

Orquestra Sinfónica

do Porto Casa da Música

Coro Participativo

Nuno Coelho direção musical
André Baleiro barítono

26 jan 2024 · 21:00 Sala Suggia

PORTUGAL 2024



casa da música

MECENAS CASA DA MÚSICA





Maestro Nuno Coelho sobre o programa do concerto.

A CASA DA MÚSICA É MEMBRO DE



1ª PARTE

Fernando Lopes-Graça

História Trágico-Marítima, para barítono solo, coro de contraltos e grande orquestra
(sobre poemas de Miguel Torga) (1942-43, rev.1960; c.37min)

1. Sagres
2. A Largada
3. À Espera
4. O Regresso
5. O Achado
6. Tormenta
7. Mar

2ª PARTE

Claude Debussy

La Mer, três esboços sinfónicos para orquestra (1903-05; c.23min)

1. De l'aube a midi sur la mer
2. Jeux de vagues
3. Dialogue du vent et de la mer

Trazendo quanta dor o mar gerou

A *História Trágico-Marítima* de Lopes-Graça

Amiúde encarado como sintoma de decadência civilizacional, o naufrágio também foi equacionado à luz de uma certa teatralização moralizadora, através da qual se percecionaria a natureza humana, na lógica dúplice do “Homem naturalmente bom” (Rousseau) e do “Homem lobo do Homem” (Hobbes). A soma dos medos do mar — da incerteza e do perigo; dos prognósticos e da Providência; da solidão e dos inimigos; em suma, da morte¹ —, corporizada nos longos meses pisando as tábuas do convés, na ausência de vista de terra, nas privações alimentares e na perspectiva do (não) retorno, teria por força de se tornar alegoria do ser-se. Assim intuiu o filósofo Hans Blumenberg ao declarar: “O homem conduz a sua vida e ergue as suas instituições sobre terra firme. Todavia, procura compreender o curso da sua existência na sua totalidade, de preferência, com a metáfora da navegação temerária”².

Em Portugal, a matéria marinha e os seus (in) sucessos estiveram na génese de duas obras por alguns consideradas faces da mesma moeda: *Os Lusíadas* e a *História Trágico-Marítima*. Esta última, da autoria de Bernardo Gomes de Brito, datada de 1735-1736, é uma antologia que resultou da recolha de doze relatos³ de

naufrágios ocorridos nos séculos XVI e XVII, a maior parte dos quais no contexto da Carreira da Índia. O historiador britânico Charles Boxer, que inventariou a origem de cada um dos textos, escrevia, em finais dos anos cinquenta do século passado, que a segunda edição apenas foi publicada em 1904-1907, ou seja, que “o reconhecimento geral surgiu lentamente, [mas] hoje em dia é universalmente considerada uma das obras-primas da prosa portuguesa”⁴. Tal asserção contrasta com o sucesso editorial que, à época, os relatos constam ter obtido⁵, pois que o gosto pelo incógnito, a curiosidade pela situação dramática (peças jornalísticas *avant la lettre*) e a procura de notícias dos familiares atraíam a atenção do público leitor ou ouvinte. Os autores, alguns dos quais sobreviventes dos desastres que contavam, não escondiam o propósito de enumerar as razões do infortúnio, que girariam em torno da incúria de uns e da cupidez de outros, perante o mau estado das embarcações, o peso excessivo e os erros de navegação.

Dois episódios da *História Trágico-Marítima* conheceram, quase desde início, uma especial notoriedade: o naufrágio de Manuel de Sousa de Sepúlveda, sua mulher, Leonor, e seus filhos; e a *Nau Catrineta*. O primeiro, cujos factos impressionaram vivamente sucessivas gerações, mereceu as glosas de Camões, Jerónimo Corte-Real, Luís Pereira Brandão, Bocage, Afonso Lopes Vieira, Mário Beirão e Vasco Graça Moura, entre outros. Por seu lado, o poema *Nau Catrineta*, de origem anónima, talvez inspirado pelo naufrágio do *Santo António*, vindo do Brasil, em 1565 — incluído

¹ Cf. Kioko Koiso, *Mar, medo e morte: aspectos psicológicos dos naufragos na História Trágico-Marítima, nos testemunhos inéditos e noutras fontes*. Cascais: Patrimonia, 2004, 1.º vol., pp. 265-288.

² Hans Blumenberg, *Naufrágio com espectador*. Lisboa: Vega, 1990, p. 21.

³ Existem, porém, textos não incluídos na antologia, assim como outros que não chegaram a ser publicados. Cf. Kioko Koiso, *op. cit.*, pp. 40-53 e pp. 65-158.

⁴ Charles Boxer, “An Introduction to the *História Trágico-Marítima*”, in *Miscelânea de estudos em honra do Prof. Hernâni Cidade*. Lisboa: Publicações da FLUL, 1957, pp. 46-47; tradução do editor.

⁵ Cf. Kioko Koiso, *op. cit.*, p. 31.

por Almeida Garrett no *Romanceiro*, e do qual existem diversas versões regionais —, não é menos expressivo no retrato do quotidiano a bordo. Aí perpassam as superstições e os medos, assim como os condicionalismos que a volta do largo impunha em matéria alimentar e psicológica⁶. De igual modo, artistas plásticos, como Helena Vieira da Silva, Álvaro Lapa ou Maria Gabriel, traduziram em cor as sombras mais carregadas da “gesta” transoceânica. Compositores, como Fernando Lopes-Graça e Fausto, procuraram expressar as subtilizas poético-musicais do texto original e/ou glosas. Mais recentemente, António Lobo Antunes, no romance *As Naus*, à guisa de desconstrução da mitologia colonial, situou Manuel de Sousa de Sepúlveda (como outras personagens históricas) no tempo presente (da descolonização). A lista poderia prosseguir...

Quando, em Julho de 1938, Miguel Torga publicou, no quinto e derradeiro número da revista *Manifesto*, seis dos sete poemas que constituiriam a sequência *História Trágico-Marítima*, o Estado Novo havia-se consolidado política e ideologicamente. A Política do Espírito, propugnada por António Ferro, director do Secretariado da Propaganda Nacional (SPN), procurava cooptar artistas e intelectuais na sua “folclorização do povo”⁷, lançando concursos e certames que divulgassem a visão nacionalista e tradicionalista do regime de Salazar. Por seu lado, em Espanha, no contexto da Guerra Civil, os republicanos lançavam uma última e desesperada ofensiva contra os nacionalistas,

que resultaria na Batalha do Ebro, o mais longo e sangrento embate desse conflito. O ataque aéreo a Guernica e o desaparecimento de Federico García Lorca continuavam a ecoar na consciência daqueles que se opunham à ascensão da extrema-direita na Europa. E a revista *Manifesto*, publicada desde 1936, além de ter dado guarida a notórios oposicionistas, como Fernando Lopes-Graça, Sílvio Lima e Bento de Jesus Caraça, lamentava, decerto na voz de Torga, seu director, que “como homens peninsulares dói-nos a dor de perdermos Unamuno” e Lorca⁸.

O interesse de Torga pelo país vizinho, feito de iberismo cultural e fraterno, e não tanto político, atestado pelas entradas no *Diário* e em “O Quarto Dia” de *A Criação do Mundo*, culminou numa viagem por Espanha (houve outras), durante a guerra civil, e na publicação de *Alguns Poemas Ibéricos*, em 1952. Essa obra encontra-se cindida em várias secções: *História Trágico-Marítima* (que reúne os seis poemas publicados na revista *Manifesto*, com alterações de pormenor, a que se junta um sétimo, “O Regresso”) — foi esta versão que Lopes-Graça musicou; *História Trágico-Telúrica*; e *Heróis* (os quais vão de Viriato e Séneca a Unamuno e Lorca). Volvidos alguns anos, Torga procedeu a alterações a alguns versos, nomeadamente a secção final, que culminava com o “Pesadelo de D. Quixote” em face das ditaduras ibéricas, passando a integrar os ainda mais assertivos “Não passarão” e “Exortação a Sancho”. Este novo volume foi dado à estampa com o título de *Poemas Ibéricos*, em 1965.

Apesar do título, a secção *História Trágico-Marítima* parece fixar-se mais no expansionismo português e não tanto espanhol, o que se confirma pelo título homónimo do texto de

⁶ Cf. Francisco Contente Domingues e Inácio Guerreiro, “A vida a bordo na carreira da Índia (século XVI)”, in *Revista da Universidade de Coimbra*. Coimbra: Vol. XXXIV, 1988, pp. 185-225.

⁷ Ver: Salwa El-Shawan Castelo-Branco e Jorge de Freitas Branco (org.), *Vozes do Povo, a Folclorização em Portugal*. Oeiras: Celta Editora, 2003.

⁸ “Via Pública”, in *Manifesto*. Coimbra: 1937, N.º 4, p. 2.

Gomes de Brito, assim como pelas alusões a “Sagres”, à “Nau Catrineta”, aos “românticos olhos lusitanos” e ao pinhal de Leiria. No seu *Diário*, Torga expendeu opiniões distintas sobre a antologia setecentista: em Agosto de 1939, a propósito de Inácio de Loyola, ajuizou que “um Homem destes é como os naufrágios do século XVI: basta contá-los ao natural para ficar logo com uma obra-prima”⁹; mas, a 28 de Junho de 1941 contrapunha que, “não obstante ser muito viva, a *História Trágico-Marítima* não passa duma triste lamúria pitoresca”¹⁰ — como seriam, também, “realizações caseiras”, os “monumentos literários” dos Descobrimentos, *Os Lusíadas* e a *Peregrinação*. Tais críticas, certamente enquadráveis na rejeição da propaganda estadonovista, quando esta se apropriava dos autores e das obras (veja-se o caso do filme *Camões*, de 1946, de Leitão de Barros), não impediram o inegável brilho literário destes versos trágico-marítimos, que se apartam dos demais *Poemas Ibéricos*, pela homogeneidade e sentido de evocação.

Tendo tomado contacto com estes textos, através da revista *Manifesto*, Fernando Lopes-Graça escreveu, em 1942, uma cantata para tenor e orquestra. A obra não chegou a estrear, “provavelmente graças ao desentendimento com o escritor”¹¹. Nesse mesmo ano, a composição foi laureada com o Prémio de Composição do Círculo de Cultura Musical, tendo Lopes-Graça endereçado a Torga as seguintes palavras: “Considero metade do triunfo como pertencendo-lhe a si, como autor dos

belíssimos poemas que comentei musicalmente e que, segundo informações dos membros do júri, foram um dos factores que pesaram na sua decisão”¹². Em 1959, uma segunda versão veria a luz do dia, agora para barítono, coro de contraltos (que somente vocaliza) e orquestra, tendo a estreia ocorrido em Lisboa. Por essa altura, conforme se constata a partir do *Diário* de Torga e de cartas de Lopes-Graça, as relações entre ambos tinham esfriado.

Residindo em Paris, entre 1937 e 1939, uma vez regressado a Portugal, Lopes-Graça consagrou-se ao ensino, à redacção de crónicas musicais e à composição. Num panorama de permanente propaganda dos valores do Estado Novo, que culminou na Exposição do Duplo Centenário (do Mundo Português) de 1940, o músico opôs uma visão própria do povo português, dificilmente enquadrável na Política do Espírito. Nesta óptica, a cantata *História Trágico-Marítima* situa-se num registo contrário à exaltação dos Descobrimentos, procurando desconstruir os elementos épicos que se lhe associa(va). Por exemplo, o primeiro andamento privilegia a ideia de foi o mar a impor-se aos portugueses, negando que aquele estivesse inscrito na essência lusa desde a fundação do país, ao invés de certa historiografia estadonovista, inclinada a ver na tomada de Ceuta o prosseguimento, em terras africanas, das conquistas de Afonso Henriques e seus sucessores. Por outro lado, o tom geral, segundo o musicólogo Nuno Barreiros, é “meditativo” e “anti-colonialista”, não procurando exaltar qualquer suposta virtude idiossincrática portuguesa diante do infortúnio.

⁹ Miguel Torga, *Diários Vols. I-VIII*. Lisboa: Publicações D. Quixote, 1999, p. 89.

¹⁰ Idem, *ibidem*, p. 136.

¹¹ Ana Cristina Ribeiro Oliveira, *As Mãos e os Frutos* de Eugénio de Andrade e de Lopes-Graça. (Dissertação de Mestrado em Literatura Portuguesa). Coimbra: FLUC, 2010, p. 66.

¹² “Carta de 11-4-943”, in Teresa Cascardo e Ricardo António Alves, *Fernando Lopes-Graça e a Presença* (correspondência). Cascais: Câmara Municipal de Cascais e Imprensa Nacional Casa da Moeda, 2013, p. 285.

No mesmo sentido, Teresa Cascardo, também musicóloga e estudiosa da obra do compositor, conclui que aí se afirma “o potencial da poesia como espaço para o exercício da dissidência (em graus diversos), o qual foi desenvolvido por Lopes-Graça de forma constante ao longo da sua carreira”¹³ — recordem-se as famosas *Canções Heróicas*, escritas por altura da sua participação no Movimento de Unidade Democrática (MUD) e a ligação ao Partido Comunista Português (PCP). Ademais, no que à *História Trágico-Marítima* concerne, a mencionada musicóloga argumenta que “as alusões à música de Claude Debussy e de Benjamin Britten estabelecem as bases para a criação musical de uma imagem do Portugal marítimo que, até então, curiosamente, tinha estado ausente da mente da maior parte dos compositores lusos”¹⁴. De resto, já Eça de Queirós, em certa passagem de *Os Maias*, por intermédio da personagem *Alencar*, aconselhava *Cruges* a compor “uma grande sinfonia histórica! [...] a partida de D. Sebastião para a África. Cantos de marinheiros, atabales, o choro do povo, as ondas batendo”¹⁵.

A *História Trágico-Marítima*, de Fernando Lopes-Graça, encontra-se dividida em sete andamentos, tantos quantos os poemas de Torga. Assim, o primeiro, intitulado “Sagres”, esse verdadeiro altar cívico nacional, abre com um motivo representando a pulsação das ondas e o balanço de um navio. Este é,

¹³ Teresa Cascardo, “Música e identidade na obra de Fernando Lopes-Graça: uma abordagem entre a história e a crítica”, in Maria Manuela Tavares Ribeiro (coord.), *Outros Combates pela História*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, p. 560.

¹⁴ Idem, *ibidem*, p. 560.

¹⁵ Eça de Queirós, *Os Maias*. Lisboa: Círculo de Leitores, 1993, p. 691.

em breve, secundado pelo canto de sereias (contraltos) — numa reminiscência de *Sirènes*, de Debussy — que ilustra a natureza ilusória do mar. O barítono intervém, então, cantando que o mar “vinha de longe, dos confins do medo”, mas vinha “azul e brando”, confidenciando à terra que “faltava mundo”. Glosando o dito “dar novos mundos ao mundo”, esta passagem anuncia, um tanto heroicamente, as futuras explorações. E a caravela ou nau aparenta partir rumo à “distância [onde] o Novo Mundo alerta, esperava o Velho para se lhe unir”, com os metais a reafirmarem o motivo das ondas numa toada esperançosa, mas que conclui, de modo ambíguo, com o canto das sereias.

No segundo andamento, “A Largada”, o clima aparentemente festivo, de sabor popular, não dissimula que a partida dos marinheiros rumo ao “grande sonho que mandava ser” deixou a “Pátria-Mãe-Viúva”, essa figura tutelar da nação que, muito embora “aos gritos e aos gemidos pela morte dos filhos que beijava [...] dizia adeus e apontava Além”. O episódio não deixa de lembrar o poema *Mar Português*, de Fernando Pessoa, e os alvitreiros do *Velho do Restelo*. Como no primeiro andamento, a conclusão é despojada, aludindo ao motivo marinho e às sereias (ainda que estas não cheguem a intervir).

“À Espera”, trecho muito curto, é expectante a todos os títulos, passe a redundância. A música — que reflecte uma vez mais as preocupações do “coração da Mãe [...] parado de angústia assim viveu enquanto a caravela não voltou” — parece suspender-se, repetindo a custo e melancolicamente a saudade daqueles que ficam.

O quarto andamento, “O Regresso”, segundo Nuno Barreiros, contempla “dois planos claramente sugeridos — temporais e espaciais, dramáticos e psicológicos [...] que ora

se contrapõem ou alternam, ora se interpenetram”, pois que “terra e mar, lar e tormenta, fé esperançosa, realismo quase descritivista e simbolismo transfigurador” aí convivem. Trata-se do mais narrativo dos sete poemas, apoiando-se na história e na estrutura da *Nau Catrineta*, que transporta o ouvinte, não apenas à vastidão do oceano inexplorado, mas também a uma rua do Portugal do século XVI ou XVII. Num ritmo que pretende sugerir uma lengalenga, o barítono entoava a famosa quadra: “Lá vem a Nau Catrineta, que tem muito que contar! Ouvi, agora, senhores, uma história de pasmarr”. Contudo, a cantilena é interrompida por uma súbita agitação: “A mãe correu à varanda e ficou horas a olhar, mas os seus olhos disseram que era um ceguinho a cantar”. Estas intercalações entre os versos originais da *Nau Catrineta*, que traçam o drama dos marinheiros, e os da lavra de Miguel Torga, que ilustram o sofrimento de quem espera (novamente a figura da Mãe), conferem à peça um carácter muito particular. De facto, poema e música convidam a um mergulho sociológico na *História Trágico-Marítima*, ainda antes de esta ter sido objecto de antologia, quando os relatos entretinham os curiosos e informavam as famílias ansiosas pelo regresso dos seus. Um dos momentos mais fascinantes ocorre quando o “gajeiro olhava, olhava, mas só via céu e mar. A mãe chorava e gemia, o vento norte a soprar, e o gajeiro lá no topo do mastro grande a sondar”, em que a música toma uma veia sonhadora e os diferentes planos narrativos, personagens e elementos naturais fluem uns nos outros. Após todas as vicissitudes da *Nau Catrineta*, realidade e sonho convergem numa aparente tranquilidade: “e quando o cego acabou estavam em terra a varar...”.

Todavia, é nos três últimos andamentos que “o sentimento trágico da vida” de Unamuno se

consuma. Em “O Achado”, a fanfarra inicial e os primeiros versos, louvando os sucessos da “gesta”, em breve são desmentidos de maneira quase premonitória, tanto mais se chamarmos à colação que a *História Trágico-Marítima* teve a sua *première* em 1960, ou seja, pouco antes do início da Guerra Colonial: “Traziam nova terra e nova luz nos românticos olhos lusitanos; e uma cruz que depois carregaram largos anos”. Ora, se a versão original de 1942 esboçava uma crítica ao imperialismo da Exposição do Duplo Centenário, e a segunda versão antecedia então por pouco a queda de Goa e o conflito em Angola, já a sua segunda execução, a 25 de Outubro de 1974, num concerto comemorativo da Revolução de Abril, selava o fim do projecto ultramarino.

No penúltimo andamento, “A Tormenta”, o mais sombrio do ponto de vista orquestral, narra-se uma tempestade real e simbólica, num crescendo de intensidade, que atinge um e outro climax pontuados pela desolação e pela dor. As duas estrofes iniciais ilustram o choque dos elementos naturais e alegóricos: “No abismo do céu nem uma estrela! E a cruz de Cristo a agonizar na vela, suava sangue sem poder mais nada”, em que “a fúria cega dum tufão raivoso vinha das trevas desse Tenebroso e varria a quimera do convés”, dando fé do malogro e das consequências humanas e materiais: “o lar inteiro se desfez”. A orquestra assume, por vezes, grande descritivismo, quer da tempestade, quer do balancear do “navio-nação”. Mais recitada do que cantada, a quarta estrofe é a expressão acabada do desânimo. Diversas figuras povoam as três últimas estrofes com algum grau de interacção: o *piloto*, “novo guarda dos rumos da nação [que] guiava à perdição”; a *Sereia Negra*, à qual o *gajeiro* “sem gávea”, metáfora de um futuro sem horizontes, apenas pode esboçar um “olhar cansado e frio” — olhar

La Mer, de Claude Debussy

esse comparável ao do poema “Nevoeiro” que encerra a *Mensagem* de Fernando Pessoa, diferindo, porém, os dois textos: onde Pessoa acena com o Quinto Império, Torga e Lopes-Graça somente entrevêem o “abismo do céu”; finalmente, o “corpo morto de um herói, senhor do maior infantado deste mundo”, que mandou “aos mortos, com a mão na espada, boiar o sonho, que não fosse ao fundo”.

Cabe à peça conclusiva, com os mesmos temas musicais do primeiro andamento, e começando cada estrofe com a palavra “mar”, à guisa de um apelo lamentoso, exprimir o desencanto, num fecho de ciclo que faz escutar novamente o efeito ondulante do motivo marinho e o coro de contraltos. Os elos entre os dois andamentos não se ficam por aqui, repetindo-se a ideia da atracção irresistível: “Mar! Enganosa sereia rouca e triste! Foste tu quem nos veio namorar, e foste tu depois que nos traíste!” Após o barítono interpelar uma vez mais a fixação dos portugueses (e da ideologia estadonovista?) pelo mar, a orquestra, acompanhada pelo coro de sereias — ou da(s) Mãe(s)? — termina a obra numa nova interrogação. E esta dilui-se progressivamente, sem resposta.

Mar!

E quando terá fim o sofrimento!

E quando deixará de nos tentar

O teu encantamento!

SÉRGIO NETO, 2017¹⁶
(Investigador CEIS20)

¹⁶ “Trazendo quanta dor o mar gerou. A *História Trágico-Marítima* de Lopes-Graça” in Fernando Lopes-Graça, *História Trágico-Marítima para barítono solo, coro de contraltos, e grande orquestra* (edição crítica). Lisboa: AVA Musical Editions, Universidade de Aveiro e INET, 2017, pp. III-VI.

O autor não aplica o Acordo Ortográfico de 1990.

No primeiro ano do século XX, Claude Debussy escrevia a Paul Dukas: “Não é preciso que a música faça as pessoas *pensar!* (...) Bastaria que a música pudesse fazê-las *ouvir!*”. A tentação sinestésica, o apelo directo dos sentidos e o fascínio do onírico surgiam como alternativas possíveis ao típico aparato do Romantismo germânico de fim-de-século, carregado de uma harmonia tonal levada aos limites de tensão desde o cromatismo wagneriano, de paixões profusamente sublimadas em obras de proporções colossais, de partituras encriptadas em intricada simbiose com narrativas literárias e indagações filosóficas.

O *Mar*, cuja escrita foi começada dois anos depois da carta enviada a Dukas e terminada em 1905 — sempre em terra firme, mas de ouvidos postos em “memórias inomináveis” —, é hoje tida como uma das mais sugestivas explorações sonoras de Debussy no domínio orquestral. A partitura original exhibia na capa a pintura de uma onda do mar (inspirada na *Grande Onda de Kanagawa* pintada pelo japonês Katsushika Hokusai). A partitura de Debussy, contudo, não retrata o mar em sentido apenas pictórico, abrindo espaço para uma experiência sensorial fortíssima e surgindo também tingida de todo o mistério que o mar traz consigo, por entre o colorido orquestral que permanentemente se dissolve e se renova. Por outro lado, estes “três esboços sinfónicos” constituem, de entre as peças orquestrais de Debussy, a mais relacionável com o modelo sinfónico, pela sua configuração em três andamentos (comparável com a disposição habitual rápido-lento-rápido): “Da alvorada ao meio-dia no mar” (cujo título provisório era “Mar belo das ilhas sanguíneas”), “Jogo de ondas” e “Diálogo entre o

vento e o mar” (em que se recupera material do andamento inicial).

Após a lenta introdução, com material melódico ascendente não muito diferente do que abre o prelúdio para piano *A Catedral Submersa*, a manhã é evocada na visão debussiana, pontuada por arabescos nas madeiras, figuras ondulantes passando entre os vários naipes da orquestra, células temáticas de base pentatônica ou modal, *tremolos* de cordas e intervenções dos timbres cuidadosamente escolhidos da percussão, todos contribuindo para um quadro particularmente evocativo e luminoso. No “Jogo de ondas”, movimento e fluidez são o pano de fundo para um espetáculo em que se sucedem sonoridades e motivos fugazes com invulgar variedade. No andamento final, a oposição entre vento e mar é sugerida pelas células enérgicas e repetitivas, pelos desenhos voláteis, contrastando com o mágico momento da melodia-refrão no oboé. A fúria acaba em apoteose, com o naipe de metais em jeito de coral triunfante e a percussão a sublinhar na perfeição o último fôlego das águas.

O *Mar* encontrou incompreensão e resistência numa primeira fase: “Alguém duvida por um momento que Debussy não escreveria uma coisa tão caótica, sem significado, cacofônica e ingramatical, se soubesse inventar uma melodia?”, lia-se em 1907 no *New York Post*, cujos leitores ainda ficariam avisados de que “nem a orquestração é particularmente notável”. Mais espanto ainda causa o comentário de Ravel, admirador de Debussy: “Se tivesse tempo, reorquestraria *O Mar*”. Ironia? Talvez. A verdade é que os efeitos evocativos do mar colorido e misterioso em que Debussy mergulhou têm encantado gerações de melómanos e não só: têm inspirado sucessivas gerações de compositores e, em especial medida, uma grande parte do repertório da música para cinema,

assim dando ao sonho expresso por Debussy a Dukas a dimensão do real quotidiano.

PEDRO ALMEIDA, 2016¹⁷

¹⁷ O autor não aplica o Acordo Ortográfico de 1990.

Nuno Coelho direção musical

Nuno Coelho assumiu o seu mandato como maestro principal e diretor artístico da Orquestra Sinfónica do Principado das Astúrias em outubro de 2022. Além de concertos em Oviedo, na temporada 2023/24 dirige pela primeira vez a hr-Sinfonieorchester de Frankfurt, a Sinfónica de São Paulo, a Orquestra Nacional de Espanha em Madrid e a Filarmónica Real de Liège, além de regressar à Filarmónica do Luxemburgo e à Orquestra Gulbenkian.

Nas duas temporadas passadas, dirigiu a Orquestra do Concertgebouw de Amsterdão, a Sinfónica Escocesa da BBC, a Filarmónica de Helsínquia, a Filarmónica de Dresden, a Orquestra Estatal de Hanôver, a Sinfónica de Gavle, a Sinfónica de Malmö, a Residentie Orkest, a Filarmónica de Estrasburgo, a Sinfónica da Galiza, a Filarmónica de Tampere, e as sinfónicas de Antuérpia e de Barcelona. No campo operático, esteve à frente de orquestras em produções de *La Traviata*, *Cavalleria Rusticana*, *Rusalka* e *Manon*. Em novembro de 2022, dirigiu a sua própria produção de *Don Giovanni* segundo a obra de José Saramago, na Gulbenkian, tendo na temporada anterior trabalhado numa versão semiencenada de *Così fan tutte*.

Nuno Coelho venceu a edição de 2017 do Concurso Internacional de Maestros da Orquestra de Cadaqués e, desde então, dirigiu a Filarmónica Real de Liverpool, a Filarmónica da BBC, a Sinfónica de Hamburgo, a Sinfónica de Castela e Leão, a Noord Nederlands Orkest e a Orquestra do Teatro Régio de Turim. Foi *Dudamel fellow* da Filarmónica de Los Angeles em 2018/19. Nessa mesma temporada, substituiu Bernard Haitink naquela que foi a sua estreia com a Orquestra Sinfónica da Rádio Bávara.

Natural do Porto, Nuno Coelho estudou direção de orquestra na Universidade das Artes de Zurique, com Johannes Schlaefli, e venceu o Prémio Neeme Järvi no Festival Gstaad Menuhin. Em 2015, foi aceite no Dirigentenforum do Centro Alemão para a Música e, nos dois anos seguintes, foi em simultâneo *conducting fellow* do Festival de Tanglewood e maestro assistente da Filarmónica dos Países Baixos. Fora dos palcos, ocupa o seu tempo com livros e ténis.

André Baleiro barítono

André Baleiro foi vencedor do 17.º Concurso Internacional R. Schumann, em Zwickau, do 9.º Concurso de Canto Lírico da Fundação Rotária Portuguesa, em Lisboa, do prémio “Most Promising Talent” do prestigiado Concurso Internacional Das Lied, em Heidelberg, bem como do concurso SWR Young Opera Stars de 2019. Recentemente foi galardoado com os segundos prémios no Concurso Internacional de Lied Helmut Deutsch em Viena, e no Concurso Internacional de Música de Câmara “Schubert e a Música Moderna” em Graz, na Áustria.

No palco operático tem-se destacado pelas interpretações de Pelléas (*Pelléas et Mélisande* de Debussy), Valentin (*Faust* de Gounod), Ford (*Falstaff* de Verdi), Orphée (Philip Glass), Tarquinius (*The Rape of Lucrecia*) e Ned Keen (*Peter Grimes*) de Britten, e Figaro (*O Barbeiro de Sevilha* de Rossini), em salas como o Teatro Nacional de São Carlos, a Fundação Gulbenkian e o Centro Cultural de Belém em Lisboa, a Kammeroper de Munique, o Teatro Pérez Galdós em Las Palmas, o Teatro Trier (Alemanha) e a Ópera de Wrocław (Polónia).

Do seu vasto repertório de concerto são de salientar as *Vespro della Beata Vergine* de Monteverdi, as *Paixões* de J. S. Bach, oratórias de Händel, missas de Mozart e Dvořák, *L'enfance du Christ* de Berlioz, a cantata *Dona nobis pacem* de Vaughan Williams, os *Requiem* de Fauré, Duruflé e Brahms, *Don Quichotte à Dulcinée* de Ravel, *Gurre-Lieder* de Schoenberg e *Carmina Burana* de Orff.

Tem colaborado com os maestros Michel Corboz, Stefan Blunier, Frédéric Chaslin, Greame Jenkins, Martin André, Moritz Gnann, Antonio Pirolli, Andreas Spering, Joana Carneiro, Nabil Shehata, Lorenzo Viotti, Dinis Sousa e Nuno Coelho.

Apresenta-se regularmente em recital com diversos pianistas interpretando repertórios em variadas línguas, estilos e épocas, sendo de destacar as colaborações de longa data com o maestro João Paulo Santos e com os pianistas David Santos e Pedro Costa. A música vocal moderna e contemporânea é desde sempre um dos seus focos de interesse. Nas últimas temporadas tem cooperado no projeto *Liederwerkstatt* liderado por Axel Bauni — no âmbito do Festival Kissinger Sommer, na Alemanha —, dedicado à encomenda e estreia de obras para canto e piano a conceituados compositores como Aribert Reimann e Wolfgang Rihm.

O barítono português iniciou a sua formação musical aos 10 anos, no Instituto Gregoriano de Lisboa, e a sua formação vocal aos 15 com Elsa Cortez. É licenciado em Direção Coral e Formação Musical pela Escola Superior de Música de Lisboa. Como bolseiro da Fundação Hamel em Hanôver e da Fundação Gulbenkian em Lisboa, estudou Canto na Universidade das Artes de Berlim, na classe de Siegfried Lorenz, e aprofundou o seu conhecimento e interpretação do repertório de *Lied* com Eric Schneider. Além disso, tem frequentado masterclasses com cantores consagrados como Tom Krause, Ian Bostridge, Lorenzo Regazzo e José van Dam. Atualmente prossegue o seu aperfeiçoamento técnico e artístico com Snežena Stamenković, em Mannheim.

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, entre os quais 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, Jörg Widmann, Ryan Wigglesworth, Antoni Wit, Christian Zacharias, Lothar Zagrosek, Nuno Coelho, Pedro Neves, Joana Carneiro, Abel Pereira, Tito Ceccherini e Clemens Schuldt.

As residências artísticas da Casa da Música promovem colaborações com compositores de renome, como 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, Rebecca Saunders, Enno Poppe e, já em 2024, Vasco Mendonça. A forte marca portuguesa nesta temporada assinala-se com duas estreias mundiais de Vasco Mendonça, e uma outra de Daniel Moreira especialmente destinada a celebrar os 50 anos do 25 de Abril, sobre poemas de Sophia de Mello Breyner; ou a colaboração com o solista João Barradas na interpretação do *Concerto para acordeão* de Luís Tinoco; ou a nova *Sinfonia Subjetiva* de António Pinho Vargas. A Orquestra evoca ainda a melhor música nacional de várias épocas, entre elas a *História Trágico-Marítima* de Fernando Lopes-Graça, sobre poemas de Miguel Torga, e vários títulos de Emmanuel Nunes.

As temporadas recentes foram marcadas por ciclos de integrais de Mahler, Prokofieff, Brahms, Bruckner, Beethoven, Rachmaninoff e Mozart. O alinhamento para 2024 apresenta a integral dos concertos para piano de Prokofieff, convidando cinco solistas portugueses: Raúl da Costa, Artur Pizarro, Rafael Kyrchenko, João Xavier e Pedro Emanuel Pereira. São retomadas obras inesquecíveis como o *Requiem Alemão* de Brahms (com as vozes de Sara Braga Simões e André Baleiro), *Um sobrevivente em Varsóvia* de Schoenberg, a *Sagração da Primavera* de Stravinski e a *Terceira Sinfonia* de Mahler (com Natalya Boeva).

A Orquestra tem pisado os mais prestigiados palcos de Viena, Estrasburgo, Luxemburgo, Antuérpia, Roterdão, Valladolid, Madrid, Santiago de Compostela e Brasil, e em 2021 apresentou-se na emblemática Philharmonie de Colónia. Em 2024 viaja até Munique, tocando ao lado do Arditti Quartett no festival Råsonanz.

A discografia recente da Orquestra inclui álbuns monográficos de Lopes-Graça (Naxos), Luca Francesconi, Unsuk Chin, Georges Aperghis, Harrison Birtwistle, Peter Eötvös e Magnus Lindberg, além de inúmeros compositores portugueses, e conquistou duas distinções internacionais com o título *Follow the Songlines* e com um disco de obras de Pascal Dusapin.

A origem da Orquestra remonta à criação da Orquestra Sinfónica do Conservatório de Música do Porto, em 1947, que desde então passou por diversas designações. Após a extinção das Orquestras da Radiodifusão Portuguesa foi fundada a Régie Cooperativa Sinfonia (1989), entretanto convertida na Orquestra Clássica do Porto (1992) e na Orquestra Nacional do Porto (1997). Já com a formação sinfónica e um quadro de 94 instrumentistas, foi integrada na Fundação Casa da Música em 2006, assumindo a atual designação em 2010.

Orquestra Sinfónica

Violino I

Evgeny Makhtin
Álvaro Pereira
José Despujols
Vladimir Grinman
Alan Guimarães
Tünde Hadadi
Evandra Gonçalves
Roumiana Badeva
Vadim Feldblioum
Emília Vanguelova
Maria Kagan
Pedro Carvalho*
Jorman Hernandez*
Matilda Mensink*

Violino II

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

Viola

Mateusz Stasto
Pedro Meireles
Luís Norberto Silva
Anna Gonera
Emília Alves
Hazel Veitch
Alexandre Aguiar*
Rita Costa*
Carolina Palha*
Rita Mendes*

Violoncelo

Nikolai Gimaletdinov
Vicente Chuaqui
Feodor Kolpachnikov
João Cunha
Aaron Choi
Sharon Kinder
Hrant Yeranosyan
Beatriz Figueiredo*

Contrabaixo

Florian Pertzborn
Joel Azevedo
Nadia Choi
Tiago Pinto Ribeiro
Altino Carvalho
Slawomir Marzec

Flauta

Paulo Barros
Angelina Rodrigues
Alexander Auer

Oboé

Tamás Bartók
Sofia Brito*
Roberto Henriques

Clarinete

Luís Silva
Carlos Alves
João Moreira
Pedro Silva*

Fagote

Gavin Hill
Robert Glassburner
Vasily Suprunov
Cândida Nunes

Trompa

Luís Vieira*
Hugo Carneiro
Eddy Tauber
Hugo Sousa

Trompete

Sérgio Pacheco
Ivan Crespo
Rui Brito
Ricardo Vitorino*
Leandro Rocha*

Trombone

Severo Martinez
Dawid Seidenberg
Nuno Martins

Tuba

Sérgio Carolino

Tímpanos

Jean-François Lézé

Percussão

Bruno Costa
Paulo Oliveira
Nuno Simões

Harpa

Ilaria Vivan
Erica Versace*

Celesta

Jonathan Ayerst*

*instrumentistas convidados

Coro Participativo

Inscrições particulares

Adriana Gonçalves
Andreia Sofia Silva
Augusta Torres Queirós
Célia Barbosa
Cíntia Rocha
Clara Lencastre
Joana da Silva
Joana de Magalhães Resende
Joana Mendes
Liliana Benites
Manuela Araújo
Manuela Bravo
Maria Cristina Lourenço
Maria Cristina Macedo
Marisa Queirós
Olga Gomes
Paula Trigueiros
Sara Duarte Dias
Sara Fernandes Batalhão
Sílvia Maria Pinto
Teresa Maria Dieguez

Arquicoro

Ana Bacelar
Rita Mouat Dantas

Coro Lira

Ana Rebelo
Ângela Mota
Angelina Basílio
Cristina Rodrigues
Cristina Vila Real
Emília Gonçalves
Gilda Neves
Graça Trigueiros
Joana Cunha
Mafalda Fernandes
Maria João Marinho
Maria Luísa Real
Marta Figueroa
Pureza Malheiro
Sara Batista
Susana Amaral
Tânia Braga

Coro Mille Voci

Alexandra Martins
Andreia Dias
Ângela Rodrigues
Beatriz Agante
Edite Coelho
Ernestina Barbosa
Eva Marques
Julieta Teixeira
Madalena Cabral
Marisa Alves
Paula Andrade
Sofia Neiva

Coro Casa da Música

Ana Calheiros
Ângela Alves
Brígida Silva
Joana Guimarães
Joana Valente
Maria João Gomes
Rita Venda
Sara Cruz

Maestro Adjunto

Pedro Teixeira

Pianista correpetidor

Luis Duarte

Operação Técnica

Iluminação

Rui Pinto Leite

Palco

Alfredo Braga
André Silva
Carlos Almeida

APOIO INSTITUCIONAL

MECENAS CASA DA MÚSICA

