

Orquestra Sinfónica

do Porto Casa da Música

David Robertson direção musical
Xavier de Maistre harpa

18 mai 2024 · 18:00 Sala Suggia



casa da música

MEGENAS CASA DA MÚSICA





Entrevista ao maestro David Robertson

Concerto inserido no Festival Antena 2.
Transmitido em direto pela Antena 2 e gravado
para futura transmissão pela RTP Palco.



A CASA DA MÚSICA É MEMBRO DE



1ª PARTE

Richard Wagner

Idílio de Siegfried (1870; c.18min)

Péter Eötvös

Concerto para harpa (2022-23; c.20min)*

Improvvisando —

1. Allegro e felice
2. Calmo, ma non troppo (hommage à Ravel) —
3. —

2ª PARTE

Péter Eötvös

Sirens' Song (2020; c.12min)**

Claude Debussy

Ibéria, para orquestra (1905-12; c.20min)

1. Par les rues et par les chemins
2. Les parfums de la nuit
3. Le matin d'un jour de fête

* Estreia em Portugal. Encomenda Casa da Música, Vienna Musikverein, Orchestre Philharmonique de Radio France, Rundfunk-Sinfonieorchester Berlin, Orchestre de la Suisse Romande e NHK Tokyo.

** Estreia em Portugal.

Richard Wagner

LÍPSIA, 1813 – VENEZA, 1883

O *Idílio de Siegfried* — cujo título completo é: “Idílio de Tribschen com canto de pássaros Fidi e nascer do sol alaranjado, prenda de aniversário sinfônica de Richard Wagner à sua Cosima” — foi composto em 1870, após o nascimento (em 1869) do último filho do casal, Siegfried Wagner, sendo Fidi o seu nome familiar. O canto dos pássaros e o nascer do sol referem-se a aspetos pessoais, de significado íntimo para o casal, e a primeira versão desta peça foi estreada na alvorada do dia 25 de dezembro de 1870, tocada por quinze músicos da orquestra de estudantes de Hans Richter, nas escadas interiores da grande Villa de Tribschen — a famosa residência junto ao lago de Lucerna, que tinha sido habitada por Franz Liszt (pai de Cosima) e Hans von Bülow (o primeiro marido desta).

Nessa manhã Cosima completava 33 anos, tendo sido magicamente despertada pelo som desta música. No seu diário pode ler-se a seguinte entrada: “Domingo, 25 de dezembro, 1870. Sobre este dia eu não consigo dizer nada — nada sobre os meus sentimentos, nada sobre o meu humor, nada, nada, nada. Eu só posso contar, seca e diretamente, o que se passou. Quando acordei ouvi um som, um som que crescia continuamente; apercebi-me então de que já não estava a sonhar, mas que estava a ouvir música, e que música! Quando a música acabou Richard veio ter comigo com as cinco crianças e ofereceu-me a partitura da sua prenda sinfônica. Eu estava desfeita em lágrimas, mas o mesmo se passava com todos os criados da casa. Richard tinha montado a orquestra nas escadas e assim consagrado Tribschen para sempre. O Idílio de Tribschen — assim se chama a peça. Depois do pequeno-almoço a

orquestra voltou a tocar, e novamente se ouviu o Idílio, agora tocado no piso térreo. Seguiu-se a Marcha Nupcial da Lohengrin, o Septeto de Beethoven e uma vez mais o Idílio. ‘Agora deixa-me morrer!’ exclamei para Richard”.

O poema sinfónico *Idílio de Siegfried* teve pois uma génese extremamente íntima e familiar, tendo Wagner proibido durante anos a sua execução e publicação. Todas as interpretações desta obra eram feitas para círculos restritos dos seus amigos ou patronos, criando a aura duma obra legendária e misteriosa. Só em 1878, devido à gravíssima situação financeira do compositor, é que a editora Schott teve autorização para imprimir e vender a partitura — “a mercantilização duma declaração de amor”, diria Wagner mais tarde.

PAULO DE ASSIS, 2007

Péter Eötvös

TRANSILVÂNIA, 1944 – BUDAPESTE, 2024

Cantos de Sereia

Ao longo de milénios, as sereias — pássaros assassinos com cabeças de mulher — foram os cantores mais famosos da mitologia.

A minha composição Sirens' Song (Canto das Sereias) é inspirada em três autores. Segundo Homero, as sereias seduziam os marinheiros com o seu delicioso canto antes de os matarem. Prudente, Ulisses põe cera nos ouvidos, para poder ver, mas não ouvir. Kafka sugere que Ulisses foi, na verdade, enganado pelas astuciosas sereias, que, de qualquer forma, se recusaram a cantar para ele. As sereias são as musas do submundo. Seduziram não apenas Joyce, mas também todos os compositores que tentaram tornar audível o que Ulisses nunca pôde ouvir. (Péter Eötvös)¹

Composto em 2020, **Sirens' Song** é um painel sinfónico num só andamento, com cerca de doze minutos de duração, escrito para uma orquestra de dimensão média: três flautas, dois oboés e corne inglês, dois clarinetes e clarinete baixo, dois fagotes e contrafagote, duas trompas, duas trompetes, dois trombones, dois percussionistas e cordas.

O curto texto do compositor no preâmbulo da partitura revela a intenção primordial da peça: fazer soar o canto das sereias que, de facto, Homero deu a ouvir a Ulisses e ao qual nenhum outro homem sobreviveu:

¹ Péter Eötvös, *Sirens' Song*, edição Schott, 2020, preâmbulo.

Depois tais palavras me dirigi a excelsa

Circe:

(...)

Às Sereias chegarás em primeiro lugar, que todos

os homens enfeitçam, que delas se aproximam.

(...)

Prossegue caminho, pondo nos ouvidos dos companheiros

cera doce, para que nenhum deles as oiça.

Mas se tu próprio quiseres ouvir o canto, deixa que, na nau veloz, te amarrem as mãos e os pés

enquanto estás de pé contra o mastro; e que as cordas sejam

atadas ao mastro, para que te possas

deleitar com a voz

das duas Sereias.²

Ulisses assim fez e, como lhe havia predito Circe, “divina entre as deusas”, a nau “não passou despercebida às Sereias, que entoaram o seu límpido canto”, “projetando as suas belas vozes”³ e extasiando o heroico rei de Ítaca, que, em vão, ordenou aos fiéis companheiros que o soltassem.

O texto de Eötvös refere-se à versão mordaz de Kafka, duas páginas lacónicas nas quais nos é contado que o ardiloso Ulisses, por dupla precaução, coloca cera nos próprios ouvidos, antes de se fazer agrilhoar ao mastro da nau, navegando “ao encontro das sereias cheio da alegria inocente que lhe davam os seus pequenos estratagemas”⁴. Na realidade, a cera de pouco

² Homero, *Odisseia*, canto XII, tradução de Frederico Lourenço, Livros Cotovia, 2003, p. 200.

³ *Ibidem*, XII, pp. 202, 204.

⁴ Franz Kafka, *O Silêncio das Sereias*, in *Contos, Parábolas, Fragmentos*, tradução de António Sousa Ribeiro, Relógio D'Água, 2024, p. 319.

valeria: o “*canto das sereias penetrava tudo, quanto mais cera, e a paixão dos seduzidos teria rebentado com mais do que as cadeias e o mastro.*”

As precauções de Odisseu provocam, no entanto, um tal despeito nas belas e selvagens criaturas que, em vez de cantarem, optam por puni-lo com um ressentido silêncio — “*uma arma ainda mais terrível do que o seu canto*”⁵.

“*Ulisses, porém, por assim dizer, não ouviu o silêncio delas*”⁶... e não é difícil intuir que, no contraponto das referências literárias, será para um compositor tão fascinante imaginar o canto das sereias evocado por Homero como o seu silêncio evocado por Kafka.

Mais controverso é interpretar que canto atravessa, de facto, o famoso capítulo XI (se nos permitirmos numerá-lo, à revelia do autor), no qual Joyce incarna, nas irresistíveis Miss Douce e Miss Kennedy — bronze e ouro —, as fascinantes sereias do mito helénico, às quais é francamente difícil o próprio leitor não sucumbir:

*Num repique de risinhos jovens vozes
ouobronze se combinaram, Douce com
Kennedy o outro olho. Deitaram jovens
cabeças para trás, brônzeo risinho,
para deixarem livresvoaçar seu riso,
gritando, o outro, sinais de uma à outra,
notas altas penetrantes.*⁷

No contraponto a três, se Homero e Kafka se centram na presença ou na ausência da dimensão sonora, é, na verdade, Joyce o único que nos desvenda uma *visão* das sereias, ainda que transmutadas de *mermaids* em *barmaids* do Ormond Hotel, de Dublin: uma fascinante,

⁵ *Ibidem*.

⁶ *Ibidem*, p. 320.

⁷ James Joyce, *Ulisses*, tradução de Jorge Vaz de Carvalho, Relógio D'Água, 2013, p. 269.

indiscreta e hipercaracterizada percepção dos seus gestos, das suas personalidades, dos seus corpos, da sua expressão vocal, em suma: do seu *canto*.

Em *Sirens' Song*, diríamos que Péter Eötvös congrega todos estes elementos num retrato musical que ora foca a dimensão selvagem das sereias aladas, meio-mulheres, meio-pássaros, da antiguidade clássica, com as suas “*notas altas penetrantes*” evocadas por Joyce, ora a dimensão lúgubre das profundezas da morte a que nenhum homem escaparia se delas, insciente, se acercasse, ora o seu silêncio kafkiano, ora a inevitável dimensão sedutora e encantatória da sua expressão.

Para tal, o compositor explora, desde logo, uma morfologia onomatopeica onde abundam glissandos e gestos rítmicos curtos, no registo agudo, imprevisíveis e ricos na sua articulação, surpreendentes nas suas ressonâncias, figurando pássaros míticos, imaginários.

É muito interessante a mensagem implícita nas notas iniciais da peça, que rapidamente se focam em intervalos de quinta diminuta, mi bemol—lá, si bemol—mi, lá bemol—ré, e assim por diante, em trítonos, figurando o que, desde tempos imemoriais, é chamado “*diabolus in musica*” — como se o compositor apelasse ao nosso imaginário, à nossa cultura, e, desde os primeiros compassos, como Circe, nos pusesse em guarda sobre a inequívoca natureza das sereias: criaturas *diabólicas*! Não deixa, no entanto, de ser curioso que, quando pela primeira vez se extingue o horrífico chilreio e o movimento dá lugar ao repouso, este se traduza numa verdadeira imagem da harmonia, no sentido mais comum da palavra, com uma verticalidade por quintas vazias, estável e “*limpida*”, para usar o adjetivo de Homero. [Figura 1]

A dimensão lúgubre desta dramaturgia surge na secção seguinte, que, do extremo agudo do chilreio inicial, nos conduz às profundezas do Hades, a que dificilmente escapariam os incautos que das sereias (“*musas do submundo*”) se avizinhassem sem os ardis de Ulisses. Aos ritmos agitados de expressão maléfica, sucede um movimento mais lento e regular, no extremo grave, num compasso de 6/8, tradicionalmente associado à canção de embalar — evocação metafórica, talvez, de um sono eterno. A melodia, se podemos chamar assim, desloca-se cromaticamente por graus conjuntos, numa harmonização imóvel por quartas (quintas invertidas), numa

orquestração soberba com contrabaixos *divisi* a três, sombreados pelo clarinete baixo, dois fagotes e contrafagote. [Figura 2]

Aos poucos, voltaremos a subir no registo, até aos timbres irresistíveis das percussões metálicas, numa combinação de crótalos, *Glockenspiel* e vibrafone (“*notas passaris chilrearam brilhante resposta atiplada sob mãos sensíveis*”⁸). Ilustrativamente, a peça só usa percussões de metal: bronze e ouro, como as sereias de Joyce, Miss Douce e Miss Kennedy, nos seus *brônzeos risinhos*.

Um dos momentos mais surpreendentes surgirá quando, envolto numa ressonância de crótalos, o primeiro oboé se fixa num longo mi

figura 1

1 $\text{♩} = 116$ 4/8

Piccolo Flauta

Percussão Tam-tam (*) Vibraslap

(*) Tam-tam mit viereckiger Plastik Dose (8 cm) in ca. 30° Winkel anschlagen.

2 Violinos soli

32 Crótalos

Vibrafone

(...)

Cordas (tutti)

figura 2

58 $\text{♩} = 116$ 6/8

Clarinete baixo / Fagote 1

Fagote 2

Contrafagote

Contrabaixos

p < *f* > *p* *mf* < *f* > *p*

div. in 3 sul pont. ord. sul pont.

p < *f* *p* *mf* < *f*

⁸ *Ibidem*, p. 274.

bemol (uma das notas principais nos chilreios iniciais da peça), tão longo quanto possível; depois num curto mi natural que dará lugar ao silêncio — um longo silêncio: será este o silêncio que Ulisses, “*por assim dizer, não ouviu*”, na lacónica página de Franz Kafka?

Reservando o melhor para o fim, a peça conclui-se num momento de pura magia orquestral onde, envolto numa aura de trilos de cordas (...“*Alegremente, a menina Douce polia um copo, trilando*”⁹...), nos é finalmente dado a ouvir o melodioso canto com que, no imaginário do compositor, talvez se tenha Ulisses inebriado, preso ao mastro da nau, implorando aos companheiros que lhe soltassem as amarras. É neste momento que o ser alado e chilreante dá lugar à encantatória criatura marinha, meio-mulher, meio-peixe, que a Idade Média substituiu ao híbrido volátil da Grécia Antiga — “*uma sereia meneante (...) no meio de belas ondas. (...) Cabelo torrencial: desoladoroso.*”¹⁰

Conjuntamente encomendado pela Orquestra Filarmónica Pannon, pela Orquestra Gürzenich de Colónia, pela Orquestra Filarmónica de Estrasburgo, pela Orquestra Sinfónica de Basileia e pela Orquestra Sinfónica de Stavanger, *Sirens’ Song* foi estreado a 25 de março de 2021, no Centro Kodály de Pécs, na Hungria, sob a direção do compositor.

Os trabalhos de Péter Eötvös no **Concerto para harpa** tiveram início na primavera de 2022, num período “sabático” em que, provisoriamente liberto das suas obrigações de intérprete, pôde recolher-se na sua casa belíssima, na margem esquerda de Budapeste, e, ao longo de cerca de um ano, dedicar-se quase exclusivamente à composição.

Neste período fértil, que viria a revelar-se a derradeira etapa do seu percurso criativo, Eötvös trabalhou de forma praticamente simultânea em cinco diferentes peças: *Valuska*, a última das suas óperas, *Ligetidyll*, para *ensemble*, os deliciosos *Treze Haikus*, para coro infantil, *Echo*, para trompete *piccolo* e órgão, e o *Concerto para harpa* — cinco projetos completamente distintos, cada um com os seus propósitos, com o seu enquadramento institucional e geográfico, com a sua linguagem musical própria.

Estreada em 2 de dezembro de 2023, *Valuska* resulta de uma encomenda da Ópera de Budapeste, sendo, simultaneamente, a derradeira obra do compositor para o palco cénico e a única das suas óperas cantada em húngaro — e, por isso mesmo, um ponto de chegada, uma espécie de corolário que perfaz o conjunto da sua produção teatral. *Ligetidyll*, para dezasseis instrumentos, escrito para o centésimo aniversário de György Ligeti, celebrado a 28 de maio de 2023 pela Orquestra Concerto Budapeste, dá-nos um testemunho de uma longa e cúmplice amizade, retratando, “*de forma ingénua e emotiva, memórias partilhadas*”¹¹ entre os dois compositores, e evocando ao mesmo tempo o famoso e extravagante *Poème symphonique* do mais velho, escrito para cem metrónomos mecânicos. A composição de *Treze Haikus*, maravilhosamente imaginativa, exuberante e eficaz, partiu de um desafio da Maîtrise de Radio France, que viria a estrear a peça na Maison de la Radio et de la Musique, a 18 de janeiro de 2024, na celebração parisiense do octogésimo aniversário do compositor, levada a cabo por algumas das mais importantes

¹¹ Péter Eötvös, *Ligetidyll*, in programa de sala do concerto Musik der Zeit [1] Focus: Péter Eötvös, a 29 de setembro de 2023, na Funkhaus Wallrafplatz, em Colónia, p. 6.

⁹ *Ibidem*, p. 271.

¹⁰ *Ibidem*, p. 273.

instituições musicais francesas. Com *Echo*, um duo de timbres barrocos estreado em Colónia a 25 de setembro de 2023, Eötvös regressa ao trompete solista e a uma escrita carregada de memórias musicais e afetivas, já amplamente desenvolvida em *Snatches of a Conversation* (2001) e *Jet Stream* (2002). Apaixonado, na busca incessante de novas perspetivas, sonoridades e combinações, o compositor explora em cada destes projetos um olhar renovado sobre algumas das principais veredas da sua obra — o teatro musical, a música para *ensemble*, a escrita vocal, a música de câmara. Mas é talvez no quinto destes projetos simultâneos, no *Concerto para harpa*, que vai mais longe na novidade da sua perspetiva.

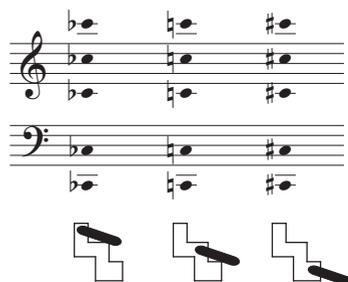
Compor uma obra concertante pressupõe um conhecimento profundo do instrumento; não apenas uma compreensão da sua mecânica, dos seus limites físicos, das suas potencialidades expressivas, já antes exploradas pelo compositor no seio do conjunto orquestral, mas também, por exemplo, um conhecimento sensível da sonoridade harmónica de cada uma das muitas combinações possíveis das posições relativas das suas cordas. Porque a harpa tem uma característica singular: no seio de uma cultura marcada por um sistema temperado que divide a oitava em doze partes iguais, a incarnação moderna deste antiquíssimo instrumento tem apenas sete cordas por oitava. Num tempo e numa linguagem musical assentes na ideia de cromatismo, a harpa é, até certo ponto, um instrumento diatónico.

Através de um sistema de pedais, no entanto, cada corda dá a ouvir, sucessivamente, três diferentes alterações da respetiva nota: na posição intermédia do pedal, a nota soará sem alteração (natural); na posição subida do pedal, com a corda em maior distensão, a nota soará meio tom abaixo (bemol); na posição descida

do pedal, com a corda em maior tensão, a nota soará meio tom acima (sustenido).

A cada das sete cordas por oitava corresponde um pedal com as suas três posições possíveis. [Figura 3] Três pedais, correspondentes às cordas ré, dó, si, são acionados pelo pé esquerdo do harpista; quatro, correspondentes às cordas mi, fá, sol, lá, pelo pé direito. Das quarenta e sete cordas da harpa moderna, apenas as duas mais graves e a mais aguda escapam ao mecanismo, mantendo-se sempre na mesma posição. Esta é a harpa de que dispomos atualmente, sendo que os modelos de possíveis harpas cromáticas, com doze cordas por oitava, não vingaram, criando instrumentos de menor qualidade.

figura 3



Absolutamente adaptada a uma linguagem tonal ou modal, pelas suas características orgánológicas, a harpa impõe inevitáveis dificuldades a uma escrita cromática que exige do compositor habilidade e atenção, sem as quais o instrumentista é obrigado a malabarismos que vão contra o próprio instrumento. Um compositor hábil e conhecedor sabe como escrever sem violentar a técnica instrumental, mas Péter Eötvös quis ir mais longe: quis partir da dimensão diatónica do instrumento e avaliar o que podia criar, musicalmente, com cada posição, momentaneamente inalterada, das sete cordas.

Para tal, começou por avaliar sistematicamente todas as 2187 combinações possíveis (três diferentes posições para cada dos sete pedais: $3^7=2187$). Durante dias a fio estudou cada combinação, transcrevendo-a, experimentando-a ao teclado, e imaginando as restantes notas de cada oitava, o “negativo” cromático de cada combinação, como constelação possível das notas disponíveis para a escrita orquestral. [Figura 4]

Cada combinação tem a sua sonoridade própria. O compositor ponderou cada uma delas, escolheu algumas, afastou muitas outras em função do seu critério estético. E a composição, que desta forma partiu de um estudo intrínseco do instrumento, transporta para a peça uma das suas características fundamentais: a dimensão diatónica, que atravessa muitas das

suas secções. E é esta dimensão que desde logo surpreende, trazendo à obra de Eötvös uma perspetiva que, se estava latente em muita da sua música, desperta e espalha-se com exuberância neste *Concerto para harpa* desde os primeiros compassos — trinta e quatro, seguidos, *improvvisando* sobre as sete notas da mais básica e distendida posição das cordas, com os sete pedais em posição superior, correspondendo à tonalidade de dó bemol maior, sem uma única alteração cromática!...

Não será necessário sublinhar que as notas disponíveis nesta posição inicial, como em outras, embora correspondam às de uma escala tonal diatónica, têm um tratamento absolutamente independente da morfologia e da funcionalidade tonais: o que observamos é, de facto, uma composição atonal sobre notas que

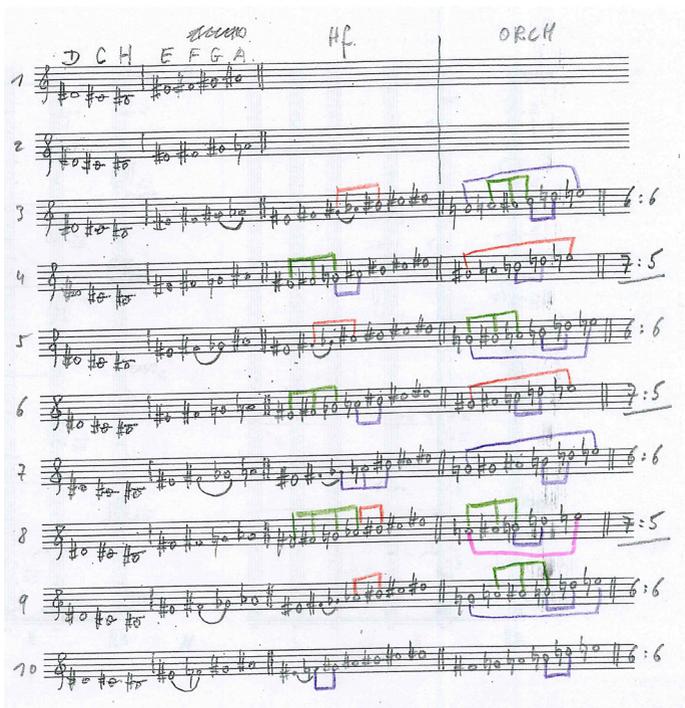


figura 4

correspondem à antiga tonalidade, mas que não têm com ela qualquer relação gramatical. Explorando as características idiomáticas do instrumento, a obra propõe uma atualização da escrita em função de uma linguagem musical contemporânea, de acordo com a intenção expressa do compositor: “*Os concertos existentes parecem-me, na sua maioria, muito bem escritos para harpa, mas não se aventuram muito nas modernidades das últimas décadas. Por isso procurei nutrir a escrita da harpa com elementos mais atuais (...).*”¹²

Note-se que a própria orquestra, de instrumentação comedida (duas flautas, dois oboés, dois clarinetes e clarinete baixo, dois fagotes, duas trompas, duas trompetes, dois trombones, dois percussionistas, celesta e cordas), estende a “sonoridade” da harpa, aquilo a que poderíamos chamar a “harmonia resultante” de cada das suas posições, colorindo, com extraordinária mestria, e amplificando o perfil diatônico do instrumento. Uma análise da partitura revela o

que é claro, desde logo, à própria audição: uma quase absoluta *consonância* entre a orquestra e o instrumento solista que, nos primeiros quarenta e oito compassos do primeiro andamento, nos conduz gradualmente de uma combinação das sete notas em posição bemol para uma combinação das sete notas em posição natural (compassos 1 a 48). [Figura 5]

Num andamento apropriadamente designado como *Allegro e felice*, o protagonista e o conjunto instrumental, que com ele se entrelaça e lhe responde, partilham, com escassas exceções, o mesmo espaço diatônico (ainda que por enarmonia) de sete diferentes notas por secção, evoluindo a um ritmo harmónico lento e relativamente constante entre os compassos 35 e 47, e 65 a 76. No compasso 54 a orquestra desvia-se, por um momento, das notas da harpa, introduzindo um breve e incisivo contraste harmónico; depois, à medida que o solista nos conduz da posição de dó maior (sete bequadrados, com os sete pedais

figura 5

¹² François-Gildas Tual, *Concerto pour harpe*, in programa de sala do concerto *Anniversaire Péter Eötvös*, a 18 de janeiro de 2024, no Auditorium de Radio France, p. 9.

em posição intermédia) para a posição de dó sustenido maior (sete sustenidos, com os sete pedais em posição descida), entre os compassos 64 e 77, certos instrumentos vão acrescentando notas de passagem, verticalmente fixas a dado passo, criando desvios cromáticos no interior de uma sonoridade predominantemente diatónica — muito longe, em qualquer caso, da ideia inicial do compositor, de criar na orquestra um “negativo” do espaço harmónico da harpa. [Figura 6]

Toda a peça está, de resto, construída em função de um maior ou menor grau de consonância entre o espaço harmónico do solista e o espaço harmónico da orquestra, entre a conformidade diatónica e o desvio cromático, sendo assim geridas, a cada passo, as relações de repouso e movimento, de distensão e tensão no discurso musical.

A dimensão diatónica do instrumento solista não é, de resto, inteiramente “pura”. Para contornar o que poderia ser uma sonoridade tradicional e expectável, o compositor requer uma afinação especial de sete cordas da harpa,

uma *scordatura* entre a corda mi abaixo do dó central e a corda ré imediatamente acima deste: sete únicas cordas afinadas um quarto de tom abaixo — o que modifica e enriquece substancialmente a sonoridade do instrumento. [Figura 7]



figura 7

Esta distorção microcromática, curiosamente, não se estende à orquestra, que, em praticamente toda a obra, se circunscreve ao espaço temperado. A exceção é o andamento central, o segundo dos três andamentos, subtintulado *hommage à Ravel*, que, num momento emblemático, inverte o espaço sonoro, tecendo uma combinação belíssima e improvável entre as duas trompas e a harpa. Se por toda a obra o solista mantém o supracitado desvio microtonal, neste momento surpreendente, pelo contrário, fixa-se num ré natural imóvel, em harmónicos, deixando às trompas — a que mais tarde se junta o

72

Harpa

Orq.

p

“desvios”

figura 6

Calmamente, ma non troppo

The image shows a musical score for two instruments: Harpa (Harp) and Trompas (Trumpets). The Harpa part is written in bass clef, 4/4 time, with a tempo marking of quarter note = 66. It begins with a series of notes, each marked with an accent (vo) and a dynamic marking of *f*. The Trompas part is written in treble clef and starts with a box around the first measure. It features a melodic line with dynamic markings of *mf* and *V* (likely indicating a breath mark or similar performance instruction).

trombone alto — o afastamento desse centro, e do espaço temperado, num movimento em quartos de tom. [Figura 8]

Solicitada por um admirável solista, o harpista francês Xavier de Maistre, a obra procura dar da sua personalidade um retrato musical. “O Xavier é desportivo e sabe dançar, eis um aspeto do retrato que dele fiz”¹³. A ideia do retrato em música, assumido ou silenciado pelo compositor, está mais presente do que se pode imaginar, à primeira vista, na modernidade musical — recordemos o retrato de Stefi Geyer, no Primeiro Concerto para Violino de Béla Bartók, ou o de Mary Bauermeister nos momentos M de *Momento*, de Karlheinz Stockhausen, para citar dois precedentes diretos de Eötvös.

Na abstração da música, e sem chaves de leitura deixadas pelo autor, só podemos especular na tentativa de decifrar o retrato. O classicismo reservou-nos, no entanto, um momento específico da tela concertante, no qual o intérprete se nos revela diretamente: a cadência, deixada em aberto, espaço em branco, livre ao improvisado (ou até à composição!) do solista que, assim, deixava transparecer a sua silhueta mais pessoal. A modernidade tendeu a fechar esses espaços, a reservar ao compositor a fixação precisa e definitiva de um virtuosismo impessoal, para sempre gravado na pedra. Eötvös,

pelo contrário, renova a tradição clássica e amplifica a liberdade do protagonista — veja-se *Triangel*, *Speaking Drums*, ou a *Cadência Glissando* quase no final do terceiro e último andamento do *Concerto para harpa*, onde, ao longo de 17 compassos, sobreposto ao gesto da orquestra rigorosamente notado, se abre ao intérprete um espaço de “cadência livre, apenas com glissandos, sem acordes, sem melodia, sem citações, com momentos de grande virtuosismo e surpresa”¹⁴: aqui, como nos Concertos de Mozart e Beethoven, emancipado da escrita, o solista oferece uma visão de si mesmo, do seu gesto técnico e pessoal, uma espécie de autorretrato indeclinável e espontâneo.

Fruto de uma encomenda conjunta da Orquestra Filarmónica da Radio France, da Orquestra Sinfónica da Rádio de Berlim, da Orquestra da Suisse Romande, da Casa da Música, do Musikverein de Viena e da Orquestra Sinfónica da NHK de Tóquio, o *Concerto para harpa* teve a sua estreia em Paris, a 18 de janeiro de 2024.

PEDRO AMARAL, 2024

¹³ *Ibidem*.

¹⁴ Péter Eötvös, *Concerto para harpa*, edição Schott, 2023, pp. 84-85.

Claude Debussy

SAINT-GERMAN-EN-LAYE, 1862 – PARIS, 1918

Claude Debussy encontraria a mais original e revolucionária resposta à hegemonia germânica na construção de uma ideia de música moderna, fundindo uma multiplicidade de referências estéticas muito invulgares numa identidade pessoalíssima e, ao mesmo tempo, herdeira do legado de antecessores franceses. Surge na sua música uma expressão governada pela sutileza e pela discrição (traços peculiares da tradição francesa), uma predileção pelo sensualismo e por elementos exóticos (que aprendeu quer com a ópera francesa, quer com as experiências inusitadas dos compositores russos), a recuperação e ressignificação de sonoridades medievais, ou mesmo de elementos ouvidos na música asiática (como o gamelão da ilha de Java, que tanto encantou o compositor na Exposição Universal de Paris de 1889), entre muitos elementos fascinantes. Não menos importante, há na música de Debussy um assumido gosto pela alusão a imagens e por evocações sinestésicas.

Hoje é comum referir-se a música de Debussy como sendo *impressionista*, contra a vontade do próprio — até porque o termo tinha naquela época um sentido pejorativo, sendo usado tanto para denegrir Monet e outros pintores em 1874, como para criticar o próprio Debussy a propósito da obra *Printemps*, de 1887. Contudo, mais importante do que um possível parentesco com a pintura é a íntima ligação entre a estética debussiana e a de poetas simbolistas (como Baudelaire, Mallarmé ou Verlaine) que ilumina o sentido mais importante da sua obra. Tal como os simbolistas, Debussy desviou-se do modo tipicamente romântico que prima pela expressão de emoção intensamente sentida e pela assunção

de um sentido narrativo, favorecendo ao invés um modo *sugestivo* de um estado de espírito, de uma dada sensação, atmosfera ou cena.

Debussy escreveu cinco peças orquestrais que agrupou sob o título *Images*. Entre a primeira peça, evocativa de música escocesa, e a última, que parte de canções tradicionais francesas, encontra-se um tríptico alusivo a Espanha, intitulado *Ibéria*. Projectado inicialmente para dois pianos, em 1906, foi preterido ainda no mesmo ano em favor do modelo orquestral. A partitura de *Ibéria* ficou terminada em 1908.

Não se trata de uma estilização de repertório folclórico, mas antes de uma composição que incorpora lugares imaginados e traços estilísticos da música que lhes está associada. Debussy desvia-se do usual método romântico de mera “coloração local” por incorporação de elementos tópicos superficiais. A linguagem debussiana atravessa toda a partitura, habilmente mesclada com elementos de uma música ibérica idealizada e no entanto reconhecível, que não compromete a identidade do seu autor — pelo contrário, expande-a e alimenta-a.

Este “quadro” ibérico começa com “Par les rues et par les chemins” (Pelas ruas e pelos caminhos). “Ouço os ruídos que fazem os caminhos da Catalunha, ao mesmo tempo que a música das ruas de Granada”, diz-nos o compositor, que nunca visitou estes lugares. O ritmo da sevilhana é marcado por percussão, com um tema de clarinetes (em arabescos) a surgir logo depois. Na orquestração, é admirável a forma como os instrumentos de acompanhamento oscilam entre primeiro e segundo planos sem descurar uma pulsação dançante, sugerindo subtis mudanças de ângulo ou de cenário, a que a harmonia ajuda ao longo de toda a peça. A interrupção das trompas (com resposta de trompetes) dá o contraste para o

episódio central, ao que se segue o regresso ao carácter inicial e repouso.

Em “Perfumes da Noite” temos um peculiar nocturno que começa com uma secção estática, misteriosa, oportunidade privilegiada para apreciação das subtilidades de cor e de timbre proporcionadas pela refinada orquestração, por entre inesperados *glissandos*. Chega-nos depois o discreto pulsar de uma sub-reptícia habanera. Mais tarde, há um carácter mais apaixonado a despontar e reconhecemos a dado momento o tema dos clarinetes do andamento anterior. No final, os sinos, camuflados de uma forma engenhosamente sugestiva, sinalizam a transição para a alvorada que trará “A Manhã de um Dia de Festa”, que ocorre em gradações de luz e cor inimitáveis.

O último andamento evoca um cortejo com uma banda imaginária. O som das guitarras é mimetizado notoriamente pelas cordas em *pizzicato*, enquanto os sopros trazem a euforia da dança, ou quiçá o som de cantares alegres. Entretanto, um inesperado violino solo irrompe em jeito popular, suspendendo por breves instantes o ambiente anterior. Capaz de comover profundamente Maurice Ravel (de ascendência basca), a *Ibéria* de Debussy dá-nos a ouvir, nos últimos compassos — tal como acontecerá com o *Boléro* do seu colega, volvidos 20 anos —, um exuberante *glissando* de trombones que encerra a obra em tom apoteótico.

PEDRO ALMEIDA, 2022*

* O autor não aplica o Acordo Ortográfico de 1990.

David Robertson direção musical

Maestro, artista, compositor, pensador e visionário musical americano, David Robertson sobe aos mais importantes pódios dirigindo ópera, música orquestral e nova música. É um defensor dos compositores contemporâneos e um programador inovador e ousado.

Do seu currículo constam várias posições de liderança: foi maestro principal e diretor artístico da Orquestra Sinfónica de Sidney; teve uma gestão transformadora enquanto diretor musical, durante 13 anos, da Orquestra Sinfónica de St. Louis; trabalhou com a Orquestra Nacional de Lyon, a Sinfónica da BBC e, como protegido de Pierre Boulez, com o Ensemble intercontemporain.

Robertson partilha o palco com as principais orquestras mundiais, incluindo a Filarmónica de Nova Iorque, a Filarmónica de Los Angeles, a Orquestra do Concertgebouw, a Filarmónica de Viena, a Filarmónica Checa, a Sinfónica do Estado de São Paulo e a Filarmónica de Seul, entre outras formações de relevo dos cinco continentes. Em 2023, regressou a Sidney para três anos no cargo de parceiro criativo da Ópera e da Sinfónica de Utah.

Desde a sua estreia na Metropolitan Opera, em 1996, aí tem dirigido um conjunto impressionante de projetos, incluindo a produção de *Porgy and Bess*, trabalho que marcou a abertura da temporada 2019/20 e que mereceu um Grammy Award, na categoria de melhor gravação de ópera, em 2021. Em 2022, dirigiu a reposição da ópera no Met, além de se ter estreado na Ópera de Roma com *Káťa Kabanová* de Janáček.

David Robertson é *Chevalier de l'Ordre des Arts et des Lettres* de França e detém vários prémios no campo das artes. Faz parte do Conselho Consultivo da Tianjin Juilliard, na China,

complementando o seu papel enquanto diretor de Estudos de Direção e professor visitante da Juilliard School em Nova Iorque.

A temporada de 2023/24 fica marcada pela colaboração do maestro com a Sinfónica de Seattle, a Orquestra Real Dinamarquesa, a Filarmónica da Rádio dos Países Baixos, a Sinfónica Alemã de Berlim, as orquestras do Minnesota e de Filadélfia, e a Filarmónica de Nova Iorque, entre outras.

Xavier de Maistre harpa

Xavier de Maistre é um dos principais harpistas da atualidade e um músico profundamente criativo. Tem contribuído para o alargamento do repertório para o instrumento, encomendando novas obras e assinando transcrições.

Maistre começou 2023/24 com o concerto de início da temporada da Sinfónica de Atlanta, sob a direção de Nathalie Stutzmann. A partir de janeiro de 2024, arrancou com as estreias do Concerto para harpa de Péter Eötvös, especialmente escrito para o músico. O seu duo Serenata Latina, com Rolando Villazon, leva-o às mais prestigiadas salas de concerto e festivais, como a Philharmonie de Paris, o Lincoln Center em Nova Iorque, o Mozarteum de Salzburgo e o Festival de Yerevan. Ainda nesta temporada apresenta-se como convidado do Festival Enescu, da Orquestra Sinfónica de Singapura com Pierre Bleuse, da Sinfónica de Sidney (para a sua estreia sob a direção de Dalia Stasevska), bem como da Orquestra Sinfónica de Lucerna e Bertrand de Billy.

Colabora regularmente com grandes orquestras do mundo inteiro: sinfónicas de Chicago, Montréal, Cidade de Birmingham e das rádios Suíça e Finlandesa; filarmónicas de Los Angeles, Londres, São Petersburgo, Oslo e China; Orquestra de Paris, Tonhalle de Zurique, Mozarteum de Salzburgo e Sinfónica do Estado de São Paulo. Trabalha com maestros como Sir André Previn, Sir Simon Rattle, Riccardo Muti, Daniele Gatti, Philippe Jordan, Bertrand de Billy, Andrés Orozco-Estrada, Daniel Harding, Susanna Mälkki e Mirga Gražinytė-Tyla.

Tem sido convidado para tocar em recital em muitos dos principais festivais, incluindo Rheingau, Salzburger Festspielen, Wiener Festwochen, Verbier, Budapest Spring, Würzburg Mozartfest e Mostly Mozart em Nova Iorque.

Fortemente envolvido com a música de câmara e interessado em programas originais, tem colaborado com artistas altamente versáteis, como o tenor Rolando Villazón, a lenda do flamenco e das castanholas Lucero Tena, Diana Damrau, Arabella Steinbacher, Daniel Müller-Schott, Baiba Skride, Antoine Tamestit, Mojca Erdmann ou Magali Mosnier.

Xavier de Maistre tem exclusividade com a Sony Music desde 2008, ano em que gravou o seu primeiro álbum, *Nuit d'Etoiles*, dedicado a Debussy. Lançou ainda *Hommage à Haydn* (2009), *Aranjuez* (2010), *Notte Veneziana* (2012), *Moldau* (2015) e *La Harpe Reine* (2016) com Les Arts Florissants e William Christie. O seu álbum *Christmas Harp* (outubro de 2021) apresenta paráfrases e fantasias de conhecidos cânticos de Natal. Em 2020, gravou um muito aclamado disco do duo Serenata Latina com Rolando Villazon (Deutsche Grammophon). O seu trabalho discográfico mais recente data do outono de 2022 e é centrado na música russa, com o famoso Concerto para harpa de Reinhold Glière e o concerto “esquecido” de Alexander Mosolov, acompanhado pela Sinfónica WDR de Colónia sob a batuta de Nathalie Stutzmann.

Natural de Toulon, Xavier de Maistre estudou harpa com Vassilia Briano no conservatório local, antes de aperfeiçoar a sua técnica em Paris, com Catherine Michel e Jacqueline Borot. Estudou também na Sciences-Po de Paris e, mais tarde, na London School of Economics. Em 1998 recebeu dois primeiros prémios (e duas distinções pela interpretação) no conceituado Prémio Internacional de Harpa dos Estados Unidos da América (Bloomington). No mesmo ano, passou a ser o primeiro músico francês a integrar a Orquestra Filarmónica de Viena. Leciona na Musikhochschule em Hamburgo desde 2001. Toca numa harpa Lyon & Healy.

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. Em 2024 apresenta a integral dos concertos para piano de Prokofieff, convidando cinco solistas portugueses: Raúl da Costa, Artur Pizarro, Rafael Kyrychenko, 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 toca ao lado do Arditti Quartet no âmbito dos concertos Rasonanz, apresentados pelo ciclo Musica Viva da Rádio da Baviera.

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.

Violino I

James Dahlgren
Álvaro Pereira
Maria Kagan
Evandra Gonçalves
José Despujols
Vladimir Grinman
Andras Burai
Roumiana Badeva
Tünde Hadadi
Alan Guimarães
Vadim Feldblioum
Emília Vanguelova
Jorman Hernandez*
Ana Luísa Carvalho*

Violino II

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

Viola

Pedro Meireles
Emília Alves
Anna Gonera
Rute Azevedo
Biliana Chamlieva
Hazel Veitch
Jean-Loup Lecomte
Luís Norberto Silva
Rita Carreiras*
Catarina Gonçalves*

Violoncelo

Feodor Kolpachnikov
João Cunha
Sharon Kinder
Aaron Choi
Michal Kiska
Hrant Yeranosyan
Bruno Cardoso
Tiago Mendes*

Contrabaixo

Rui Rodrigues
Florian Pertzborn
Tiago Pinto Ribeiro
Joel Azevedo
Altino Carvalho
Slawomir Marzec

Flauta

Paulo Barros
Ana Maria Ribeiro
Alexander Auer
Angelina Rodrigues

Oboé

Tamás Bartók
Telma Mota*
Roberto Henriques

Clarinete

Carlos Alves
João Moreira
Gergely Suto

Fagote

Gavin Hill
Cândida Nunes
Robert Glassburner
Vasily Suprunov

Trompa

Nuno Vaz
Hugo Sousa
Eddy Tauber
Hugo Carneiro

Trompete

Sérgio Pacheco
Luís Granjo
Rui Brito

Trombone

Severo Martinez
Dawid Seidenberg
Nuno Martins

Tuba

Sérgio Carolino

Tímpanos

Jean-François Lézé

Percussão

Bruno Costa
Paulo Oliveira
Nuno Simões
André Dias*

Harpa

Ilaria Vivan
Erica Versace*

Celesta

Luís Duarte*

*instrumentistas convidados

Operação Técnica**Iluminação**

Bruno Mendes

Palco

Amaro Machado
Carlos Almeida

APOIO INSTITUCIONAL



MECENAS CASA DA MÚSICA

