

Orquestra Sinfónica do Porto Casa da Música

Julio García Vico direção musical
Raúl da Costa piano

10 jan 2025 · 21:00 Sala Suggia

CAMINHOS CRUZADOS
ABERTURA OFICIAL DA TEMPORADA



Entrevista ao maestro Julio García Vico.

A CASA DA MÚSICA É MEMBRO DE



EUROPEAN
CONCERT HALL
ORGANISATION



1ª PARTE

Francisco de Lacerda

Almourol! (1926; c.4min)

Manuel de Falla

Noites nos Jardins de Espanha, impressões sinfónicas para piano e orquestra

(1909-16; c.23min)

1. En el Generalife
2. Danza lejana —
3. En los jardines de la Sierra de Córdoba

2ª PARTE

Maurice Ravel

Rapsódia Espanhola (1907; c.17min)

1. Prélude à la nuit —
2. Malagueña
3. Habanera
4. Feria

Nikolai Rimski-Korsakoff

Capricho Espanhol, op. 34 (1887; c.15min)

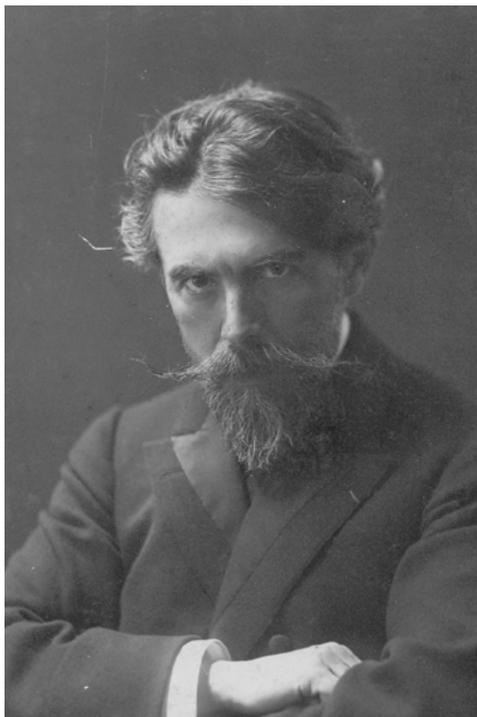
1. Alborada —
2. Variazioni —
3. Alborada —
4. Scena e canto gitano —
5. Fandango asturiano

Nota: um travessão (—) após o título de um andamento significa que a música segue sem interrupção para o andamento seguinte.

O “ibérico”, uma noção de contornos pouco definidos

O “ibérico” como conceito cultural espelha uma complexa rede de tensões e afinidades entre Espanha e Portugal. Estas tensões não estão apenas enraizadas na história e na política, mas também nos imaginários que cada nação construiu sobre si própria e sobre a outra num momento de intensas transformações sociais e culturais. A ideia de “Ibéria” enquanto conceito cultural e artístico surgiu em determinados círculos como uma possível via de reconciliação e colaboração entre as duas nações. Desde finais do século XIX, intelectuais e artistas de ambos os países começaram a explorar a possibilidade de uma identidade partilhada baseada na sua herança comum. Este discurso foi promovido por figuras como Miguel de Unamuno (em Espanha), que defendia uma visão mais ampla e espiritual da Península, ou Teófilo Braga (em Portugal), que explorou as afinidades entre a literatura e a cultura de ambos os países. Contudo, na música, esta ideia de unidade ibérica expressou-se de modo muito fragmentado.

Por volta de 1900, Espanha e Portugal partilhavam um passado marcado pelos seus destinos cruzados e por uma relação de vizinhança que alternava entre a cooperação e o conflito. Em Espanha, a perda das colónias em 1898 levou a uma profunda crise de identidade que impactou tanto o discurso político, quanto a produção cultural. Neste contexto, a música tornou-se um terreno-chave para reivindicar uma identidade nacional que procurava afirmar-se perante o declínio imperial. Figuras como Felipe Pedrell e, mais tarde, o seu discípulo Manuel de Falla trabalharam na integração do folclore espanhol num discurso musical moderno. Portugal, por seu lado, também viveu na viragem do século um momento de transição



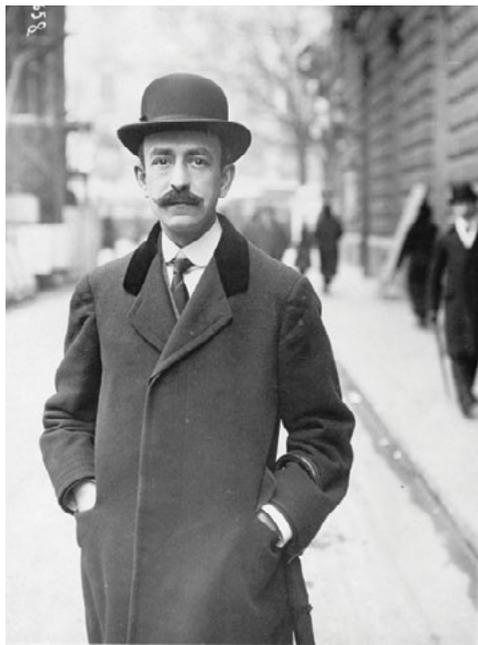
Francisco de Lacerda (1869-1934)

cultural e política. Com uma monarquia enfraquecida que seria derrubada em 1910, o país enfrentava igualmente o desafio de redefinir o seu lugar no mundo após as ameaças ao seu império colonial, na sequência da Conferência de Berlim (1894-95) e do Ultimato do Reino Unido (1890). No domínio cultural, Portugal começou a olhar para a Europa como modelo a seguir, embora também procurasse formas de reivindicar a sua própria tradição nacional. Enquanto a Espanha se projetou frequentemente através de uma imagem exuberante e apaixonada (muitas vezes associada a estereótipos culturais como a guitarra e o flamenco), em Portugal cultivou-se uma imagem mais introspetiva, ligada à saudade e não apenas ao folclore.

Portugal, Espanha e a “Ibéria” na música erudita

Portanto, do ponto de vista musical, por volta de 1900, Portugal e Espanha apresentavam semelhanças na busca de uma identidade nacional moderna, mas também divergências significativas. Em Espanha, o nacionalismo musical estava intimamente ligado à integração do folclore em formas clássicas e internacionais. Felipe Pedrell, por exemplo, defendia um renascimento musical baseado na utilização de materiais folclóricos, influenciando compositores como Falla, Albéniz e Granados. Este movimento procurava equilibrar a autenticidade do popular com a sofisticação das formas clássicas, resultando em obras que, embora enraizadas no espírito espanhol, estavam destinadas a um público internacional. Portugal, por outro lado, tinha um desenvolvimento musical menos institucionalizado e uma presença menos marcante no panorama internacional. No caso de Francisco de Lacerda, a sua afinidade com o Impressionismo francês colocou-o num território estético que, embora modernizador, se afastava do uso direto do folclore português como base do seu idioma musical. Além disso, enquanto Espanha conseguiu consolidar uma imagem mais definida no panorama internacional graças aos compositores mencionados, Portugal permaneceu numa posição mais periférica, embora não menos significativa na sua própria esfera cultural.

Embora seja verdade que a ideia de “ibérico” fosse apelativa em termos teóricos, nunca se conseguiu articular plenamente na prática musical, permanecendo mais como um imaginário latente do que como uma realidade tangível. A *Iberia* de Albéniz exclui Portugal, por exemplo. No entanto, compositores portugueses como Joly Braga Santos ou Fernando



Manuel de Falla (1876-1946)

Lopes-Graça, já no século XX, estabeleceram as bases para uma compreensão mais rica e matizada das identidades culturais peninsulares, tanto nas diferenças, quanto nas semelhanças, abraçando um iberismo cultural que se revela em algumas das suas composições.

Compositores como Rimski-Korsakoff ou Ravel idealizaram Espanha como um país de cores vibrantes e ritmos exóticos. A imagem que estes compositores projetaram na sua música não pretendia ser uma representação fiel ou autêntica do país, mas sim uma construção sonora, moldada pelos convencionalismos orientalistas da época. Nem mesmo Ravel, apesar da sua ascendência espanhola e do seu fascínio pela música do país vizinho, procurou qualquer autenticidade cultural; pelo contrário, orgulhava-se de compor peças “espanholas” de sucesso antes de ter visitado Espanha. Neste quadro, o compositor francês surge como participante numa tendência exótica que via a

Espanha como um lugar “orientalizado”, segundo a terminologia cunhada por Edward Said. Ou seja, utilizava elementos musicais associados ao país como mais um recurso na sua paleta exótica, reduzindo o seu interesse a um simples “colorido” sonoro.

O jogo de espelhos é, contudo, mais complexo do que isso, já que diferenças e semelhanças se cruzam de modo dinâmico nesse processo de apropriação, criação e difusão de estereótipos. Ou seja, para Ravel, tal como para Rimski-Korsakoff, o relevante era aquilo que podia ser comunicado através do recurso a essas imagens exóticas do espanhol, e essa mensagem não precisava de ser necessariamente negativa, podendo conter até uma crítica velada às limitações da própria cultura, no caso francês. Por outro lado, reivindicar a cultura espanhola, ainda que de forma estereotipada, poderia representar uma reivindicação indireta da importância da própria cultura — a russa, que estaria relegada para segundo plano pela preponderância, em fins do século XIX, da Europa Central; ou a francesa, pelo domínio de Paris no contexto daquele país. Não é preciso dizer que, como qualquer género de exotismo, a Espanha imaginada funcionava também como um paraíso fora do alcance.

Quatro paisagens da Ibéria retratadas através da cor orquestral

Neste contexto, *Almourol!*, de Francisco de Lacerda, obra profundamente influenciada pelo Simbolismo francês e pelo Impressionismo, reflete uma certa tensão entre a modernidade europeia e a identidade portuguesa. O castelo que a inspira está situado numa ilha rochosa do rio Tejo e constitui um dos exemplos mais emblemáticos da arquitetura militar medieval portuguesa. Erigido em 1171 pela



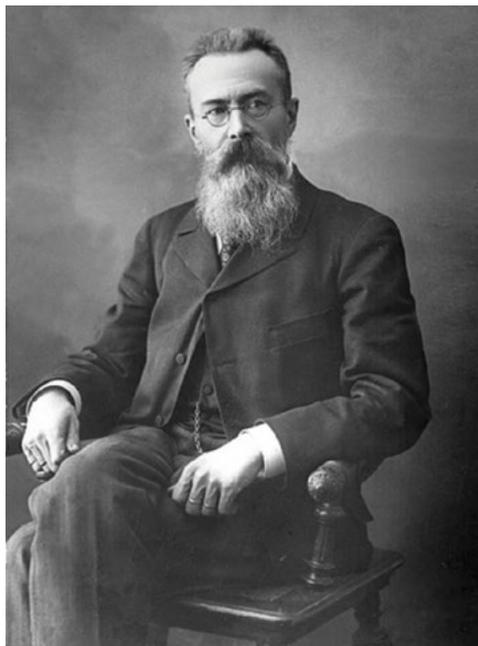
Maurice Ravel (1875-1937)

Ordem dos Templários, a fortaleza foi peça-chave nas estratégias defensivas durante a Reconquista. A obra de Lacerda utiliza texturas orquestrais para evocar tanto a majestosidade do castelo, quanto as lendas que o envolvem.

As *Noites nos Jardins de Espanha* transportam-nos igualmente para paisagens onde não está ausente uma certa majestosidade. Falla escreveu esta obra sob a influência de *Iberia*, de Albéniz, que conheceu em Paris. Teve a ideia de compor uma série de noturnos pianísticos de inspiração espanhola, os quais acabariam por dar origem a esta partitura. O modelo *albeniciano* forneceu a Falla um ponto de partida para continuar a explorar um “vocabulário espanhol” baseado, por exemplo, em ritmos retirados do folclore, em modalismo e em motivos ornamentais característicos do material melódico, enquadrando-o ao mesmo tempo numa estrutura convencional de carácter transnacional: o concerto para piano. A influência francesa,

comum a Lacerda e a Falla, manifesta-se na orquestração, que desempenha um papel central na obra, por vezes superior à brilhante e expressiva parte solista. Os números das *Noites nos Jardins de Espanha* — “No Generalife”, “Dança distante” e “Nos jardins da Serra de Córdoba” — não imitam nenhuma paisagem específica, mas são impressões de paisagens, sejam elas reais ou imaginárias, que vinculam apaixonadamente movimento e experiência da natureza e do ar livre. Voluptuosidade emotiva e cor local espanhola cristalizam esta partitura num estilo concertante inovador e sólido.

A *Rapsódia Espanhola* de Ravel e o *Capricho Espanhol* de Rimski-Korsakoff são duas partituras orquestrais que, embora evoquem o espírito de Espanha, fazem-no, como já mencionámos, a partir de perspetivas distintas. Compostas com apenas duas décadas de diferença, cada uma reflete as sensibilidades estilísticas dos seus autores e o contexto cultural a partir do qual abordaram o imaginário sonoro espanhol. Por um lado, *Rapsódia Espanhola*, escrita entre 1907 e 1908, surge da fascinação de Ravel pelas raízes espanholas da sua mãe e da sua conexão com a música popular desse país. Através de um olhar impressionista, a obra desenvolve-se em quatro movimentos: um enigmático prelúdio (“Prélude à la nuit”), a evocação rítmica da “Malagueña”, a sensualidade da “Habanera” e o dinamismo festivo de “Feria”. O compositor não procura uma imitação literal da música espanhola (apesar de se servir de padrões rítmicos tradicionais nos andamentos centrais), mas uma estilização sofisticada, repleta de cores orquestrais e harmonias exóticas. O seu enfoque é mais introspetivo, em parte derivado da presença hipnótica de elementos melódicos recorrentes, introduzidos desde o “Prélude à la nuit” — onde utiliza um motivo descendente baseado em escalas



Nikolai Rimski-Korsakoff (1844-1908)

modais (como a frígia ou a mixolídia), evocando uma atmosfera lânguida e misteriosa. Este motivo reaparece transformado nos andamentos seguintes, criando ligações subtis entre as secções. Por outro lado, o *Capricho Espanhol*, composto em 1887, mostra o interesse de Rimski-Korsakoff pelo exótico, característico do orientalismo musical russo. Embora o compositor nunca tenha visitado Espanha, baseou a sua obra em melodias folclóricas recolhidas de fontes escritas. A peça, dividida em cinco andamentos, combina danças como o “Fandango asturiano” com secções líricas como “Cena e canto cigano”, além de incorporar o brilho rítmico das “Alboradas”. Em contraste com a subtilidade de Ravel, o enfoque de Rimski-Korsakoff é mais extrovertido e espetacular, demonstrando o seu virtuosismo orquestral e apresentando um retrato vibrante e pitoresco de Espanha.

Julio García Vico direção musical

Finalmente, uma nota a propósito da orquestração destas obras, que revela abordagens diversas oscilando entre a introspeção e a espetacularidade. Enquanto Lacerda recorre a uma orquestração delicada para evocar atmosferas poéticas e nostálgicas, com um uso limitado da percussão, Falla, que também incorpora a influência francesa, cria um surpreendente balanço entre piano e orquestra, onde as cordas e as madeiras sugerem paisagens mais sensoriais do que reais. Por sua vez, Ravel apresenta uma orquestração sofisticada, rica em cores tímbricas e efeitos inovadores que estilizam a essência de Espanha, em contraste com a abordagem mais extrovertida e virtuosística de Rimski-Korsakoff, que utiliza a orquestra como um espetáculo de brilho técnico, destacando solos instrumentais e uma percussão vibrante. Para o compositor, o *Capricho Espanhol* era uma “composição brilhante para orquestra”. Como o próprio explicou, os temas espanhóis, de caráter dançante, proporcionaram-lhe um material rico para explorar efeitos orquestrais multiformes. A escolha dos desenhos melódicos e padrões rítmicos procedentes do folclore espanhol obedecem, portanto, precisamente à intenção de fazer brilhar cada tipo de instrumento.

TERESA OASCUDO, 2025

Vencedor do Prémio de Direção Donatella Flick LSO em 2021, Julio García Vico é o maestro assistente da Orquestra Sinfónica de Londres, onde trabalha em estreita colaboração com maestros como Sir Simon Rattle, Gianandrea Noseda, François-Xavier Roth, Sir John Eliot Gardiner, Barbara Hannigan e Antonio Pappano. É ainda assistente do maestro Nicola Luisotti no Teatro Real em Madrid.

García Vico foi também distinguido, em 2019, com o Prémio Internacional Alemão de Maestros (1.º prémio, Prémio do Público atribuído pela fundação Oscar und Vera Ritter-Stiftung e Prémio Opernfreunde Bonn), tendo na altura dirigido *Don Juan* de Strauss, sem recurso a partitura, com a Orquestra Sinfónica da WDR na Philharmonie de Colónia. O júri considerou-o “um talento extraordinário”.

Foi diretor musical do Opera Studio nos teatros de Krefeld e Mönchengladbach, na Alemanha, e estreou-se como maestro convidado com a Orquestra Sinfónica de Munique, Orquestra Mozarteum, Orquestra Nacional de Espanha, Orquestra RTVE e Orquestra Ciudad de Granada, e ainda no Teatro Mariinski.

Quanto a compromissos em agenda, apresenta-se com a Sinfónica de Barcelona, a Sinfónica do Tenerife, a Real Orquestra Sinfónica de Sevilha, a Orquestra de Câmara de Mantova, e também em Seul e no Carnegie Hall, dirigindo os International Sejong Soloists.

Julio García Vico diplomou-se em direção de orquestra na Robert Schumann Hochschule de Düsseldorf com Rüdiger Bohn, teve formação com o famoso Ensemble Modern de Frankfurt, e estudou filosofia, piano, piano de acompanhamento e viola. Fala fluentemente sete línguas, incluindo espanhol, inglês, alemão, italiano e japonês.

Raúl da Costa piano

Raúl da Costa, pianista premiado em diversos concursos nacionais e internacionais, é desde muito novo presença recorrente nas salas mais emblemáticas do país. Tem tido igualmente grande sucesso nalguns dos maiores palcos ao nível internacional: Konzerthaus de Berlim, Palau de La Musica Catalana, Radio France, Academia Liszt de Budapeste e Philharmonie Essen são exemplos dos locais onde já esteve. Além da Europa, tocou nos Estados Unidos da América e na Ásia.

Nascido na Póvoa de Varzim, em 1993, iniciou os estudos musicais na sua terra natal. O trabalho que desenvolveu com o professor Álvaro Teixeira Lopes foi particularmente marcante na adolescência. Em 2011, começou os estudos superiores na Hochschule für Musik, Theater und Medien, em Hanôver, na classe dos reconhecidos professores Karl-Heinz Kämmerling e Bernd Goetzke, assim como de Kirill Gerstein na Hochschule für Musik Hanns Eisler de Berlim. Trabalhou também com mestres como Dmitri Bashkurov, Ferenc Rados, Daniel Barenboim, Manfred Eicher e Maria João Pires. Foi bolseiro da Yamaha Musical Foundation of Europe, da Yehudi Menuhin Live Music Now Foundation e da Fundação Calouste Gulbenkian.

Com um vasto repertório que vai de Bach a Zimmerman, a música de câmara sempre ocupou um lugar importante na carreira do pianista, nomeadamente as colaborações

com Anja Lechner, Sergei Nakariakov, Daniel Hope, Bruno Monsiegeon ou Matvey Demin. Fez a estreia de obras de compositores como Luiz Costa, Fernando Lopes-Graça, Eduardo Patriarca e Amílcar Vasques-Dias, e colaborou com compositores como Thomas Adès, Valentin Silvestrov e Brad Mehldau.

Aos 12 anos de idade fez a sua estreia com orquestra na Casa da Música e, desde então, tem partilhado o palco com maestros como Theodore Kuchar, Antonio Pirolli, Joseph Swensen, Stefan Blunier, Vladimir Lande, Vitaliy Protasov, Álvaro Albiach e Raphaël Oleg, com formações como a Orquestra Sinfónica do Porto Casa da Música, Orquestra Gulbenkian, Sinfónica de Castilla y León, Filarmónica Janačůk, Deutsches Kammerorchester Berlin, Orquestra Sinfónica do Estado da Sibéria, Folkwang Kammerorchester Essen e Orquestra Sinfónica de Antalya.

A interpretação de Raúl da Costa do Concerto para piano n.º 4 de Rachmaninoff foi editada em CD, com a Orquestra Sinfónica do Porto Casa da Música, sob a direção de Stefan Blunier. Várias gravações ao vivo podem também ser encontradas em rádios como a NDR, a SWR e a Deutschlandfunk na Alemanha, a Radio France e a Antena 2, assim como nas plataformas da Deutsche Grammophon.

O pianista assumiu, em 2018, o cargo de diretor artístico do Festival Internacional de Música da Póvoa de Varzim.

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, Peter Eötvös, Heinz Holliger, Elihu Inbal, Michail Jurowski, Christoph König, Reinbert de Leeuw, Vasily Petrenko, Emilio Pomàrico, Peter Rundel, Michael Sanderling, Vasily Sinaisky, Tugan Sokhiev, John Storgårds, Jörg Widmann, Ryan Wigglesworth, Antoni Wit, Christian Zacharias, Lothar Zagrosek, Sylvain Cambreling, David Robertson, Nuno Coelho, Pedro Neves, Joana Carneiro, Abel Pereira, Tito Ceccherini e Clemens Schuldt. Tem pisado os mais prestigiados palcos de Viena, Estrasburgo, Luxemburgo, Antuérpia, Roterdão, Colónia, Munique, Valladolid, Madrid, Santiago de Compostela e Brasil. 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 Vasco Mendonça.

A presente temporada explora os cruzamentos de linguagens, das raízes ibéricas ao romantismo tardio de Wagner e Mahler, dos grandes sinfonistas russos a uma estreia da Sofia Gubaidulina, da sensibilidade ecológica de Liza Lim (Compositora em Residência 2025 com a estreia nacional do *Tríptico da Anunciação*) ao orientalismo de um concerto para gamelão de James Tenney. Somam-se

ainda referências à música de dança (Gabriel Prokofiev), ao jazz (Igor C Silva), à poesia persa medieval (Szimanowski) e à cultura eslava (*Missa Glagolítica* de Janáček). Ao longo do ano, merece destaque a comemoração dos 25 anos da formação sinfónica da Orquestra e um ciclo dedicado aos Grandes Concertos de Tchaikovsky, contando com os solistas convidados Júlia Pusker (violino), Yeol Eum Son e Claire Huangci (piano), e Pavel Gomziakov (violoncelo).

As temporadas recentes foram marcadas por ciclos de integrais de Mahler, Prokofiev, Brahms, Bruckner, Beethoven, Rachmaninoff e Mozart. Em 2024 celebrou os 50 anos do 25 de Abril com a estreia mundial de uma encomenda a Daniel Moreira, num ano em que apresentou novas obras de Luís Tinoco e António Pinho Vargas, mas também música portuguesa de outras épocas, entre elas a *História Trágico-Marítima* de Fernando Lopes-Graça e vários títulos de Emmanuel Nunes.

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
Maria Kagan
Emília Vanguelova
Ilanina Khmelik
Tünde Hadadi
Vladimir Grinman
Roumiana Badeva
Jorman Torres
José Despujols
Evandra Gonçalves
Vadim Feldblioum
Alan Guimarães
Ana Luísa Carvalho*
Pedro Carvalho*

Violino II

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

Viola

Pedro Meireles
Luís Norberto Silva
Anna Gonera
Emília Alves
Jean-Loup Lecomte
Rute Azevedo
Hazel Veitch
Teresa Fleming*
Catarina Gonçalves*
Rita Barreto*

Violoncelo

Nikolai Gimaletdinov
Feodor Kolpachnikov
Michal Kiska
Hrant Yeranosyan
Bruno Cardoso
João Cunha
Aaron Choi
Sharon Kinder

Contrabaixo

Florian Pertzborn
Joel Azevedo
Tiago Pinto Ribeiro
Raúl Represas*
Altino Carvalho
Slawomir Marzec

Flauta

Paulo Barros
Ana Maria Ribeiro
Angelina Rodrigues
Alexander Auer

Oboé

Roberto Henriques
Tamás Bartók
Pedro Teixeira*

Clarinete

Luís Silva
Pedro Silva*
Frederic Cardoso*

Fagote

Gavin Hill
Cândida Nunes
Robert Glassburner
Vasily Suprunov

Trompa

Nuno Vaz
José Bernardo Silva
Eddy Tauber
Hugo Sousa

Trompete

Sérgio Pacheco
Ivan Crespo
Rui Brito

Trombone

Dawid Seidenberg
Pedro Silva*
Nuno Martins

Tuba

Sérgio Carolino

Tímpanos

Jean-François Lézé

Percussão

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

Harpa

Ilaria Vivan
Ana Paula Miranda*

Piano/Celesta

Luís Duarte*

*instrumentistas convidados

Operação Técnica**Iluminação**

Virgínia Esteves

Palco

Rui Brito
Victor Resende

APOIO INSTITUCIONAL



MECENAS CASA DA MÚSICA

