

# Graindelavoix

**Björn Schmelzer**

*Rolling Stone*



GULBENKIAN  
MÚSICA

**16 mai 23**

**16 mai 23** TERÇA 20:00

GRANDE AUDITÓRIO

## **Graindelavoix**

**Björn Schmelzer** Direção artística

**Teodora Tommasi** e **Florença Menconi** Sopranos

**Andrew Hallock** Contralto

**Albert Riera, Andrés Miravete** e **Marius Peterson** Tenores

**Tomàs Maxé** e **Arnout Malfliet** Baixos

**Lluís Coll i Trull** Corneto

**Berlinde Deman** Serpentão

**Pierre-Antoine Tremblay** e **Christopher Price** Trompas

**Manuel Mota** Guitarra elétrica

**Björn Schmelzer** Conceito artístico

**Manuel Mota** Conceito sonoro, arranjos e composição

**Alex Fostier** Engenheiro de som

**Margarida Garcia** Assistente artística e de som

**A. Fostier, M. Garcia** e **B. Schmelzer** Desenho de luz e cenografia

**Katrijn Degans** Produção

## **Rolling Stone**

*Missa do Terramoto de Antoine Brumel, em Tempos de Catástrofe*

1. *Kyrie*
2. *Gloria*
3. *Credo*
4. *Sanctus*
5. *Agnus Dei*

Em coprodução com: Klarafestival Brussels,  
Muziekcentrum De Bijloke Gent  
e Kunstfestspiele Herrenhausen

DURAÇÃO TOTAL PREVISTA: 80 min.  
CONCERTO SEM INTERVALO

## Rolling Stone

Entrevista com Björn Schmelzer

Os Graindelavoix inspiraram-se em Pieter Bruegel (†1569), que começou a pintar obras em *grisaille* (monocromáticas) na década de 1560, em resposta a catástrofes políticas e à iconoclastia, e no compositor francês Antoine Brumel (fl.1483-1512), cuja *Missa do Terramoto*, a 12 vozes, foi redescoberta por Orlando di Lasso no mesmo período. Para estes artistas, a Ressurreição não é uma sublevação, uma revolta ou uma revolução, mas um confronto petrificante com o estrondo de uma lápide colossal, com pó de pedra, escombros e um buraco negro. Assentes nas ruínas do passado e do presente, os Graindelavoix recriam a composição de Brumel, antecipada por imagens do breve documentário neorrealista *Il Culto delle Pietre* (1967) de Luigi di Gianni, alegoria de um mundo moderno marcado pela inércia e pela superstição.

### **O que os levou a escolher a “Missa do Terramoto” de Brumel, oficialmente a Missa *Et ecce terrae motus*?**

Era um sonho antigo interpretar esta espantosa composição de Antoine Brumel, uma obra única para 12 vozes, cheia de contradições contrapontísticas. Esta parecia ser a altura certa e a conjuntura certa. A *Missa* não tem precedentes e é incomparável com as composições da época de Brumel. Parte disso continua a ser verdade ainda hoje: uma *performance* na atualidade evoca muitos géneros posteriores e estilos contemporâneos. Em todo o caso, fascinam-me as peças musicais que são excecionais no seu próprio tempo e que, nesse sentido específico, são essenciais para um determinado período histórico.

### **Pode explicar mais detalhadamente o que isso significa?**

Antoine Brumel foi um contemporâneo francês de Josquin des Prez, um compositor bem mais conhecido. Durante algum tempo, foi maestro do coro de Notre Dame, em Paris. Morreu por volta de 1512. Esta *Missa* a 12 vozes terá sido composta em torno do ano de 1500. Formalmente, é uma missa litúrgica em que o compositor utiliza o início da melodia de uma antífona (*Et ecce terrae motus*) para a liturgia da Páscoa como *cantus firmus*; como um *leitmotiv* em torno da qual tece padrões de texturas ascendentes e descendentes, aparentemente fragmentadas e repetitivas de forma infinita. A repetição é certamente uma das principais características desta composição. O texto da antífona do canto gregoriano é: *Et ecce terrae motus* (“E eis que a terra tremeu”). Tal poderia ser inicialmente interpretado como uma forma ortodoxa de associar uma missa de Páscoa à ideia da Ressurreição de Cristo. Na *Bíblia*, porém, essa Ressurreição não é uma experiência visual com testemunhas como a iconografia cristã faz parecer, mas uma experiência sonora do abalo da terra provocado pela viragem e deslocação da lápide redonda que cobria o túmulo de Cristo. Os guardas do túmulo estavam a dormir ou petrificados pela experiência e, quando as mulheres finalmente chegaram para embalsamar o corpo, o túmulo foi encontrado vazio e o corpo de Cristo tinha desaparecido. Na iconografia cristã comum, essa experiência original negativa e ausente da Ressurreição é transformada num momento positivo e bem-sucedido: normalmente, este momento é visualizado por um Cristo vitorioso, com um estandarte na mão, de pé em triunfo sobre a lápide. Brumel não contribuiu para isso.

Em vez de utilizar um texto bíblico com uma mensagem clara de Ressurreição, escolheu deliberadamente o momento psico-acústico do terramoto: aqui, a visão não tem qualquer importância, ninguém aparece para testemunhar a Ressurreição e o que resta é um corpo ausente e desaparecido. Contudo, existem certamente mais dialéticas em Brumel: o terramoto como significante da Ressurreição é também afetado por um elemento de destruição, de catástrofe natural ou humana. O caráter programático da sua música prova que não se trata de uma coincidência, mas sim da intenção de Brumel: ao ouvinte é apresentada a imagem auditiva de um terramoto. A polifonia extremamente textural a 12 vozes, com padrões repetidos descendentes e ascendentes, não só imita o rolar da lápide como também produz o som de fissuras e fraturas tectónicas, repletas de contradições harmónicas. Em jeito de brincadeira, poderíamos chamar a Brumel o primeiro “eco-compositor”, mas a sua visão da natureza não é certamente uma visão puramente holística, mas sim dialética. Brumel não parece defender uma simbiose ou uma harmonia com a natureza, mas uma dialética em que a imperfeição, a destruição e a catástrofe estão, por assim dizer, inscritas no próprio processo. Como se a responsabilidade ecológica significasse: consciência das inevitáveis catástrofes ecológicas, uma dialética de esperança e de renovação que deve ser pensada do ponto de vista da própria catástrofe.

**Considera que o pintor flamengo Pieter Bruegel, quase contemporâneo de Brumel, tem uma opinião semelhante?**

Sim, penso que sim. Conceptualmente vai ainda mais longe, talvez estimulado pela situação política ligeiramente posterior. O que já está praticamente presente na *Missa* de Brumel torna-se um elemento explícito do projeto artístico de Bruegel. Penso que existe aqui uma oportunidade para uma leitura diferente e renovada do passado

e da arte do passado: não de um ponto de vista histórico e de um contexto original, mas de um ponto de viragem. É apenas por intermédio da arte e dos conhecimentos conceptuais de Bruegel que a composição de Brumel revela o seu verdadeiro potencial. Mas há algo mais, algo que liga a *Missa* de Brumel à arte de Bruegel de uma forma inesperada. Não existe uma fonte original da *Missa* do tempo de Brumel. Em meados do século XVI, a *Missa* foi dada como perdida. Exatamente após a iconoclastia de 1566, ponto fulcral das guerras religiosas entre protestantes e católicos, a *Missa* surge subitamente na corte da Baviera, por mediação de Orlando di Lasso, outro importante polifonista franco-flamengo de uma geração posterior, que manda transcrever a *Missa* de Brumel para uma apresentação na capela da corte bávara. Ao mesmo tempo, Bruegel começa a desenvolver, na Flandres, um novo tipo de pintura em *grisaille* como resposta à destruição de obras de arte durante a iconoclastia e ao papel da representação artística (religiosa) em geral. Bruegel proclama, praticamente por si próprio, três séculos antes de Hegel, o fim da arte. As suas pinturas em pedra são uma reação artística ao clima catastrófico em que viveu, no qual a arte e o seu papel crucial na sociedade pareciam, de qualquer modo, ter chegado ao fim. Como se em Bruegel o fim da arte religiosa resultasse diretamente na arte política, sem sequer passar por um processo de secularização.

**Como é que abordam a música?**

O manuscrito de Munique, o único em que se conservou a *Missa* de Brumel, é ele próprio vítima da catástrofe dos tempos, pois está infetado por bactérias e a tinta vai-se tornando cada vez mais ilegível. A última parte, o *Agnus Dei*, está repleta de vozes ilegíveis e lacunas. Para ultrapassar a perda de material original, poderíamos ter tentado reconstruir essas partes de uma

forma historicista, para que o ouvinte não notasse que faltava algo e acreditasse até ao fim que a missa era original. Optámos por levar a sério as lacunas como sintomas e até tentámos torná-las audíveis. Como podemos tornar audíveis as lacunas? A ideia sugeriu-nos que as catástrofes nem sempre se apresentam como confrontos ou destruição imediata, mas também como contaminações crónicas e infeções latentes. Quando convidámos Manuel Mota para se juntar a nós neste projeto, as lacunas no final do manuscrito tornaram-se o nosso ponto de partida. Tivemos a ideia de desenvolver uma espécie de estilo parasita de tocar a guitarra elétrica, por vezes em combinação com o serpentão, o corneto e as duas trompas. De certa forma, seria um estilo de tocar que se assemelha muito à polifonia dos cantores, uma espécie de duplicação ou imitação misteriosa, com constantes desvios, deslizos e inflexões. Surgiu a ideia de interpretar toda a composição, as cinco partes da *Missa do Terramoto* e as passagens que as ligam, como um atlas sonoro aberrante ou um catálogo de catástrofes. Todo o projeto é uma espécie de dialética da “pedra rolante”, que representa o movimento intrínseco e a mudança, mas ao mesmo tempo a petrificação e a inércia. É também uma genealogia desta dialética que talvez se articule pela primeira vez na arte de Brumel e Bruegel.

### **Porque é que escolheram começar o espetáculo com um documentário italiano de 1967?**

O que se vê é apenas um recorte circular do documentário original de Luigi di Gianni, sem a banda sonora original, o que torna a experiência mais intensa e ainda mais alienante para o público. A nova banda sonora de Manuel Mota, tocada ao vivo durante o espetáculo, juntamente com os outros instrumentistas, fornece o material a partir do qual a *Missa do*

*Terramoto* surge subsequentemente, quase como uma catástrofe adormecida e invisível. Também me agrada oferecer ao público uma narrativa aparente que, ao mesmo tempo, continua a ter um efeito destabilizador quando se ouve a música seguinte. As imagens são igualmente ambíguas: fascinam, mas ao mesmo tempo repugnam, não se sabendo se estamos a olhar para um idílio ou para um pesadelo. Não é essa a situação em que nos encontramos atualmente? Em vez de interpretar este estranho ritual (em que os habitantes de uma aldeia de Abruzzo se afundam na poeira de uma cripta ou catacumba subterrânea, transformando-se eles próprios em pedra, por assim dizer, em busca de cura para as suas doenças mentais e físicas) como um mundo autêntico que perdemos, parece antes a alegoria perfeita da nossa situação contemporânea e moderna: a incompreensibilidade e a complexidade de uma catástrofe global e a inércia da responsabilidade e da decisão. Por isso, penso que é importante como prelúdio, mas sem qualquer significado claro: permite que o público se torne uma espécie de sismógrafo da *Missa do Terramoto*.

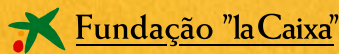
## Björn Schmelzer

Artista multidisciplinar, Björn Schmelzer é o diretor artístico do projeto Graindelavoix. Percorreu um longo caminho de pesquisa, inicialmente no espaço mediterrânico, tendo-se especializado em repertório vocal e práticas de interpretação. Estudou várias tradições vocais medievais, os estilos de ornamentação e a lógica do conhecimento operativo. Através da combinação com conhecimentos de antropologia, de história, de geografia e de etnomusicologia, elaborou vários espetáculos originais. Publicou ensaios e artigos em revistas especializadas e em publicações académicas. Como resultado de dez anos de experiência com o Graindelavoix, está atualmente a redigir um livro sobre práticas vocais. Recebeu vários galardões, incluindo o prémio para o “Jovem Músico do Ano” da imprensa musical belga. Em 2011 tornou-se o primeiro *Creative Fellow in Musicology*, uma colaboração entre o Festival de Música Antiga e o Centro de Humanidades da Universidade de Utrecht. Realizou filmes ficcionais e documentais, frequentemente relacionados com os projetos do Graindelavoix. Como dramaturgo e encenador, colaborou em vários espetáculos de Anne Teresa De Keersmaeker, Filip Scheyltjens, Jan Van Outryve, Koen Broos, Wim Scheyltjens, Margarida Garcia e David Hernandez.

## Graindelavoix

Fundado por Björn Schmelzer, o Graindelavoix é um projeto artístico multidisciplinar, com sede em Antuérpia. O fascínio pela voz, a genealogia dos repertórios vocais e a sua relação com os afetos, a história e as culturas, são alguns dos elementos que estão na base da sua filosofia e do seu trabalho. A primeira gravação – *Missa Caput* de Johannes Ockeghem (Glossa, 2006) – ajudou a catapultar o Graindelavoix para os palcos internacionais. Cada novo projeto começa com um gesto musical concreto, um repertório ou uma obra, mas ao longo do processo de elaboração são observados os aspetos transformadores da prática. O passado não é uma realidade sólida da qual estejamos separados, mas antes um conjunto contínuo de correntes e contracorrentes. Os artistas do Graindelavoix exploram também a forma como poderão guiar os públicos no sentido de reconstruir as suas próprias memórias e significados. O Graindelavoix recebeu várias distinções, incluído o prémio *Edison*, três prémios *Klara Music*, o prémio *Caecilia* da imprensa musical belga e vários prémios de revistas de música como *Répertoire*, *Pizzicato* e *Scherzo*. Apresentou-se em importantes palcos internacionais e, desde 2015, é agrupamento residente na Fundação Royaumont, perto de Paris.

MECENAS  
GULBENKIAN MÚSICA



MECENAS  
ESTÁGIO GULBENKIAN  
PARA ORQUESTRA



MECENAS  
CONCERTOS PARA  
PIANO E ORQUESTRA



MECENAS  
CONCERTOS DE DOMINGO



MECENAS  
CICLO DE PIANO



MECENAS  
ORQUESTRA GULBENKIAN



GULBENKIAN.PT

De acordo com o compromisso da Fundação Calouste Gulbenkian com a sustentabilidade, este programa é impresso em papel reciclado e certificado pela Fedrigoni.