

Orquestra Sinfónica do Porto Casa da Música

24 Set 2016
18:00 Sala Suggia

-
TRANSGRESSÕES

Brad Lubman *direcção musical*



1ª PARTE

Johann Sebastian Bach / Leopold Stokowski

Fantasia e Fuga em Sol menor, BWV 542 (c.1709-1720/orq.1926; c.13min.)

Prelúdio n.º 24 em Si menor do *Cravo Bem Temperado* – Livro I (1722/orq.1929; c.5min.)

Johann Sebastian Bach / Arnold Schoenberg

Prelúdio e Fuga em Mi bemol maior, “St. Anne” (pub.1739/orq.1928; c.16min.)



2ª PARTE

Johannes Brahms / Arnold Schoenberg

Quarteto com piano n.º 1, op. 25 (1861/orq.1937; c.43min.)

1. *Allegro*
2. *Intermezzo: Allegro ma non troppo – Trio: Animato*
3. *Andante con moto*
4. *Rondo alla Zingarese: Presto*

Cibermúsica; 17:15

Palestra pré-concerto por **Daniel Moreira**



casa da música



Maestro Brad Lubman sobre o
programa do concerto

<https://vimeo.com/183495076>

A CASA DA MÚSICA É MEMBRO DE

resco
www.resco.pt
RUA ALVARO DE
CÁSTER, 100 - 1050-014 LISBOA

REMA
RETOCINA DE MÚSICA
RUA ALVARO DE CÁSTER, 100 - 1050-014 LISBOA

EUROPE JAZZ NETWORK

ECHO
EUROPEAN
CONCERT HALL
ORGANISATION

TENSO

Leopold Stokowski

LONDRES, 18 DE ABRIL DE 1882

NETHER WALLOP, HAMPSHIRE (INGLATERRA),

13 DE SETEMBRO DE 1977

Foi aos 11 anos de idade, quando cantava no coro da Igreja Paroquial de St. Marylebone, em Londres, que Stokowski descobriu o órgão, logo se apaixonando, muito em particular, pela música de Bach para esse instrumento. A partir de 1902 (com 20 anos de idade), trabalhou como organista e mestre de coro na Igreja de St. James, em Piccadilly, e quando rumou, três anos depois, para os Estados Unidos, assumiu uma posição comparável na Igreja de São Bartolomeu, em Nova Iorque.

Mas seria como maestro, claro, que Stokowski mais se notabilizaria, sobretudo com o seu trabalho prolongado na Orquestra de Filadélfia, de 1912 a 1936. Aí introduziria muitas práticas inovadoras – na disposição dos instrumentos em palco, por exemplo –, criando um som quente, cheio, que ainda hoje se conhece como o “som de Filadélfia”.

À medida que se dedicou mais à orquestra, Stokowski começou a sentir saudades da música de Bach que tocara na sua juventude. É preciso recordar que, naquela altura, eram poucas as obras de Bach que faziam parte regular do repertório das orquestras: praticamente só os Concertos Brandeburgueses e as Suites orquestrais. O resto da sua música era pouco conhecida do grande público. É nesse contexto que, a partir da década de 1920, Stokowski se dedicou a fazer arranjos (ou transcrições) para orquestra de música de Bach, sobretudo de peças originalmente compostas para órgão. Muitos desses arranjos tornaram-se famosos – em especial o da *Toccata e Fuga em Ré menor*, que se ouve no

início do filme *Fantasia*, da Walt Disney –, muito contribuindo para tornar a música de Bach mais acessível ao grande público. No total, Stokowski fez cerca de cinquenta arranjos orquestrais de peças de Bach, dos quais ouvimos hoje dois dos menos conhecidos.

Johann Sebastian Bach / Leopold Stokowski Fantasia e Fuga em Sol menor, BWV 542

A maior parte da música para órgão de J. S. Bach é conhecida não nos manuscritos originais, mas em cópias feitas pelos alunos do compositor. Por essa razão, é frequentemente difícil precisar a cronologia dessas obras. É o que acontece com a *Fantasia e Fuga em Sol menor*: uns dizem que as duas partes da obra – a fantasia e a fuga – são de épocas diferentes, tendo a fuga sido provavelmente composta entre 1709 e 1713, e a fantasia mais tarde, talvez até depois de 1717; outros dizem que Bach compôs logo as duas partes como uma unidade, em 1720, quando concorreu a um emprego em Hamburgo.

Seja como for, o emparelhamento de uma fantasia e uma fuga é prática comum no Barroco: a primeira com um carácter mais livre e espontâneo; a segunda uma construção contrapontística muito rigorosa. Neste caso, a fantasia apresenta, fundamentalmente, duas ideias musicais, que se alternam segundo o esquema ABABA: a primeira ideia (A) é em estilo de *toccata*, com acordes poderosos e notas rápidas, subindo e descendo ao ritmo de uma improvisação; a segunda (B) é completamente contrastante, pelo carácter delicado e mais *cantabile*. É com muita eficácia que Stokowski traduz orquestralmente esse contraste: nas partes A, ouvimos os acordes poderosos tocados pelos sopros (incluindo trombones) e pelas cordas mais

graves (contrabaixos, violoncelos e violas), enquanto os violinos, todos juntos, se encarregam das notas rápidas; nas partes B, a orquestração é muito mais ligeira, começando apenas com solistas nas madeiras (destacando-se, primeiro, o oboé, e depois a flauta). Quanto à fuga, Stokowski joga também com o contraste entre diferentes grupos instrumentais, começando apenas com as cordas, dando depois destaque às madeiras, e fazendo todos os grupos (incluindo também os metais) juntarem-se no clímax final.

Noutro sentido, porém, a orquestração de Stokowski (estreada pela Orquestra de Filadélfia, a 30 de Dezembro de 1926) é completamente infiel ao original. Desde logo, a dimensão gigantesca da orquestra (por exemplo com 4 flautas, 4 trompetes, uma enorme secção de cordas e 2 harpas) é completamente alheia ao que era a prática no tempo de Bach, em que as orquestras eram muito mais pequenas e muitos dos instrumentos nem sequer existiam (ou eram muito diferentes). Essa dimensão dá um peso à orquestração que pouco tem a ver com a sonoridade original das orquestras barrocas, mas que, pelo contrário, é próximo do som da orquestra romântica e moderna que Stokowski praticava enquanto maestro (o tal “som de Filadélfia”). É fácil, por isso, criticar este tipo de orquestrações, em especial nos nossos dias – em que nos habituámos a interpretações “historicamente informadas” –, rejeitando-as como indevidamente grandiloquentes, românticas, ou até popularuchas. Mas não será justo também reconhecer, para além da importância histórica do trabalho de Stokowski, que arranjos como este não deixam de lançar uma outra luz, também plena de interesse, sobre a obra de Bach?

Johann Sebastian Bach / Leopold Stokowski

Prelúdio n.º 24 em Si menor. de *O Cravo Bem Temperado* (Livro I)

Já a transcrição que Stokowski faz do último Prelúdio do Primeiro Livro do *Cravo Bem Temperado* não tem nada de grandiloquente. É, pelo contrário, extremamente simples, mobilizando apenas a orquestra de cordas e distribuindo as três vozes presentes no original de modo constante e uniforme: aos primeiros violinos cabe sempre a melodia mais aguda; aos segundos violinos e às violas, tocando em uníssono, a melodia intermédia; e aos violoncelos e aos contrabaixos, tocando geralmente em *pizzicato*, a melodia mais grave. As duas primeiras melodias têm um carácter muito expressivo, criando entre si, por vezes, intensas dissonâncias; já a melodia mais grave é mais contínua e regular, uma espécie de “baixo andante” (“*walking bass*”) como seria depois típico, também, de muita música *jazz*.

Na partitura, Stokowski deixa uma breve nota sobre a composição de Bach (escrita em 1722): “Em termos de textura harmónica e melódica, composta por vozes instrumentais fluentes, todas de igual importância, este Prelúdio é uma das criações introspectivas mais belas de Bach. Parece brotar do mundo onírico do seu ser interior mais profundo, como uma improvisação inspirada”.

Arnold Schoenberg

VIENA, 13 DE SETEMBRO DE 1874

LOS ANGELES, 13 DE JULHO DE 1951

Arnold Schoenberg ficou para a história da música como um revolucionário: um compositor que emancipou a dissonância, libertou a música dos constrangimentos tonais e criou, até, um novo sistema composicional – o serialismo – que teria um enorme impacto na música do século XX. Mas era também intensa a sua ligação à música do passado, que conhecia com grande profundidade, ao ponto de ter sido, no seu tempo, e a par de Heinrich Schenker, o maior teórico da música tonal (a música composta na Europa entre, sensivelmente, 1600 e 1900). Aliás, enquanto professor de composição, Schoenberg dedicava uma parte substancial das suas aulas ao estudo das obras dos clássicos, como Bach, Beethoven e Brahms.

Essa reverência face aos grandes mestres era acompanhada, ao que parece, por um sentido – mais ambivalente – do passado como um fardo, dada a necessidade “de se medir face aos feitos colossais dos seus predecessores e de se mostrar o herdeiro legítimo dessa tradição esmagadora” (como refere Joseph N. Straus no seu livro *Remaking the Past: Musical Modernism and the Influence of the Tonal Tradition*). E, nesse confronto com os seus antecessores, Schoenberg apercebia-se de que não podia imitar os mestres clássicos, mas que, pelo contrário, tinha de encontrar um caminho novo, por muito duro que fosse.

Mas esse confronto – e essa ligação à tradição – tinha também um lado mais directo, como quando Schoenberg fazia transcrições, arranjos ou até recomposições de obras dos grandes mestres do passado. É o caso do seu *Concerto para quarteto de cordas*, que é uma verda-

deira recomposição do Concerto Grosso op. 6, n.º 7, de Händel, não se limitando Schoenberg a orquestrar as linhas melódicas de Händel, mas acrescentando também outras linhas de sua autoria à música original: algumas partes da obra já não são propriamente um arranjo, sequer, mas mais uma fantasia livre a partir da música de Händel. Noutros casos – como as transcrições de música para órgão de Bach ou de música de câmara de Brahms que hoje ouvimos – o arranjo fica mais próximo do original, mas sem que, por isso, se deixe de notar o cunho pessoal de Schoenberg.

Johann Sebastian Bach / Arnold Schoenberg Prelúdio e Fuga em Mi bemol maior, “St. Anne”

O *Prelúdio e Fuga em Mi bemol maior* pertencem ao *Clavier-Übung III*, uma colecção de 27 peças para órgão publicada em 1739, quando Bach vivia em Leipzig. Nessa colecção, o prelúdio e a fuga não aparecem seguidos: na verdade, o prelúdio é a primeira peça das 27; e a fuga a última. Apesar disso, desde cedo se entendeu as duas peças como uma unidade.

O prelúdio apresenta 3 temas musicais, o que muitos vêem como uma representação da Santíssima Trindade: o primeiro tema (A), majestoso e severo, representaria o Pai; o segundo (B), mais leve e ligeiro, o Filho; e o terceiro (C), mais virtuosístico e rápido, o Espírito Santo. Esses temas vão sendo alternados ao longo da peça, de acordo com o esquema ABACABCA. Também a fuga tem três partes, de acordo com uma prática habitual na época em Leipzig, que muitos outros compositores também seguiam, em que cada uma das partes apresenta uma variante de um mesmo tema, sendo a primeira em andamento lento e as sucessivas cada vez mais rápidas. Esta é, aliás, uma obra rica em significados numero-

lógicos em torno do número 3 (representação da Trindade): o prelúdio tem 3 partes; a fuga outras tantas; as 3 partes da fuga têm, sucessivamente, a duração de 36, 45 e 36 compassos, tudo múltiplos de 9 = 3*3; e o próprio ciclo completo, em que o prelúdio e a fuga se integram, tem 27 peças, outro múltiplo de 9.

Ao fazer a sua versão orquestral deste prelúdio e fuga, em 1928, um dos objectivos de Schoenberg foi modernizar o órgão, que ele via como um instrumento muito limitado: “Se não considerássemos a grandeza da literatura para órgão e o seu maravilhoso efeito nas igrejas, teríamos de admitir que o órgão é, hoje, um instrumento obsoleto”. E dizia ainda, referindo-se especificamente a esta orquestração: “Eu modernizei, por assim dizer, o órgão, substituindo as suas cores uniformes, que raramente mudam, por uma paleta muito mais variada que estabelece com precisão o carácter de cada passagem individual”. Assim, por exemplo, Schoenberg dá uma instrumentação diferente a cada uma das partes da fuga: a primeira, mais lenta e austera, às madeiras, em pianíssimo, com destaque inicial para os clarinetes; a segunda, já mais ágil e enérgica, em dinâmica forte, às cordas; e a terceira, mais pomposa, aos metais, juntando-se depois todos os grupos para um grande clímax em fortíssimo. Com isso consegue Schoenberg uma variedade de cores e de carácter que vai muito para além das capacidades de um órgão, em que a sonoridade fica necessariamente mais uniforme.

Comparando com as orquestrações de Stokowski, a de Schoenberg é de um estilo muito mais variado e complexo. Por exemplo, quando Stokowski se contenta em passar uma melodia do original para um certo instrumento e mantê-la sempre aí, já Schoenberg quebra frequentemente uma melodia em vários segmentos – sobretudo no prelúdio

– e dá cada um deles a combinações instrumentais diferentes. Mas, tal como as orquestrações mais grandiloquentes de Stokowski, também a orquestração de Schoenberg se afasta do original bachiano, no sentido de utilizar uma grande orquestra (não a orquestra barroca), com uma sonoridade cheia e pesada, e de fazer grandes crescendos até um clímax em fortíssimo, como é mais característico do romantismo. Mas o brilhantismo da orquestração de Schoenberg é tal que mesmo o mais fervente adepto da “autenticidade histórica” não deixará, provavelmente, de reconhecer nesta obra um fascinante exercício.

Johannes Brahms / Arnold Schoenberg Quarteto com piano n.º 1 em Sol menor, op. 25

Já a transcrição orquestral que Schoenberg fez, em 1937, do *Quarteto com piano n.º 1* de Brahms é bastante mais fiel ao original. O próprio compositor escreveu, numa carta enviada, em 1939, a um repórter do *San Francisco Chronicle*, que fora sua intenção “permanecer estritamente no estilo de Brahms e não ir mais longe do que ele próprio teria ido se tivesse vivido hoje. A minha intenção foi a de observar cuidadosamente todas as leis a que Brahms obedecia”. Talvez porque Schoenberg não sentisse tantas limitações na formação instrumental original (piano, violino, viola e violoncelo) como sentia no caso do órgão, a transcrição podia aqui ser mais directa: havia menos a acrescentar, do ponto de vista da sonoridade, ao original. Mas, se era esse o caso, porque fez Schoenberg, então, este arranjo? Sobre isso nos esclarece na mesma carta: “Gosto da peça. É quase sempre mal tocada, porque quanto melhor é o pianista, mais forte toca e não se ouve nada das cordas (violino, viola e violoncelo). Eu queria, por uma

vez, ouvir tudo, e isso consegui”. Brahms era, de resto, um dos compositores predilectos de Schoenberg, e o conhecimento profundo que tinha da sua música encaminhou-o neste trabalho de transcrição: “Ao longo dos quase 50 últimos anos, tenho sempre estado profundamente familiarizado com o estilo de Brahms e os seus princípios. Analisei muitas das suas obras para mim próprio e para os meus alunos. E toquei esta obra numerosas vezes como violetista ou violoncelista: sabia, portanto, como deveria soar”.

Neste contexto, quando Schoenberg escreveu a Pierre Monteux, maestro da Orquestra Sinfónica de São Francisco, pedindo-lhe que estresse a transcrição, referiu-se-lhe até como a “5ª Sinfonia de Brahms”. E, se é certo que este *Quarteto com piano*, enquanto obra de juventude de Brahms (tinha 29 anos quando a compôs), não parece estar ao mesmo nível das sinfonias (compostas a partir dos 40 anos de idade), é também indelével que a orquestração de Schoenberg recorda, de facto, o estilo de Brahms. Soa distintamente brahmsiana, por exemplo, logo no início do primeiro andamento, a entrada dos sopros em uníssono, respondendo-lhes depois as cordas. Esse é o primeiro tema do andamento, simultaneamente misterioso e solene, a que se opõe um segundo tema, mais lírico e caloroso. Depois de um primeiro andamento muito longo e intenso, o segundo andamento é mais curto e delicado, carácter perfeitamente traduzido numa orquestração mais leve (oiça-se a suavíssima entrada, em duo, do oboé e do corne inglês, acompanhados pelos segundos violinos). Já o terceiro andamento, embora lento, é mais intenso, com uma escrita muito sustentada nas cordas e passagens de carácter heróico (verdadeiramente militar) nas trompas e percussão. No quarto andamento,

por fim, Schoenberg afasta-se um pouco mais do estilo de Brahms, com o recurso ao xilofone e ao glockenspiel, instrumentos que não pertenciam à orquestra brahmsiana; mas, ainda assim, esses instrumentos dão um colorido inteiramente apropriado ao carácter deste andamento, um *finale* extremamente animado que evoca, pelos seus ritmos e estados de espírito contrastantes, a música cigana.

DANIEL MOREIRA, 2016

Brad Lubman *direcção musical*

O maestro e compositor Brad Lubman conquistou largo reconhecimento ao longo das últimas duas décadas pela sua versatilidade, técnica apurada e interpretações profundas. Requisitado pelas principais orquestras da Europa e EUA, tem mantido colaborações regulares com orquestras e ensembles como a Sinfónica da Rádio Bávara, Sinfónicas NDR e SWR e Sinfónica Alemã de Berlim, Sinfónica Nacional Dinamarquesa e Orquestra Sinfónica do Porto Casa da Música. Para além de uma agenda preenchida na Alemanha, é frequentemente convidado a dirigir algumas das principais orquestras mundiais, entre as quais a Orquestra Real do Concertgebouw, Filarmónica da Radio France, Filarmónica de Los Angeles, Orquestra del Maggio Musicale Fiorentino e Sinfónicas de Barcelona e Xangai.

Trabalha também com alguns dos mais importantes agrupamentos europeus e americanos de música contemporânea, incluindo o Ensemble Modern, London Sinfonietta, Klangforum Wien, musikFabrik, AskolSchönberg Ensemble de Amesterdão, Ensemble Resonanz, Remix Ensemble no Porto, Los Angeles Philharmonic New Music Group, Chicago Symphony MusicNOW e Steve Reich and Musicians.

Depois da estreia a dirigir a Sinfónica de São Francisco no início do Outono, a temporada 2016/17 foca-se em projectos que celebram o 80º aniversário de Steve Reich em salas prestigiadas como Carnegie Hall, Concertgebouw de Amesterdão, Philharmonies de Colónia e Paris e Cal Performances (Berkeley). Prossegue as colaborações com as Sinfónicas WDR e NDR, Sinfónica Nacional Dinamarquesa e Orquestra Sinfónica do Porto Casa da Música. O momento alto da tempo-

rada será a residência no Festival Grafenegg (Áustria), onde se apresenta no duplo papel de maestro e compositor em diversos concertos, orientando ainda uma masterclass de direcção e composição intitulada “Ink Still Wet”.

Brad Lubman é fundador e co-diretor artístico e musical do Ensemble Signal, sediado em Nova Iorque. Desde a sua estreia em 2008, o agrupamento já se apresentou em cerca de 100 concertos e co-produziu nove gravações. A gravação de *Music for 18 Musicians* de Steve Reich para a editora Harmonia Mundi foi premiada com um Diapason d’Or (2015) e apareceu na tabela Billboard Classical Crossover. É Professor Associado de Direcção e Ensembles na Eastman School of Music em Rochester, Nova Iorque, e membro do Bang-on-a-Can Summer Institute.

Enquanto compositor, a sua música tem sido tocada nos EUA e Europa e pode ser ouvida no seu primeiro CD monográfico, *insomniac*, editado pela Tzadik de John Zorn. Gravou também para a Harmonia Mundi, Nonesuch, AEON, BMG/RCA, Kairos, Mode, NEOS e Cantaloupe.

Orquestra Sinfónica do Porto Casa da Música

Baldur Brönnimann *maestro titular*

Leopold Hager *maestro convidado principal*

A Orquestra Sinfónica do Porto Casa da Música tem sido dirigida por reputados maestros, de entre os quais se destacam Baldur Brönnimann, Olari Elts, Leopold Hager, Heinz Holliger, Elihau Inbal, Michail Jurowski, Christoph König (maestro titular no período 2009-2014), Andris Nelsons, Vasily Petrenko, Emilio Pomàrico, Jérémie Rhorer, Peter Rundel, Michael Sanderling, Tugan Sokhiev, John Storgårds, Joseph Swensen, Reinbert de Leeuw, Antoni Wit, Takuo Yuasa, Lothar Zagrosek, Peter Eötvös ou Ilan Volkov. Entre os solistas que colaboraram recentemente com a orquestra constam os nomes de Pierre-Laurent Aimard, Jean-Efflam Bavouzet, Pedro Burmester, Ana Bela Chaves, Sequeira Costa, Joyce Didonato, Alban Gerhardt, Natalia Gutman, Viviane Hagner, Steven Isserlis, Kim Kashkashian, Cyprien Katsaris, Christian Lindberg, Felicity Lott, António Meneses, Midori, Truls Mørk, Kristine Opolais, Lise de la Salle, Simon Trpčeski ou o Quarteto Arditti. Diversos compositores trabalharam também com a orquestra, no âmbito das suas residências artísticas na Casa da Música, destacando-se os nomes de Emmanuel Nunes, Jonathan Harvey, Kaija Saariaho, Magnus Lindberg, Pascal Dusapin, Luca Francesconi, Unsuk Chin, Peter Eötvös e Helmut Lachenmann, a que se juntam em 2016 os nomes de George Aperghis e Heinz Holliger.

A Orquestra tem vindo a incrementar as actuações fora de portas. Nas últimas temporadas apresentou-se nas mais prestigiadas salas de concerto de Viena, Estrasburgo, Luxemburgo, Antuérpia, Roterdão, Valladolid,

Madrid e no Brasil, e é regularmente convidada a tocar em Santiago de Compostela e no Auditório Gulbenkian. Para além da apresentação regular do repertório sinfónico, a orquestra demonstra a sua versatilidade com abordagens aos universos do jazz, fado ou hip-hop, ao acompanhamento de projecção de filmes e aos concertos comentados.

As temporadas recentes da Orquestra foram marcadas pela interpretação das integrais das Sinfonias de Mahler e dos Concertos para piano e orquestra de Beethoven. Em 2011, o álbum “Follow the Songlines”, gravado com Mário Laginha, Maria João, David Linx e Diederik Wissels, ganhou a categoria de Jazz dos prestigiados prémios Victoires de la musique, em França. Em 2013 foram editados os concertos para piano de Lopes-Graça pela editora Naxos. A gravação ao vivo com obras de Pascal Dusapin foi Escolha dos Críticos 2013 na revista Gramophone. Em 2014 surgiu o CD monográfico de Luca Francesconi, seguindo-se em 2015 um disco com obras de Unsuk Chin, ambos com gravações ao vivo na Casa da Música. Na temporada de 2014, a Orquestra interpretou uma nova obra encomendada a Harrison Birtwistle, no âmbito das celebrações do 80º aniversário do compositor. Em 2016 apresenta uma nova encomenda a George Aperghis em estreia nacional e as integrais das Sinfonias de Prokofieff e dos Concertos para piano e orquestra de Rachmaninoff.

A origem da Orquestra remonta a 1947, ano em que foi constituída a Orquestra Sinfónica do Conservatório de Música do Porto, que desde então passou por diversas designações. Engloba um número permanente de 94 instrumentistas, o que lhe permite executar todo o repertório sinfónico desde o Classicismo ao Século XXI. É parte integrante da Fundação Casa da Música desde Julho de 2006.

Violino I

James Dahlgren
José Pereira*
Radu Ungureanu
Vladimir Grinman
Evandra Gonçalves
José Despujols
Vadim Feldblioum
Roumiana Badeva
Andras Burai
Emília Vanguelova
Ianina Khmelik
Maria Kagan
Tünde Hadadi
Alan Guimarães

Violino II

Nancy Frederick
Tatiana Afanasieva
Pedro Rocha
Mariana Costa
José Paulo Jesus
Francisco Pereira de Sousa
Domingos Lopes
Paul Almond
Nikola Vasiljev
José Sentieiro
Vítor Teixeira
Ana Madalena Ribeiro*

Viola

Mateusz Stasto
Joana Pereira
Anna Gonera
Theo Ellegiers
Rute Azevedo
Biliana Chamlieva
Emília Alves
Francisco Moreira
Fábio Vidago*
Emídio Ribeiro*

Violoncelo

Feodor Kolpachnikov
Sharon Kinder
Gisela Neves
Michal Kiska
Bruno Cardoso
Hrant Yeranosyan
Aaron Choi
Raquel Andrade*

Contrabaixo

Carlos Mendez*
Nadia Choi
Tiago Pinto Ribeiro
Altino Carvalho
Slawomir Marzec
Bruno Carneiro*

Flauta

Ana Maria Ribeiro
Alexander Auer
Beatriz Baião*
Angelina Rodrigues

Oboé

Aldo Salvetti
Tamás Bartók
Roberto Henriques*
Luciano Cruz*

Clarinete

Luís Silva
Gergely Suto
João Moreira*
Ricardo Alves*
Pedro Silva*
Edgar Silva*

Saxofone

Fernando Ramos*

Fagote

Gavin Hill

Robert Glassburner

Vasily Suprunov

Pedro Miguel Silva

Trompa

Nuno Vaz*

José Bernardo Silva

Bohdan Sebestik

Hugo Carneiro

Eddy Tauber

Hugo Sousa*

Trompete

Sérgio Pacheco

Luís Granjo

Ivan Crespo

Rui Brito

Trombone

Severo Martinez

Dawid Seidenberg

Rui Pedro Alves*

Nuno Martins

Tuba

Luís Oliveira*

Xavier Novo*

Tímpanos

Jean-François Lézé

Percussão

Bruno Costa

Paulo Oliveira

Nuno Simões

André Dias*

Harpa

Ilaria Vivan

Celesta

Luís Filipe Sá*

*instrumentistas convidados



casa da música

MECENAS
PROGRAMAS DE SALA

mas
OSVALDO NEVES/ARQUITECTURA

MECENAS ORQUESTRA SINFÓNICA
DO PORTO CASA DA MÚSICA

OSMAE

APOIO INSTITUCIONAL

 **REPÚBLICA
PORTUGUESA**
CULTURA

MECENAS PRINCIPAL
CASA DA MÚSICA

 **BPI**