

# Remix Ensemble

**Casa da Música**

**Peter Rundel** direcção musical

**Leonor Silveira** actriz

**Worten Digitópia** electrónica

**8 Mar 2022 · 19:30 Sala Suggia**

MÚSICA E MITO



casa da música

MECENAS WORDEN DIGITÓPIA

**worten**



Entrevista a Peter Rundel e Leonor Silveira sobre o programa do concerto.  
[VIMEO.COM/SHOWCASE/9339440](https://vimeo.com/showcase/9339440)

APOIO

swiss arts council

prohelvetia

A CASA DA MÚSICA É MEMBRO DE



**Michael Jarrell**

*Cassandre,*

monodrama para actriz, ensemble instrumental e electrónica (1994; 65min)

Libreto em francês, a partir do romance *Kassandra* (1983) de Christa Wolf, numa adaptação de Gerhard Wolf traduzida para francês por Alain Lance.

Legendado em português.

Tradução portuguesa: Carla Basto

Legendagem: Bruno Pereira

## Michael Jarrell

GENEBRA, 8 DE OUTUBRO DE 1958

### *Cassandra*

Em toda a produção de Michael Jarrell, *Cassandra* representa o culminar e a síntese de um primeiro período criativo particularmente frutífero, e a própria escolha do texto de Christa Wolf parece ser “ditada” pelas preocupações musicais e expressivas do compositor. A personagem da profetisa troiana, reinterpretada pela romancista alemã, está dividida entre as imagens do passado e a presciência da catástrofe. Christa Wolf e Michael Jarrell não nos mergulham no drama que se desenrola na época da Guerra de Tróia: o discurso de Cassandra é inteiramente composto pela lembrança dos acontecimentos. Quando a obra começa, o pior já aconteceu. O tom da lamentação, tal como o da revolta, não se articula com a utopia de uma transformação ou a tentativa de uma ruptura; é banhado pela luz do crepúsculo. Nesse espaço ínfimo associado a nada, e na manifestação viva da consciência que antecede a morte, o tempo esvazia-se e fecha-se, transforma-se num círculo contínuo: o passado torna-se presente através da intensidade das sensações. Os diferentes momentos do drama não são reconstruídos seguindo a sequência das causas e dos efeitos, segundo um princípio realista. Sucedem-se sem transição, magnetizam-se, ecoam uns em relação aos outros dentro do fluxo de consciência que revela a sua essência. O monólogo interior é uma tentativa de esclarecimento, mas também é um reconhecimento do fracasso. Uma forma de lucidez e de melancolia. A obra, nas palavras do compositor, é uma “longa coda”.

Na verdade, Michael Jarrell pensou primeiro numa ópera que apresentasse simultaneamente

a versão dos vencedores e a dos vencidos: de um lado, um coro teria cantado o texto de Homero; do outro, uma soprano teria representado a Cassandra de Christa Wolf. O compositor não consegue dissociar a ideia deste tema e desta perspectiva da época em que se materializou, a da Guerra do Golfo e depois da Guerra na ex-Jugoslávia, com as suas imagens e comentários manipulados, por vezes intercalados pelo testemunho comovente das vítimas. Mas quanto mais Jarrell avançava no seu projecto, mais ele ficava fascinado com as palavras de Cassandra, a heroína marginalizada, e mais dúvidas tinha sobre se ela deveria cantar.

Do ponto de vista formal, pode pensar-se no monodrama expressionista de Schoenberg, *Erwartung*, que também apresenta uma mulher sozinha em busca da verdade, tentando compreender o que lhe aconteceu.

Porém, em Christa Wolf e Michael Jarrell, a realidade política não está escondida no drama individual: surge em primeiro plano. As duas obras questionam a palavra do poeta: o que é que a intuição e a expressão poética podem fazer diante da realidade? A estrutura dramática das duas obras é mais parecida do que se poderia pensar: trata-se da mesma continuidade em que se articulam múltiplas camadas temporais. A voz individual é atravessada por diferentes vozes. Mas onde Schoenberg recorre ao canto, numa espécie de imenso *recitativo obbligato*, Jarrell usa apenas a voz falada. Ele próprio reconheceu que para representar “a solidão extrema de uma mulher que está à espera da morte era ridículo pô-la a cantar”. De repente, as convenções da ópera são pulverizadas, sendo isto válido para Jarrell e para Schoenberg. Tudo o que é inerente a uma ópera — os coros, a orquestra, os diferentes papéis — é aqui abandonado em prol de uma redução ao essencial. Através da voz falada,

modulada e amplificada, a força do texto permanece intacta: a confissão íntima e o grito de revolta dão-se enquanto tal, sem sublimação estética. A palavra está inserida no fluxo musical, ao mesmo tempo que desencadeia certas acções, certos sons, o grupo instrumental formando uma orquestra em miniatura na qual a percussão desempenha um papel fundamental.

Jarrell insistiu no facto de a música “influenciar a *velocidade* do discurso, o ritmo”: “é o texto que se adapta à música, e não o contrário”. Uma diferença essencial em relação ao teatro falado. O ritmo do discurso é, de facto, um ponto fulcral, na medida em que substitui a interpretação psicologizante da personagem por uma interpretação formalizada pela música: a palavra fica presa na teia do tempo musical. No entanto, em *Cassandra* existem duas formas temporais opostas, ligadas pela mesma imobilidade: uma é constante e uniforme, a outra é agitada e descontínua. A primeira aplica-se às evocações do passado, às imagens felizes e serenas que antecedem o drama propriamente dito; a segunda aplica-se às histórias de guerra e de violência, às proferições, aos conflitos de Cassandra com o pai. Cada uma dessas formas aparece numa gradação, de forma mais ou menos uniforme, mais ou menos descontínua. No centro há uma forma de tempo elementar: a dos silêncios, das escansões, das notas mantidas por muito tempo. Essas diferentes formas de tempo constituem o invólucro da história, são o envoltório da voz e determinam não só o ritmo, mas também a cor, a intensidade e o registo. As relações podem ser flexíveis: o texto encaixa-se livremente na estrutura musical; ou podem ser rígidas: a voz desencadeia entradas instrumentais. No entanto, a música e a narrativa encontram-se em blocos de duração homogéneos e fechados. Porque o tempo, uniforme ou descontínuo, brando ou

violento, é quase sempre estático. É o tempo do *suspense*, da introspecção, da expectativa, do pressentimento, um tempo imemorial desvinculado da acção ou do efeito imediato — o tempo do que já aconteceu e que volta sob a forma cerimonial. Jarrell não só evita qualquer comentário musical destinado a representar os afectos, mas também qualquer progressão dramática de sentido único: os momentos prolongam-se, multiplicam-se, refractam-se ou juntam-se, uma espécie de vislumbres, de movimentos perpétuos; explodem ou desintegram-se, mas nunca atingem o clímax, não se transformam, não originam *outra coisa*; eles esmorecem, param e cristalizam. As sequências assentam em ecos, ressonâncias, bifurcações, oposições repentinas. O tempo entra num círculo contínuo.

O material com o qual Jarrell trabalha é composto por estruturas harmónicas estáveis, que se estabelecem desde o início ou que se vão constituindo progressivamente, evoluindo em círculos concêntricos. São trabalhadas a partir do interior, não só através de movimentos sensíveis de intervalos, do aparecimento de figuras melódicas circunscritas, ou de mudanças de cores, mas sobretudo através de uma estruturação rítmica, de uma construção do som e da sua terminação (muitas vezes dentro de estruturas simétricas). Cada bloco harmónico é assim desenhado, esculpido a partir do interior, sendo-lhe atribuída uma velocidade de progressão — um ritmo — específica. Esses blocos vão e vêm, agitam-se ou prolongam-se, mas mantêm a sua autonomia, o seu carácter monádico. Determinam passagens lentas, baseadas em valores longos, bem como passagens agitadas e virtuosas: muitas estruturas volúveis aparecem assim como ornamentação das notas estruturais do acorde, presente de forma implícita. Muitas passagens

são construídas em torno de uma nota central que une amplos intervalos de tempo e reforça o carácter não evolutivo do discurso musical. Em *Cassandra*, certas notas têm mesmo um significado em toda a obra: a nota ré, cujo carácter trágico percorre toda a história da música (do Canto Gregoriano a *Don Giovanni* de Mozart, de Beethoven a Zimmermann), desempenha assim um papel central. Surge muitas vezes em unísono, como a própria figura do *fatum*, como um sinal, ou mantém-se obsessivamente em segundo plano (as notas mi bemol e lá bemol também desempenham um papel estrutural importante). A meio caminho entre as notas centrais e os blocos de acordes estão as notas repetidas, muitas vezes alternando entre dois instrumentos. Essas antifonias que fazem vibrar o espaço girando sobre si próprias são uma característica distintiva da música de Jarrell, tal como as estruturas ou as diferentes camadas de tempo que acontecem em simultâneo (outra forma de movimento estático) — encontram-se na maioria das suas obras. Assim, a narrativa intensa e arfante do banquete antes da partida de Menelau faz parte de uma estrutura onde se sobrepõem diferentes tempos, diferentes velocidades: é uma espécie de máquina infernal.

*Cassandra* traça uma trajectória de vaivém. A repetição da frase inicial no final da obra — “Se Apolo cuspir na tua boca, significa que tens o dom de prever o futuro. Mas ninguém vai acreditar em ti” — elimina de certo modo o tempo. Apesar de revoltada, *Cassandra* é vítima da lógica dos acontecimentos. O futuro escapa-lhe, seja o da Cidade ou o da sua relação com Eneias. Nenhuma fuga é possível, nem nenhuma acção. As últimas palavras que diz a Eneias são determinantes: “Eu fico. Que a dor nos traga a lembrança um do outro. Será através dela que nos reconheceremos depois, se houver um depois...”. A imobilidade

dolorosa, onde a lembrança prevalece sobre qualquer projecção no futuro, leva a uma forma musical que é mais um ritual do que uma construção dramática no sentido clássico do termo. Os diferentes momentos não entram em conflito entre si: vão-se alternando, como que presos no rigor de uma formalização que mantém *Cassandra* prisioneira. Há aqui uma forma de distanciamento através do qual as figuras do drama são caracterizadas sem que a subjectividade trace qualquer caminho. *Cassandra* diz “Não”, mas a catástrofe acontece na mesma. A música regista, reflecte e expressa essa impotência histórica. Os elementos que a constituem não perturbam as estruturas, não transcendem a progressão inexorável do tempo, mas submetem-se a ele. As estruturas baseadas em figuras repetitivas e desfasadas, cada uma numa métrica diferente, ou o ímpeto dado pelas *appoggiaturas*, ou ainda os gestos cortantes, as notas proferidas como uma ameaça, as rápidas antifonias que se repetem, tudo vai embater na transfiguração impossível. O requintado trabalho de pormenor não transforma as estruturas, mas permite que se mantenham. A condenação ao heroísmo lançada por *Cassandra* a Eneias anuncia o fim de um sujeito senhor do tempo, capaz de construir o seu destino.

Os elementos estritamente composicionais não são separados do sentido geral. Através da sua composição, Jarrell inscreve-se numa tendência específica da música contemporânea: o desenvolvimento, a própria ideia de uma dinâmica formal com vocação para suscitar a figura da alteridade, tornou-se problemática. Os processos desenrolam-se num determinado contexto, sem o perturbar, reverter ou dissolver. Também a ligação entre os diferentes momentos da obra não é uma ligação voluntária, um golpe de força, uma consequência inevitável,

mas antes uma derivação, uma sugestão. A estanqueidade dos blocos de tempo autónomos, que já não derivam uns dos outros, mantêm na sua rigidez algo da forma aberta que, no início dos anos sessenta, libertou a música das relações causais e de que há inúmeros exemplos na música de Jarrell. Em *Cassandra*, certas figurações são deslocadas, utilizadas sob a forma de fragmentos.

A música de Michael Jarrell situa-se assim na fronteira entre a profundidade do passado e o abismo do futuro, estando no ponto limite em que os extremos a pressionam. Esta música inquieta e vibrante oscila entre o dito e o não dito, entre o estado de vigília e de sono; vozes solitárias cantam, fantasmagóricas como as que já se ouviam na sua ópera de câmara *Dériveres*, onde Don Juan aparecia como um fantasma. Nas suas primeiras obras, Jarrell tinha tentado transpor a forma do teatro nô japonês, e em *Cassandra* encontramos um pouco dessa ideia: a introspecção, o explorar de um episódio passado, a articulação entre os diferentes registos instrumentais e de voz, a noção de um tempo poético preso entre a dissolução e a agregação, tornando cada momento uma presença intensa e simultaneamente uma ausência. *Cassandra* centra-se no momento chave da sua experiência como os fantasmas do nô na deles; através dela, somos nós que tentamos decifrar a realidade presente. Neste espaço suspenso, a memória invoca figuras musicais conhecidas: encontramos elementos pertencentes a outras obras de Jarrell, segundo uma tendência própria do compositor que consiste em desenvolver o seu material em diferentes obras, bem como referências mais ou menos explícitas a compositores actuais — um empréstimo a Berio convive assim com a dupla homenagem a Bartók e Kurtág (uma quase citação para o primeiro, uma citação

directa para o segundo). O discurso retrospectivo e introspectivo de *Cassandra* encontra eco numa prática onde os fios do passado se entrelaçam misteriosamente com os do presente.

PHILIPPE ALBÈRA

Nota ao programa gentilmente cedida por paladino media, Viena ([www.kairos-music.com](http://www.kairos-music.com))

Tradução: Carla Basto

## Peter Rundel direcção musical

Peter Rundel é um dos maestros mais requisitados pelas principais orquestras europeias, graças à profundidade da sua abordagem a partituras complexas de todos os estilos e épocas, a par da sua criatividade interpretativa.

É regularmente convidado para dirigir a Orquestra da Rádio Bávara e as Sinfónicas das Rádios NDR, WDR e SWR. Colaborou recentemente com as Filarmónicas de Helsínquia, da Radio France e do Luxemburgo, a Orquestra Nacional de Lille, a Orquestra do Maggio Musicale Fiorentino, a Orquestra do Teatro de Ópera de Roma e as Sinfónicas de Viena e da Rádio de Frankfurt. Na Ásia, dirigiu a Metropolitana de Tóquio e a Sinfónica de Taipé.

Iniciou a temporada 2020/21 com o convite do Musikfest Berlin para dirigir o Ensemble Musikfabrik. Além dos compromissos com a Sinfónica da Rádio Bávara, a Sinfónica do Porto Casa da Música e a Basel Sinfonietta, celebrou o 20.º aniversário do Remix Ensemble Casa da Música, realizando um concerto na Elbphilharmonie de Hamburgo. A sua agenda para 2021 incluía a estreia da nova peça de teatro musical de Isabel Mundry, *Im Dickicht*, no Festival Schwetzingen SWR — adiada para 2023.

Peter Rundel dirigiu estreias mundiais de produções de ópera na Ópera Alemã de Berlim, na Ópera Estatal da Baviera, no Festwochen de Viena, no Gran Teatre del Liceu, no Festival de Bregenz e no Schwetzingen SWR Festspiele, trabalhando com encenadores prestigiados como Peter Konwitschny, Philippe Arlaud, Peter Mussbach, Heiner Goebbels, Carlus Padrissa (La Fura dels Baus) e Willy Decker. O seu trabalho em ópera inclui o repertório tradicional e também produções de teatro musical contemporâneo inovador como *Donnerstag* do ciclo *Licht* de Stockhausen, *Massacre* de

Wolfgang Mitterer e as estreias mundiais das óperas *Nacht e Bluthaus* de Georg Friedrich Haas, *Ein Atemzug — die Odyssee* de Isabel Mundry e *Das Märchen e La Douce* de Emmanuel Nunes. A produção espectacular de *Prometheus*, que Rundel dirigiu na Ruhrtriennale, foi premiada com o Carl-Orff-Preis em 2013. Em 2016 e 2017, dirigiu *De Materie* de Heiner Goebbels no Armory Hall de Nova Iorque e no Teatro Argentino La Plata, uma produção que estreou na Ruhrtriennale em 2014. Com a estreia mundial de *Les Bienveillantes* de Hector Parra, encenada por Calixto Bieito, apresentou-se pela primeira vez na Ópera da Flandres, em 2019.

Natural de Friedrichshafen (Alemanha), Peter Rundel estudou violino com Igor Ozim e Ramy Shevelov, e direcção com Michael Gielen e Peter Eötvös. Foi violinista do Ensemble Modern, com o qual mantém uma relação próxima como maestro. Tem desenvolvido colaborações regulares com o Klangforum Wien, o Ensemble Musikfabrik, o Collegium Novum Zürich, o Ensemble intercontemporain e o AskolSchönberg Ensemble. Foi director artístico da Filarmónica Real da Flandres e o primeiro director artístico da Kammerakademie de Potsdam. Em 2005 foi nomeado maestro titular do Remix Ensemble Casa da Música.

Profundamente comprometido com o desenvolvimento e a promoção de jovens talentos musicais, fundou no Porto a Academia de Verão Remix Ensemble dedicada a jovens músicos e maestros. Além de orientar as suas próprias masterclasses de direcção na região da Baviera, é regularmente convidado para leccionar em cursos internacionais.

Peter Rundel recebeu numerosos prémios pelas suas gravações de música do século XX, incluindo o prestigiante Preis der Deutschen Schallplattenkritik, o Grand Prix du Disque, o ECHO Klassik e uma nomeação para o Grammy.



## Leonor Silveira atriz

Leonor Silveira iniciou a sua carreira como atriz em 1987, com a participação no filme *Os Canibais* de Manoel de Oliveira. Trabalhou com o realizador em cerca de 20 filmes, entre os quais *A Divina Comédia*, *Vale Abraão*, *Party*, *Inquietude*, *O Princípio da Incerteza*, *O Gebo e a Sombra*, *O Estranho Caso de Angélica*. Participou também em *As Três Palmeiras* e *O Cinema*, *Manoel de Oliveira e Eu* (João Botelho), *John From* (João Nicolau), *Raiva* (Serge Tréfaud), *Todos os Mortos* (Marco Dutra e Caetano Gotardo, Brasil), *Um fio de baba escarlate e Nação Valente* (Carlos Conceição), *Mal Viver* (João Canijo) e *Há-de haver uma lei* (Anabela Moreira). Participou na instalação *Gift* de Julião Sarmento, em 2003. Tem colaborado em diversos projectos de televisão, tais como *Conta-me como foi*, *Sara*, *Terapia* e *Mata Hari*, entre outras, e mais recentemente no *streaming* com a série *Glória*.

Leonor Silveira frequentou o Lycée Français Charles Lepierre, em Lisboa. É licenciada em Relações Internacionais e fez uma pós-graduação em Direito da Cultura e Património Cultural, na FDUL. Em 1998 ingressou como assessora no Gabinete do Ministro da Cultura, Manuel Maria Carrilho. Em 2000 integra os quadros do Instituto do Cinema, Audiovisual e Multimédia e em 2005 toma posse como vice-presidente. Foi nomeada co-representante nacional no fundo comunitário Eurimages. Em 2007, é reconduzida como subdirectora do Instituto do Cinema e do Audiovisual e, desde 2012, é assessora da direcção.

Tendo sido convidada para integrar o júri de diversos festivais de cinema e foi agraciada com várias distinções honoríficas.

## Worten Digitópia electrónica

A Worten Digitópia engloba toda a produção digital da Casa da Música: gravação, edição e transmissão — áudio e vídeo —, apoio tecnológico, criação na área da música electrónica, programação e desenvolvimento, investigação e formação. É constituída por uma equipa jovem mas altamente especializada e multidisciplinar. O seu âmbito de acção é bastante alargado, incluindo actividades e projectos como o desenvolvimento de software e hardware, a realização de oficinas educativas e formações especializadas, o trabalho com comunidades, o apoio aos agrupamentos residentes da Casa da Música, a produção científica e artística, a criação de conteúdos musicais e vídeo e a recolha e transmissão de concertos. Tem como missão criar as pontes necessárias para que o público, as comunidades e os artistas possam ter acesso às realidades musicais que as novas tecnologias possibilitam. Acredita na difusão livre de conhecimento e no desenvolvimento de ferramentas com código aberto (*open source*) e tem uma visão integrada do conhecimento, desde a pesquisa à sala de concerto.

## Remix Ensemble Casa da Música

**Peter Rundel** maestro titular

Desde a sua formação, em 2000, o Remix Ensemble apresentou, em estreia absoluta, mais de 90 obras e foi dirigido por alguns dos maestros mais relevantes da cena internacional como Peter Rundel, Peter Eötvös, Heinz Holliger, Reinbert de Leeuw, Emilio Pomarico, Ilan Volkov, Matthias Pintscher, Franck Ollu, Baldur Brönnimann, Olari Elts, entre outros. Stefan Asbury foi o primeiro maestro titular do Remix Ensemble.

No plano internacional, o Remix Ensemble apresentou-se nas mais prestigiadas salas e festivais europeus como Paris, Viena, Berlim, Colónia, Zurique, Hamburgo, Donaueschingen, Antuérpia, Bruxelas, Milão, Budapeste, Estrasburgo, Amesterdão, Witten, Roterdão, Luxemburgo, Huddersfield, Orleães, Bourges, Toulouse, Reims, Norrköping, Barcelona, Madrid, Valência, Ourense, incluindo festivais como Wiener Festwochen e Wien Modern (Viena), Agora (IRCAM – Paris), Printemps des Arts (Monte Carlo), Musica Strasbourg e Donaueschinger Musiktage. Foi a primeira orquestra portuguesa a apresentar-se na Elbphilharmonie de Hamburgo, a 22 de Setembro de 2020.

Entre as obras interpretadas em estreia mundial, incluem-se encomendas a Wolfgang Rihm, Georg Friedrich Haas, Wolfgang Mitterer, Francesco Filidei e Daniel Moreira, além de obras de Pascal Dusapin, Georges Aperghis e Peter Eötvös. Fez ainda as estreias mundiais das óperas *Philomela* de James Dillon (Porto, Estrasburgo e Budapeste), *Das Märchen* de Emmanuel Nunes (Lisboa), *Giordano Bruno* de Francesco Filidei (Porto, Estrasburgo, Reggio Emilia e Milão) e da nova produção da ópera *Quartett* de Luca Francesconi (Porto e

Estrasburgo) com encenação de Nuno Carinhas. Apresentou um projecto cénico sobre *A Viagem de Inverno* de Schubert na reinterpretação de Hanz Zender, também com encenação de Nuno Carinhas. O projecto *Ring Saga*, com música de Richard Wagner adaptada por Jonathan Dove e Graham Vick, levou o Remix Ensemble em digressão por grandes palcos europeus. Nas últimas temporadas estreou em Portugal obras de Emmanuel Nunes, Harrison Birtwistle, Peter Eötvös, James Dillon, Georg Friedrich Haas, Magnus Lindberg, Luca Francesconi, Philippe Manoury, Wolfgang Mitterer, Thomas Larcher, Christophe Bertrand, Oscar Bianchi, Philip Venables, Cathy Milliken e inúmeras obras de compositores portugueses de várias gerações.

A temporada de 2022 inicia-se com um programa partilhado com o Ensemble intercontemporain, que inclui a estreia mundial de uma encomenda a Hèctor Parra e é apresentado em concertos no Porto e na Philharmonie de Paris. Outras estreias a assinalar são as de obras encomendadas a Rebecca Saunders, Justé Janulyté e Erkki-Sven Tüür, incluindo concertos partilhados com a Orquestra Sinfónica do Porto Casa da Música e a Orquestra Jazz de Matosinhos.

O Remix tem dezoito discos editados com obras de Pauset, Azguime, Côrte-Real, Peixinho, Dillon, Jorgensen, Staud, Nunes, Bernhard Lang, Pinho Vargas, Mitterer, Karin Rehnqvist, Dusapin, Francesconi, Unsuk Chin, Schöllhorn, Aperghis e Eötvös. A prestigiada revista londrina de crítica musical Gramophone incluiu o CD com gravações de obras de Pascal Dusapin, pelo Remix Ensemble e pela Sinfónica do Porto Casa da Música, na restrita listagem de Escolha dos Críticos do Ano 2013.

**Violino**

Angel Gimeno  
Ashot Sarkissjan

**Viola**

Trevor McTait

**Violoncelo**

Oliver Parr

**Contrabaixo**

Jorge Castro

**Flauta**

Stephanie Wagner

**Oboé**

Filipa Vinhas

**Clarinete**

Victor J. Pereira  
Ricardo Alves

**Fagote**

Roberto Erculiani

**Trompa**

Nuno Vaz  
José Pedro Bola

**Trompete**

Aleš Klančar

**Trombone**

Ricardo Pereira

**Percussão**

Mário Teixeira  
Manuel Campos

**Piano**

Jonathan Ayerst  
Inês Ribeiro Lopes

**Electrónica**

Óscar Rodrigues (Worten Digitópia)

APOIO INSTITUCIONAL

MECENAS PRINCIPAL CASA DA MÚSICA

