

Orquestra Sinfónica

do Porto Casa da Música

Tito Ceccherini direção musical

18 Nov 2023 · 18:00 Sala Suggia



casa da música

MECENAS CASA DA MÚSICA





Maestro Tito Ceccherini sobre o programa do concerto.

A CASA DA MÚSICA É MEMBRO DE



György Kurtág

Stele (1994; c. 13min)*

1. Larghissimo — Adagio —
2. Lamentoso — Disperato, con moto —
3. Molto sostenuto

PAUSA TÉCNICA

Béla Bartók

O Príncipe de Pau (1914-17/1932; c. 45min)

*Estreia em Portugal.

Concerto sem intervalo.

György Kurtág

LUGOJ (HUNGRIA), 1926

Stele

Stele é um dos itens mais fascinantes do catálogo de György Kurtág. O seu percurso, bem como a linguagem que subjaz à sua escrita, oferece especiais pontos de contacto com Bartók, a começar por um sentido de dualidade propiciado por questões territoriais e culturais, ainda que com contornos diferentes.

Lugoj, a cidade onde Kurtág nasceu filho de pais húngaros, era à época d'*O Príncipe de Pau* parte do Império Austro-Húngaro. Mas com a dissolução deste, em 1918 (meros oito anos antes do nascimento de Kurtág), passou a integrar a Roménia. Kurtág cresceu entre o idioma húngaro, falado em casa, e o romeno, que adoptou desde a entrada na escola aos seis anos. Apenas aos 22 anos, em 1948, dois anos depois de se mudar para Budapeste, obteve a cidadania húngara. Apesar dos anos decorridos até esse reconhecimento oficial de pertença, Kurtág viu em Bartók um ponto de partida, numa primeira fase, dele colhendo em especial ideias rítmicas e uma paleta tingida de sonoridades do repertório popular. O regime comunista, que não tardaria a impor décadas de constrangimentos na vida musical da Hungria, banindo o acesso aos repertórios mais progressistas e desafiantes, limitou as referências modernistas de Kurtág a poucas obras de Schoenberg, Stravinski e Webern, com as quais contactava por vezes através de amigos como György Ligeti. O seu imaginário teria novas portas abertas a partir do período de um ano de estudo em Paris (1957-58), durante o qual teve oportunidade de aprender com Messiaen, Milhaud e Max Deutsch, com a psicóloga da arte Marianne Stein e com um estudo

aprofundado da maioria das obras de Webern, que o marcaria especialmente. A longo prazo, a linguagem de Kurtág foi-se distinguindo por um frequente investimento em peças de dimensão e duração excepcionalmente reduzidas, algumas consistindo em fragmentos mais breves do que um minuto (agrupados em ciclos ou não), de construção detalhadamente refinada. Mas Kurtág não segue um *ethos* weberniano nem um especial ascetismo. Da sua marca sobressai desde logo uma exploração particular de intensidade expressiva, capaz de almejar o máximo efeito a partir de cada nota ou gesto. Na sua música deparamo-nos quer com momentos que remetem à exacerbação expressionista, quer com lugares de raro recolhimento e transparência. Embora a sua escrita implique amiúde um discurso harmónico afastado das hierarquias tradicionais e permeável aos caminhos abertos pela vanguarda do pós-guerra da sua geração, não ficou refém de qualquer postura de negação, dela resultando um sentido de acessibilidade.

Stele surge num período relativamente recente da produção de Kurtág, após uma fase de experimentação com grupos alargados. O mote inicial para a escrita da peça — a sua primeira para orquestra desde a década de 1950 — deu-se em 1993, com a solicitação de Claudio Abbado e da Filarmónica de Berlim (os mesmos músicos fariam a estreia da obra no ano seguinte e gravá-la-iam para a Deutsche Grammophon). *Stele* — ΣΤΗΛΗ, segundo a grafia que a edição da partitura exhibe em primeiro lugar e que remete para a estela funerária grega — é uma de várias peças em jeito de memorial fúnebre que encontramos no catálogo de Kurtág e é dedicada ao compositor, maestro e amigo András Mihály. Requer uma orquestra alargada, que se aproxima do modelo de Bruckner — incluindo até um quarteto de

tubas wagnerianas — mas é complementada de forma original com vários instrumentos de tecla e percussão de altura definida — cimbalão, celesta, piano de cauda, piano vertical, marimba e vibrafone.

Escrita em três andamentos, a executar sem interrupção, *Stele* faz notória alusão a materiais musicais do passado e do próprio catálogo anterior do compositor, colocando-os sob nova luz. O andamento central, por exemplo, é uma variação expandida de material originalmente utilizado numa das *Cenas de um Conto*, op. 19, ao passo que o terceiro toma como base o esqueleto harmónico de uma peça para piano do ciclo *Játékok*, dedicada à memória de Mihály e escrita pouco antes de *Stele*. Mas há outras referências, assumidas pelo próprio Kurtág: “A minha língua materna é Bartók e a língua materna de Bartók é Beethoven”. Com efeito, a peça começa com uma óbvia referência a Beethoven, replicando o uníssono orquestral na nota sol que dá o mote à abertura *Leonora* n.º 3. Por outro lado, encerra com um eco da ópera de Bartók. Há ainda lugar para a exploração de ingredientes menos individuais colhidos do passado, como é o caso das figuras melódicas em segunda menor, historicamente associadas ao lamento e ao carácter fúnebre (curiosamente exploradas também em algumas das páginas mais relevantes de Ligeti).

No primeiro andamento, “Larghissimo”, a enunciação beethoveniana inicial — sol em várias oitavas — é lentamente forçada à metamorfose por pequenos glissandos e efeitos de vibrato. Seguem-se delicadas linhas cromáticas que tecem uma textura reminiscente da polifonia sacra. Impressiona a subtilidade na manipulação dos *clusters*, a variedade de conjugações tímbricas e de cor, num ambiente permanentemente resignado e misterioso, coroado no final por uma intervenção das

quatro tubas wagnerianas (lê-se na partitura: “homenagem a Bruckner”).

O andamento central, “Lamentoso” — com as indicações: “desesperado, com movimento” e “não muito rápido, mas selvagem, apressado, impaciente” —, leva-nos a um quadro menos contido. As intervenções são agora mais articuladas e ásperas, numa agitação angustiada. Enunciações cromáticas e glissandos (que ecoam a paleta das páginas anteriores) conjugam-se com iterações rítmicas rápidas que movem o discurso, ou mesmo fragmentos entrecortados em jeito de coral. Pelo meio da violência, a quietude de uma intervenção de seis flautas, tuba e piano traz um momento especial, que Kurtág quis que fosse “como a cena na *Guerra e Paz* de Tolstói em que o príncipe Andrei é ferido em Austerlitz pela primeira vez: de súbito, deixa de ouvir a batalha e descobre o céu azul sobre ele”.

O terceiro e último andamento volta a uma expressão mais resignada e destaca-se pelos acordes desolados e insistentes — “o ritmo de uma figura lúgubre que cambaleia”, nas palavras do compositor —, com sonoridades nas quais entrevemos o “lago de lágrimas” d’*O Castelo do Barba Azul* de Bartók, que fecham o quadro em tom igualmente sombrio.

Béla Bartók

TRANSILVÂNIA, 1881 – NOVA IORQUE, 1945

Entre territórios biográficos e musicais

O bailado *O Príncipe de Pau* não está entre as mais amplamente celebradas obras de Béla Bartók mas destaca-se, do ponto de vista da construção de uma linguagem pessoal, enquanto criação especialmente intrigante, situando-se num território de compromisso entre as influências directas e os caminhos próprios que distinguem o compositor.

Na verdade, também os pontos mais importantes da vida e da carreira de Bartók assentaram em territórios de especial ambivalência — desde logo a localização geográfica da sua Hungria natal, num ponto da Europa que, como apontou o musicólogo Malcolm Gillies, se situa na divisória entre a Europa Ocidental e a Europa de Leste, com vizinhanças culturais e territoriais quer germânicas, quer eslavas. O cosmopolitismo especial do meio em que cresceu haveria de contaminar a sua imaginação musical, que se foi encaminhando no sentido de fundir uma expressão distintiva húngara com as tendências composicionais europeias mais inovadoras do seu tempo. Na fase mais madura, expressava o desejo de realizar uma síntese entre Ocidente e Oriente.

Os primeiros anos da sua produção foram marcados por um teor nacionalista que assentava, à boa maneira dos nacionalismos românticos do século XIX, na adopção de tropos comumente aceites pela aristocracia e de exotismos mais superficiais do que essenciais. Exemplificam-no os recursos “à la húngara” de Liszt, por exemplo, alimentados de estereótipos musicais urbanos e associados à música cigana que se ouvia em vários pontos das cidades. Essa óptica coexiste nas suas primeiras obras

com outro tipo de heranças, como a sumptuosidade heróica de Strauss que o arrebatava. Quando descobriu a música popular de tradição oral, em 1904 (tinha então 23 anos), Bartók deparou-se com algo bastante diferente daquelas referências, uma música fascinante e da qual o meio erudito estava alheado, que o atraía pelas formas de expressão singelas e — considerou então — mais valiosas para o entendimento de uma identidade húngara profunda e livre de artificialismos. A partir de 1906, juntar-se-ia ao compatriota Zoltán Kodály na recolha e no estudo desse património, realizando milhares de gravações nas comunidades rurais. Esse investimento foi particularmente intenso durante os 12 anos seguintes, mas Bartók continuou a estudar este repertório imenso até ao final da vida, prosseguindo actividades paralelas nos domínios da etnomusicologia e da composição, que se revezaram e misturaram na sua obra de formas surpreendentes e bastante singulares no contexto da música europeia do século XX. A sua luta para conhecer, dignificar, proteger e valorizar o repertório rural que ia descobrindo a fundo aliou-se a uma visão artística progressista e aberta, que foi mantendo nos círculos eruditos, permanecendo atento às inovações de vanguarda dos seus pares e ao mesmo tempo ciente da importância de caminhos pessoais, num espírito arguto e mordaz. É na fase de grande ebulição de tudo isto que nasce *O Príncipe de Pau*.

As circunstâncias da composição

Escrito em 1914-17, em plena I Guerra Mundial, o bailado marca um retorno de Bartók ao investimento na composição depois de uma fase de desânimo e baixa produção. A ópera *O Castelo do Barba Azul* (1911), uma das suas mais audazes criações até então — e das que mais

energia lhe tomara —, tinha sido rejeitada pelo meio musical de Budapeste, que não avalizou a sua encenação (realizada só anos depois). A desolação com aquele meio e com as mentalidades conservadoras que enfrentava tomava cada vez maiores proporções, a ponto ficar um ano sem compor material original, à excepção de arranjos de música popular.

A narrativa d'*O Príncipe de Pau* provém do texto escrito por Béla Balázs (também libretista d'*O Castelo do Barba Azul*), com o qual Bartók ganhou novo entusiasmo para retomar caminho, na mesma altura em que recebeu a encomenda da Ópera de Budapeste para o bailado. O trabalho na composição não foi contínuo: começou a partitura em Abril de 1914, interrompeu pouco depois o processo e só o retomou definitivamente na Primavera de 1916, concluindo a peça em Janeiro de 1917 (faria ainda uma suite a partir do bailado, na década de 1920, revista em 1932, que tem sido mais habitualmente executada do que a música do bailado completo). O resultado não espelha todas as nuances do libreto original, mas confere-lhe um mundo sonoro particular e atractivo.

A narrativa do bailado

Prelúdio — A cortina está fechada. Uma música desponta devagar, num florescer de som e de colorido que lembra o início de *O Ouro do Reno* de Wagner, ou mesmo o de *Dáfnis e Cloé* de Ravel. Especialmente nítida é a herança de Debussy, tanto na orquestração como na harmonia. O ambiente prefigura o naturalismo dos cenários, que Bartók reforça de maneira engenhosa e pessoalíssima com o emprego da chamada “escala acústica”, associada aos harmónicos naturais (equivalente a um modo mixolídio com 4.^a aumentada e tão relevante

em obras do compositor que é até referida como “escala de Bartók”). Perto do fim do prelúdio, a cortina abre e revela dois pequenos castelos sobre colinas, um deles cercado por um ribeiro e pela floresta. No palco vê-se uma fada e uma princesa sentada por entre as árvores.

1.^a dança — Enquanto a princesa está des preocupada na floresta surge um príncipe, vindo do castelo vizinho. A fada intercede e fá-la voltar para dentro do seu castelo.

Interlúdio — O príncipe vê a princesa no castelo e apaixonar-se por ela. Quer aproximar-se e tenta subir, mas a fada faz gestos para enfeitiçar a floresta.

2.^a dança — As árvores agitam-se para impedir o percurso ao príncipe (aqui, a orquestração é de um poder evocativo invulgar, com divisões densas das cordas e sopros em camadas; neles ressalta a célula de galope invertido, com parentesco na prosódia húngara que é tão cara ao estilo de Bartók). O príncipe persevera, até que as árvores voltam ao normal.

Interlúdio — O príncipe encaminha-se para o ribeiro e a fada volta a intervir.

3.^a dança — O ribeiro enche-se e não deixa o príncipe continuar.

Interlúdio — O príncipe tenta encontrar forma de chamar a atenção da princesa. Acaba por construir um boneco de madeira e põe-lhe a sua coroa e as suas vestes, mais um pedaço do cabelo. A princesa fica encantada e prepara-se para ir ao encontro do príncipe, mas entretanto a fada intercede novamente com um feitiço, dando vida ao boneco. Quando a princesa chega, é a esse príncipe de pau que se agarra e não ao verdadeiro.

4.^a dança — A princesa dança com o príncipe de pau e vai-se embora com ele.

Interlúdio — O príncipe, tomado pelo desgosto, acaba por adormecer. A fada ordena à

natureza que o homenageie. Com três flores refaz as suas vestes, a coroa e o cabelo, e leva-o para longe como rei. A princesa reaparece com o príncipe de pau, agora desgastado.

5.ª dança — A princesa tenta continuar a dançar com o boneco, que acaba por cair.

Interlúdio — A princesa volta a avistar o príncipe e percebe o seu engano.

6.ª dança — Tenta atrair o príncipe, mas agora ele não lhe corresponde.

7.ª dança — Tenta correr na direcção do príncipe, mas a floresta bloqueia-a.

Poslúdio — Desesperada, é a princesa quem agora larga o seu manto e a sua coroa e corta o cabelo. O príncipe vem enfim para junto dela e abraça-a, mas nesse momento toda a natureza enfeitiçada volta a ser como antes — e a cortina fecha.

Espelhos e desfechos

O desfecho do argumento espelha um sentido de redenção e pureza que é, no fundo, herança da cultura romântica de que a obra, em parte, descende. Mas a narrativa sugere também pontos em comum com uma dimensão muito importante do percurso de Bartók: a complexidade das relações amorosas e do amor não consumado. Muitos importantes gatilhos para os momentos mais criativos da obra bartokiana nasceram desse impulso de sublimação — como aconteceu marcadamente após a sua paixão não correspondida pela violinista Stefi Geyer, simbolizada em várias obras anteriores (desde o concerto para violino que Bartók lhe dedicou em 1907-08 até ao primeiro quarteto de cordas, terminado em 1909, sem esquecer as *Bagateles* de 1908, que inauguraram o essencial de uma estética mais própria do compositor).

A longo prazo, o bailado acabaria ensombrado por outras obras cénicas que se destacaram nos anos seguintes: a pantomima *O Mandarin Maravilhoso* e mesmo a já referida ópera *O Castelo do Barba Azul* (estreada em 1918 na senda do sucesso estrondoso deste bailado). Contudo, efectivamente *O Príncipe de Pau* mostra-nos um Bartók em busca de si mesmo, contrariando o espírito solitário e desolado que manifestou durante a sua escrita. O próprio Balázs terá sido norteado por este espírito, tendo referido que a personagem principal do libreto simboliza “a situação em que uma mulher prefere o poema ao poeta, a pintura ao pintor”.

PEDRO ALMEIDA, 2023*

* O autor não aplica o Acordo Ortográfico de 1990.

Tito Ceccherini direção musical

Tito Ceccherini conquistou um lugar de destaque especialmente pelas interpretações de obras do século XX, bem como de repertório contemporâneo. Combina com competência o foco nos detalhes com o entendimento da estrutura alargada da peça — exemplo disso foi a muito aclamada direção de *Da Casa dos Mortos* de Janáček.

Na temporada 2023/24, o maestro italiano regressa à Orquestra da Toscânia e vai dirigir a estreia mundial de um Concerto para piano de Federico Gardella, obras de Sibelius e Nielsen com a Filarmónica Estatal Alemã de Rheinland-Pfalz, em Rockenhausen e Mannheim. Composições de Filidei e Sibelius estão incluídas no programa de um concerto com a Orchestra dell'Opera Carlo Felice em Génova, e dirige uma nova ópera de Lucia Ronchetti, com a Sinfónica SWR, no Festival Schwetzingen SWR. É convidado do Remix Ensemble e da Orquestra Sinfónica do Porto Casa da Música.

No domínio operático, celebrou com grande sucesso a nova produção de Jenske Mijnsen de *Diálogos das Carmelitas* na Ópera de Zurique, na primavera de 2022, depois de um primeiro convite para a sala de espetáculos, em 2019, altura em que dirigiu *Le Grand Macabre* de Ligeti. No Teatro da Basileia, conduziu a interpretação de *La Traviata* de Verdi (encenada por Benedikt von Peter) em 2022, e esteve no ano seguinte na Ópera Estatal de Estugarda para *Katia Kabanová* de Janáček (encenação de Jossi Wieler/Sergio Morabito). Desde 2009, trabalha regularmente com o Teatro La Fenice em Veneza, onde dirigiu obras como *Dido e Eneias* de Purcell (2020), *Luci mie traditrici* de Sciarrino (2019), *Riccardo III* de Battistelli (2018, encenação de Robert Carsen, vencedor do Prémio da Crítica Franco), *Gefalo e Pocrì* de

Krenek (2017) e *La porta della legge* de Sciarrino. É também presença regular na Ópera de Frankfurt (*I puritani* de Bellini, 2018; *Aus einem Totenhaus* de Janáček, 2018; e *The Rake's Progress* de Stravinski, 2017), no Teatro do Capitólio de Toulouse (*O Rapto do Serralho* de Mozart, 2017; *Béatrice et Bénédicte* de Berlioz, 2016; *O Prisioneiro* de Dallapiccola/*O Castelo do Barba Azul* de Bartók, 2015, encenação de Aurélien Bory). Na sequência da sensacional estreia mundial de *Da gelo a gelo* de Sciarrino no Festival Schwetzingen, em 2006, dirigiu várias estreias, incluindo *Inferno* de Lucia Ronchetti (2021), na Ópera de Frankfurt.

Ceccherini apresenta-se frequentemente com grandes orquestras como a Philharmonia, a Filarmónica de Tóquio, a Filarmonica della Scala, a Orchestra del Maggio Musicale Fiorentino, a Orquestra Estable del Teatro Colón, a Sinfónica da BBC, a Filarmónica da Radio France, a Radio Filharmonisch Orkest, as orquestras das rádios de Estugarda, Colónia, Frankfurt e Turim, e com muitas outras formações de relevo em Itália, Espanha e Portugal. Entre os seus parceiros regulares estão ensembles de destaque: Klangforum Wien, Ensemble Modern, Ensemble intercontemporain, Collegium Novum Zurich e Ensemble Contrechamps, entre outros.

É fundador do Ensemble Risognanze, com o qual interpreta obras-primas de música de câmara, de Debussy aos nossos dias, e com o qual já gravou vários CD. A sua extensa discografia encontra-se editada pela Sony, Kairos, Col legno e Stradivarius, e inclui discos premiados com o Diapason d'or, o Midem Classical Award e o Choc du Monde de la Musique.

Natural de Milão, Tito Ceccherini estudou piano, composição e direção de orquestra na sua cidade natal, no Conservatório Giuseppe Verdi, tendo depois prosseguido os estudos em São Petersburgo, Estugarda e Karlsruhe.

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, de entre os quais se destacam Stefan Blunier, Baldur Brönnimann, Olari Elts, Peter Eötvös, Heinz Holliger, Elihu Inbal, Michail Jurowski, Christoph König, Reinbert de Leeuw, Andris Nelsons, Vasily Petrenko, Emilio Pomarico, 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.

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, Helmut Lachenmann, Georges Aperghis, Heinz Holliger, Harrison Birtwistle, Georg Friedrich Haas, Jörg Widmann, Philippe Manoury e Rebecca Saunders, a que se junta em 2023 o compositor e maestro Enno Poppe.

A Orquestra tem pisado os palcos das mais prestigiadas salas de concerto de Viena, Estrasburgo, Luxemburgo, Antuérpia, Roterdão, Valladolid, Madrid, Santiago de Compostela e Brasil, e em 2021 apresentou-se pela primeira vez na emblemática Philharmonie de Colónia. Em 2023, interpreta novas encomendas da Casa da Música aos compositores Heiner Goebbels, Pedro Amaral, José Maria Sanchez-Verdú, Klaus Ospald e João Caldas. Nesta temporada, destaca-se ainda a interpretação da ópera *Elektra*

de Richard Strauss, da cantata *Carmina Burana* de Carl Orff e de várias obras em estreia nacional — entre as quais *A House of Call. My Imaginary Notebook* de Heiner Goebbels, *Requiem* de Hans Werner Henze, o Concerto para piano e orquestra de Ferruccio Busoni e *Stele* de György Kurtág.

As temporadas recentes da Orquestra foram marcadas pela interpretação das integrais das sinfonias de Mahler, Prokofieff, Brahms e Bruckner; dos concertos para piano e orquestra de Beethoven e Rachmaninoff; e dos concertos para violino e orquestra de Mozart. Em 2011, o álbum “Follow the Songlines” ganhou a categoria de Jazz dos prémios Victoires de la musique, em França. Em 2013 foram editados os concertos para piano de Lopes-Graça, pela Naxos, e o disco com obras de Pascal Dusapin foi Escolha dos Críticos na revista Gramophone. Nos últimos anos surgiram os discos monográficos de Luca Francesconi (2014), Unsuk Chin (2015), Georges Aperghis (2017), Harrison Birtwistle (2020), Peter Eötvös e Magnus Lindberg (2021), além de gravações de dezenas de obras de compositores portugueses.

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. Após a extinção das Orquestras da Radiodifusão Portuguesa foi fundada a Régie Cooperativa Sinfonia (1989-1992), sendo posteriormente criada a Orquestra Clássica do Porto e, mais tarde, a Orquestra Nacional do Porto (1997), alcançando a formação sinfónica com um quadro de 94 instrumentistas em 2000. A Orquestra foi integrada na Fundação Casa da Música em 2006, vindo a adotar a atual designação em 2010.

Violino I

Evgeny Makhtin
 Raquel Areal Martinez*
 Radu Ungureanu
 Evandra Gonçalves
 Emília Vanguelova
 Ianina Khmelik
 Vladimir Grinman
 Maria Kagan
 Roumiana Badeva
 Alan Guimaraes
 Vadim Feldblium
 José Despujols
 Andras Burai
 Mafalda Vilan*
 João Sá*
 Tiago Moreira*

Violino II

Nancy Frederick
 Tatiana Afanasieva
 Catarina Martins
 Pedro Rocha
 Lilit Davtyan
 Mariana Costa
 José Paulo Jesus
 Domingos Lopes
 Karolina Andrzejczak
 Paul Almond
 Nikola Vasiljev
 Ana Luísa Carvalho*
 Raquel Santos*
 Joana Machado*

Viola

Mateusz Stasto
 Pedro Meireles
 Anna Gonera
 Emília Alves
 Hazel Veitch
 Biliana Chamlieva
 Luís Norberto Silva
 Catarina Gonçalves*
 Alexandre Aguiar*
 Rita Costa*
 Rita Barreto*
 Cristiana Barreiro*
 Maria Almeida*
 Carolina Ornelas*

Violoncelo

Nikolai Gimaletdinov
 Vicente Chuaqui
 Feodor Kolpachnikov
 João Cunha

Michal Kiska
 Aaron Choi
 Hrant Yeranosyan
 Sharon Kinder
 Burak Özkan*
 Beatriz Figueiredo*
 Henrique Rocha*
 Nuno Ferreira*

Contrabaixo

Florian Pertzborn
 Joel Azevedo
 Nadia Choi
 Tiago Pinto Ribeiro
 Altino Carvalho
 Slawomir Marzec
 Pedro Barbosa*
 Margarida Rocha*
 João Mendes*
 Raúl Represas*

Flauta

Paulo Barros
 Ana Maria Ribeiro
 Alexander Auer
 Angelina Rodrigues
 Carla Rodrigues*
 Ana Pinho*

Oboé

Aldo Salvetti
 Telma Mota*
 Tamás Bartók
 Roberto Henriques

Clarinete

Luís Silva
 Carlos Alves
 Pedro Silva*
 João Moreira
 Edgar Silva*
 Ricardo Alves*

Saxofone

Fernando Ramos*
 Romeu Costa*

Fagote

Gavin Hill
 Robert Glassburner
 Cândida Nunes
 Vasily Suprunov

Trompa

Nuno Vaz
 Telma Gomes*
 Eddy Tauber

André Gomes*
 José Bernardo Silva
 Hugo Carneiro
 Bruno Rafael*
 Hugo Sousa

Trompete

Sérgio Pacheco
 Ivan Crespo
 Luís Granjo
 Rui Brito
 Ricardo Vitorino*
 Leandro Rocha*

Trombone

Severo Martinez
 Dawid Seidenberg
 Carlos Gonçalves*
 Nuno Martins

Tuba

Xavier Novo*

Tímpanos

Jean-François Lézé

Percussão

Bruno Costa
 Paulo Oliveira
 Nuno Simões
 André Dias*
 Pedro Góis*
 André Castro*

Harpa

Ilaria Vivan
 Erica Versace*

Piano

Jonathan Ayerst*
 Luís Duarte*

Celesta

João Casimiro*
 Jonathan Ayerst*

Cimbalão

Manuel Campos*

*instrumentistas convidados

Operação Técnica

Emanuel Pereira (iluminação)
 Alfredo Braga (palco)
 Fernando Gonçalves (palco)
 Gastão Ferreira
 (assistência de cena)

APOIO INSTITUCIONAL

MECENAS CASA DA MÚSICA

