

Remix Ensemble

Casa da Música

Peter Rundel direção musical
Jonathan Ayerst órgão

7 mai 2024 · 19:30 Sala Suggia



casa da música



Entrevista ao maestro Peter Rundel

A CASA DA MÚSICA É MEMBRO DE



1ª PARTE

Francesca Verunelli

Déshabillage Impossible, para ensemble (2015; c.16min)

James Tenney

Critical Band, para qualquer conjunto de 16 ou mais instrumentos de sons sustentados (1988; c.18min)

2ª PARTE

Klaus Lang

Pythagoräischer fächer, para ensemble (2018; c.35min)

[Dois andamentos sem título]

Coprodução com Acht Brücken/Köln Musik.

Programa apresentado em digressão no Festival Acht Brücken,
Philharmonie de Colónia, a 10 de maio de 2024.

Francesca Verunelli

TOSCANA, 1979

Déshabillage impossible

“Nunca compus música programática baseando-me em literatura (...). De resto, compus pouca música vocal; e quando o fiz, tentei fazer ressoar a música com os textos e não ilustrá-los, não pô-los em música. Se considerar o exemplo de Déshabillage impossible, (...) inspirei-me num filme de Méliès que vi no Centro Pompidou, mas sem fazer, mais uma vez, uma obra programática. Tomei o filme como um corpo que se manipula, e é o tempo desse corpo que eu manipulo.”

Nesta passagem, retirada de uma entrevista à compositora italiana Francesca Verunelli, encontramos vários aspetos centrais tanto da sua abordagem estética geral, como da peça específica que hoje escutamos — *Déshabillage impossible*. A entrevista foi conduzida no âmbito da edição de 2016 do Festival Présences — o Festival de Criação Musical da Radio France que foi responsável pela encomenda desta composição e onde se deu a sua estreia, a 10 de fevereiro desse ano, com o Ensemble 2E2M, dirigido por Pierre Roullier.

Um dos aspetos presentes na entrevista é a ligação de *Déshabillage impossible* ao cinema, em particular ao filme com o mesmo título de George Méliès (1861-1938) — o ilusionista e realizador francês que foi um dos grandes pioneiros do cinema mudo, introduzindo várias técnicas que exploravam as potencialidades do novo meio cinematográfico para criar mundos de magia e fantasia, frequentemente com um elemento de humor. No filme referido por Verunelli como inspiração, um homem tenta

repetidamente despir-se, mas a sua ação é sistematicamente interrompida por um *jump-cut* (um corte abrupto na imagem), o qual, como por magia, o faz ficar novamente vestido. Em cómico desespero, o homem tenta despir-se em ritmo cada vez mais acelerado, mas a ação é sempre interrompida, como se subitamente voltássemos atrás no tempo.

Como sugere o fragmento supracitado, a compositora não procura fazer uma ilustração direta das imagens ou do conteúdo narrativo do filme. (E não é este caso único: também em *The Famous Box Trick*, uma obra de 2015 para flauta e eletrónica, Verunelli se inspira num outro filme de Méliès — com esse título —, sem o procurar ilustrar de forma programática.) No caso de *Déshabillage impossible*, será em vão que procuraremos uma representação musical de um homem a despir-se. A inspiração situa-se a um nível mais abstrato. Uma possível interpretação — dedução nossa, não informação da compositora — é que há um paralelo entre a estrutura narrativa do filme e a forma como a peça lida com a repetição. Logo no início, deparamo-nos com uma textura densa e cristalina, de caráter ligeiro e algo cómico: é uma textura dominada por sons secos e agudos no acordeão, violino e viola, em contraponto com apontamentos mais explosivos no piano e percussão. Essa sonoridade é interrompida várias vezes: na primeira, por sons agudos e sustentados no violoncelo; e, logo a seguir, por um som sombrio e intenso do acordeão. Ora, depois de ser subitamente interrompida, a textura inicial é várias vezes retomada — um pouco como o homem do filme, que volta sempre a reiniciar o gesto de tentar despir-se. Esta interpretação não esgota, claro, o significado da peça (nem a explica na sua totalidade), mas vai ao encontro da afirmação da compositora segundo a qual ela manipula, na sua música, o tempo do filme.

James Tenney

NOVO MÉXICO, 1934 – CALIFÓRNIA, 2006

Critical Band

A música de James Tenney faz parte de uma tradição experimental especificamente norte-americana, revelando afinidades com compositores como Harry Partch, Ben Johnston, John Cage e Steve Reich. Com Partch e Johnston, Tenney partilha o interesse na aplicação de estruturas matemáticas baseadas em números racionais para definir os intervalos e as escalas usados nas composições. O objetivo é escapar ao sistema temperado tradicional (a divisão da oitava em 12 partes iguais, patente na afinação de um piano) e encontrar formas de afinação alternativas. Isso mesmo se encontra em *Critical Band* (1988), a obra que hoje escutamos. Partindo de um lá no registo central, com a frequência de 440 Hz, outras notas começam gradualmente a surgir de acordo com rácios específicos em relação ao som inicial: 65/64 e 63/64; depois, 33/32 e 31/32; 17/16 e 15/16; e por aí adiante. Para assegurar que os instrumentistas tocam com a afinação exata pretendida, o compositor sugere que recorram a afinadores eletrónicos.

De John Cage, com quem chegou a estudar informalmente, entre 1960 e 1969, Tenney retirou sobretudo uma certa atitude perante o som. Para Cage, o som deveria ser escutado por aquilo que é, sem imposição de significados extramusicais e independentemente da intencionalidade ou vontade do compositor. Um dos aspetos em que a atitude de Cage se manifestava era na ênfase em elementos de indeterminação — que escapavam à vontade do compositor —, tratasse-se de escrever música com base em processos aleatórios ou de deixar certas componentes da *performance*

O que lhe interessa é a estrutura formal — temporal — do filme, não o seu conteúdo narrativo.

A ênfase na temporalidade é, de resto, um elemento central na visão estética de Verunelli. Numa outra entrevista, declara que “o que me interessa mais é o trabalho sobre a forma, sobre aquilo que eu definiria como a escrita do tempo”. E, mais à frente, sustenta que “a experiência do homem com o tempo é íntima porque o homem está mergulhado no tempo. A música é necessária para exprimir e explorar essa relação fundamental”. Dessa forma, Verunelli coloca-se na linhagem de um conjunto de proeminentes compositores e pensadores que, ao longo do século XX, reivindicaram esse vínculo essencial entre música e tempo: Stravinski, Carter, Stockhausen e Grisey, entre os primeiros; Vladimir Jankélévitch e Jonathan D. Kramer, entre os segundos.

Tal ênfase na temporalidade não significa que a música de Verunelli seja puramente abstrata — e muito menos que o som seja um aspeto descuidado. Bem pelo contrário, ela observa que som e tempo são fenómenos indissociáveis: “Para mim, o som é uma ferramenta para escrever o tempo. O som tem uma vida temporal que é inescapável, porque não pode existir fora do tempo. Por isso, quando ouvimos um som, ouvimos necessariamente a sua forma temporal”. O cuidado com o som é bem perceptível nesta peça, em que a compositora anota meticulosamente na partitura todos os timbres que pretende escutar, frequentemente estimulando a imaginação dos músicos com indicações como “procura um som de guitarra elétrica” para o contrabaixista, ou pedindo que o timbre do acordeão se assemelhe a um “LP estragado”. De tudo isso resulta um universo sonoro muito peculiar, que estabelece a identidade da obra.

à discrição dos intérpretes. São múltiplos os exemplos comparáveis na música de Tenney: várias das suas primeiras obras eletrônicas, como *Ergodos I* (1963), foram compostas em computador recorrendo parcialmente a procedimentos aleatórios; e muitas das suas composições são escritas para formações instrumentais não inteiramente definidas, como *Swell Piece #2* (1971), para cinco ou mais instrumentos, ou a obra que hoje escutamos, para 10 ou mais instrumentos (não especificados na partitura, ficando ao critério de cada ensemble escolher exatamente quais).

A afinidade de Tenney com o minimalismo norte-americano é menos direta, ainda que se deva mencionar que ele tocou tanto no Steve Reich Ensemble, entre 1967 e 1970, como no Philip Glass Ensemble, entre 1969 e 1970. A principal convergência é uma comum ênfase em processos sonoros graduais. As primeiras obras minimalistas, como *Come Out* (1966) de Reich, eram baseadas em progressões muito lentas e o mesmo acontece em muitas composições de Tenney. Na já referida *Swell Piece #2*, por exemplo, todos os músicos tocam a mesma nota, mas começam de forma muito suave — quase inaudível — e vão aos poucos crescendo em intensidade, cada um ao seu ritmo; a partir de metade da peça, inverte-se o percurso. E também em *Critical Band* o que ouvimos é um processo de transformação lento e gradual, em que começamos com uma só nota e vamos paulatinamente descobrindo um campo sonoro cada vez mais alargado.

A obra de Tenney tem sido igualmente associada à chamada música espectral, que teve um foco importante em França, a partir do início da década de 1970, com compositores como Gérard Grisey e Tristan Murail (ainda que a influência de Cage, ausente nestes últimos, defina o espectralismo de Tenney como

especificamente americano). Entre os elementos espectrais na obra de Tenney, destaca-se a aplicação composicional de conceitos acústicos e psicoacústicos. Entre os primeiros, saliente-se o uso da série de harmônicos em obras como *Olang* (1972), para orquestra; e, entre os segundos, a referência a fenómenos como os sons diferenciais ou a escala de Shepard. Em *Critical Band*, o próprio título da obra remete para um outro fenómeno psicoacústico: a chamada “banda crítica” que, de acordo com a definição que o compositor apresenta na partitura, designa “um intervalo de frequências dentro do qual estímulos acústicos complexos evocam uma resposta auditiva muito diferente da evocada quando os estímulos estão separados por um intervalo maior”. Esse aspeto é muito importante na peça que hoje escutamos. Depois da nota única inicial, as seguintes, por estarem muito próximas da primeira — dentro da sua “banda crítica” —, não são ouvidas como separadas: o que se percebe, em vez disso, é um efeito de batimento (uma oscilação rítmica dentro de uma só nota) e, depois, um som rugoso, como um ruído. Só à medida que as novas notas vão ficando mais afastadas da original — saindo da sua “banda crítica” — é que se começam a ouvir sons realmente separados.

Toda esta ênfase no som, em processos composicionais matemáticos e na ligação com a acústica e psicoacústica revelam uma abordagem em que arte e ciência são indissociáveis. Nascido em 1934 em Silver City, no Novo México, Tenney combinou desde cedo estudos científicos e artísticos: os primeiros em engenharia, na Universidade de Denver (1952-54); e os segundos em piano, na Juilliard School (1954-55), e em composição, no Bennington College (1956-58). Entre 1961 e 1964, trabalhou como membro da equipa técnica dos Bell Telephone Laboratories, tendo aí composto

várias obras de *computer music* e investigado diversos assuntos teóricos, inclusivamente no âmbito da psicoacústica. Ao longo de toda a sua vida combinou a prática composicional com a escrita académica, redigindo importantes livros de teoria musical, como *Uma História da Consonância e Dissonância* (1988). Mas, apesar — ou a par — de toda essa teoria, é uma experiência sonora e perceptual aquilo que *Critical Band* essencialmente proporciona ao ouvinte.

Klaus Lang

GRAZ, 1971

Pythagoräische Fächer

“O que é uma quinta? Podemos dar uma definição física dos intervalos, ou podemos dar uma definição da teoria musical, mas isso não responde, de todo, à questão central: Como é que soa uma quinta, ou, de modo mais geral, como é que soam os intervalos? A música surge no momento em que o pré-fabricado e o espontâneo se encontram, como uma mistura fina de determinação e liberdade. Trata-se de criar um balanço que, em última análise, serve um propósito: o desvendar das qualidades ocultas e da beleza dos sons.” — Klaus Lang¹

Pitágoras é uma figura fundamental no pensamento ocidental sobre a música. Ainda que pouco seja conhecido sobre a sua vida no século VI a.C., é ao filósofo e aos seus seguidores que se atribui uma teoria musical

extraordinariamente influente, segundo a qual a música tem uma estrutura matemática. Para os pitagóricos, todo o universo é governado pelo número e a música é disso a manifestação audível. De acordo com uma das lendas mais conhecidas, Pitágoras descobriu a relação entre som e número ao passar numa forja, notando que os martelos dos ferreiros produziam diferentes notas — e diferentes intervalos entre elas — consoante o peso relativo dos martelos. Um rácio de 2/1, por exemplo, produzia dois sons à distância musical de uma oitava, assim como um rácio de 3/2 se traduzia num intervalo de quinta perfeita. Partindo do som que escutava, encontrou uma abstracção matemática que definiria a estrutura primordial da música.

Ao colocar Pitágoras no título da obra que hoje ouvimos, o compositor e organista austríaco Klaus Lang invoca necessariamente essa tradição intelectual. E é certo que o número é algo que o fascina: recorre frequentemente a princípios matemáticos no seu processo criativo, por exemplo para estruturar as proporções temporais entre as várias secções das suas obras. É o que sucede com o uso da série de Fibonacci em *The Thin Tree* (2014), para orquestra, e em *Parthenon* (2018), para ensemble. Mas como o revela a citação colocada em epígrafe, Lang não está apenas interessado no elemento estrutural e abstrato. Interessa-lhe sobretudo o resultado sonoro. Ao perguntar o que é o intervalo de quinta, ele salienta o facto de as definições teóricas — incluindo a de Pitágoras — não darem uma resposta cabal. O que falta é dizer como soa um intervalo. E se é fácil afirmar — objetiva e cientificamente — que uma quinta corresponde ao rácio 3/2, é bem mais difícil verbalizar o seu impacto auditivo. É o lado “oculto” do som, que a *performance* musical poderá “desvendar”.

¹ Nota de programa incluída no caderno do evento *Symposium: Ein Rausch in acht Abteilungen* (2018) do Klangforum Wien.

O intervalo — a distância ou relação entre duas notas — é algo muito importante em *Pythagoräische Fächer*. A escrita de Lang é, em geral, muito depurada: predominam notas longas, que se movem lentamente, e por causa disso temos tempo para ouvir bem os intervalos (incluindo as quintas perfeitas, que são muito proeminentes). Esse caráter lento e contemplativo é, na verdade, comum na obra de Lang. Um dos seus intérpretes, Michael Moser, violoncelista do trio AMOS, descreveu isso muito bem numa entrevista: “A música de Klaus é calma e sossegada, muitas vezes quase não se movendo; é por vezes frágil, mas sempre fascinante em termos de som e textura”. De acordo com o musicólogo Daniel Wilson, a “assinatura musical” de Lang é “um mundo sonoro etéreo” frequentemente composto por “objetos sonoros frágeis”.

Um outro aspeto importante de *Pythagoräische Fächer* — também referido acima — é a mistura entre o “pré-fabricado” e o “espontâneo”. Este último descortina-se sobretudo na componente improvisada da obra. Desde logo, os primeiros quatro minutos são improvisados pelo organista. E se, na gravação da estreia, que teve lugar em Viena, em 2019, ouvimos o próprio Klaus Lang a tocar a parte de órgão, cada organista, em cada nova performance, é livre de conceber a sua improvisação. Mesmo depois da entrada dos outros instrumentos, que tocam as notas e ritmos indicados na partitura, o organista continua a fazer uma improvisação até perto dos 10 minutos (agora em interação com uma parte já previamente escrita). Noutras secções, o compositor indica as notas que os músicos devem tocar, mas deixa alguma margem de liberdade — ou na ordem em que elas são apresentadas, ou no seu ritmo. Também a própria instrumentação é relativamente livre: só o órgão é componente fixa, sendo que,

relativamente aos outros instrumentos, Lang divide-os em grupos (por exemplo, instrumentos de sopro com palheta dupla, metais e cordas), mas sem especificar exatamente quais são. Fica, assim, uma margem de escolha para cada ensemble e maestro. Nestes aspetos, Lang aproxima-se da música de épocas mais antigas, em que frequentemente a formação instrumental não era fixa (em especial no período medieval e renascentista), ou em que se esperava dos músicos uma componente de improvisação na *performance* (em especial no Barroco).

DANIEL MOREIRA, 2024

Peter Rundel direção 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, Frankfurt e SWR. Colaborou recentemente com as Filarmónicas de Helsínquia, Radio France e Luxemburgo, a Orquestra Nacional de Lille, a Orquestra do Maggio Musicale Fiorentino, a Orquestra do Teatro de Ópera de Roma, a Sinfónica de Viena e a Filarmónica de Bruxelas. Na Ásia, dirigiu a Metropolitana de Tóquio e a Sinfónica de Taipé.

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, na Ópera da Flandres, no Teatro Argentino La Plata, na Ruhrtriennale e no Festival de Bregenz, trabalhando com encenadores prestigiados como Peter Konwitschny, Calixto Bieito, 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. Mais recentemente, apresentou-se com sucesso na Ópera de Zurique — *Girl with a Pearl Earring* de Stefan Wirth (nomeada estreia do ano

pela revista *Opernwelt*) — e no Teatro Estatal de Hesse/Wiesbaden — *Werther* de Massenet.

Natural de Friedrichshafen (Alemanha), Peter Rundel estudou violino com Igor Ozim e Ramy Shevelov, e direção 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 diretor artístico da Filarmónica Real da Flandres e o primeiro diretor artístico da Kammerakademie de Potsdam. Em 2005 foi nomeado maestro titular do Remix Ensemble Casa da Música, com o qual conquistou grande sucesso em importantes festivais europeus — nesta temporada, dirige-o na Elbphilharmonie de Hamburgo e na Philharmonie de Colónia, com Matthias Goerne, estreando um novo arranjo de Jörg Widmann para *Dichterliebe* de Schumann.

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. Como diretor musical do Taschenoperfestival (desde 2019), criou uma outra academia em Salzburgo, com vista à promoção de jovens maestros no campo do teatro musical contemporâneo. É regularmente convidado para ensinar em cursos internacionais de ensembles como a London Sinfonietta, o Ulysses Ensemble na Academia ManiFeste em Paris, a Academia do Festival de Lucerna e no Teatro alla Scala de Milão.

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.

Jonathan Ayerst órgão

Jonathan Ayerst é o pianista principal do Remix Ensemble Casa da Música desde 2000, com o qual tocou em importantes festivais como Wien Modern (Áustria), Wittener Tage für Neue Kammermusik, Donaueschinger Musiktage (Alemanha), Musica de Estrasburgo, IRCAM de Paris (França) e Huddersfield Contemporary Music Festival (Reino Unido). Trabalhou com os maestros Peter Rundel, Emilio Pomàrico, Reinbert de Leeuw, Heinz Holliger, Peter Eötvös e Jörg Widmann, apresentando obras a solo e concertantes tais como o Concerto para piano e orquestra de Beat Furrer, *Oiseaux Exotiques* de Olivier Messiaen, *Variações* para piano op. 27 de Anton Webern e Concerto de Câmara de Anton Berg. Em 2021, foi convidado como solista para interpretar o Concerto para piano n.º 1 de Magnus Lindberg, acompanhado pela Orquestra Sinfónica do Porto Casa da Música, dirigida pelo maestro Stefan Blunier — editado depois num CD da série *Live Recordings* da Casa da Música.

Paralelamente, conquistou reputação internacional como organista e improvisador. Após ser nomeado Fellow of the Royal College of Organists (Reino Unido), iniciou um doutoramento na Universidade de Sheffield, que veio a concluir em 2021 com a apresentação da tese *Learning to improvise as a Western Classical Musician: a Psychological Self-study*. No âmbito da sua investigação, teve aulas de improvisação barroca com Jürgen Essl na Universidade de Música e Artes Plásticas de Estugarda. Como resultado, desde 2018 tem dado cada vez mais recitais que incluem improvisações em vários estilos clássicos, além de *workshops* em que apresenta técnicas de improvisação a músicos com formação clássica, através de uma mistura de psicologia, filosofia e análise musical.

Na temporada de 2020/21, filmou um ciclo de recitais de órgão na Casa da Música, cada um centrado numa improvisação em estilo diferente (destaque para uma fuga inacabada de Johann Sebastian Bach — a Fantasia e Fuga em Dó menor, BWV 562 — e uma improvisação baseada na *Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen* de Franz Liszt). Apresentou-se no Festival de Órgão de Santarém e na Temporada Música em São Roque, em Lisboa. Mais recentemente, foi convidado para tocar no Museu Nikolaikirche (Igreja de São Nicolau) e na Luisenkirche de Berlim, onde improvisou sobre pinturas ali expostas.

Jonathan Ayerst foi recentemente nomeado professor de Interpretação de Partituras na Universidade das Artes de Zurique. É ainda organista na Igreja Reformada de Witikon, em Zurique.

Remix Ensemble Casa da Música

Peter Rundel maestro titular

Desde a sua formação, em 2000, o Remix Ensemble Casa da Música apresentou cerca de 115 obras em estreia absoluta e foi dirigido por maestros de prestígio internacional como Peter Rundel, Peter Eötvös, Heinz Holliger, Reinbert de Leeuw, Emilio Pomarico, Ilan Volkov, Matthias Pintscher, Enno Poppe, Jörg Widmann, Baldur Brönnimann e Olari Elts, entre outros. Stefan Asbury foi o seu primeiro maestro titular.

No plano internacional, subiu aos palcos mais importantes de cidades 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 e Ourense, incluindo os festivais Wiener Festwochen e Wien Modern (Viena), Agora (IRCAM — Paris), Printemps des Arts (Monte Carlo), Musica Strasbourg e Donaueschinger Musiktage. Foi o primeiro ensemble português a pisar o palco da Philharmonie de Berlim (2012) e o primeiro agrupamento musical português a tocar na Elbphilharmonie de Hamburgo (2020). Regressou a esta sala em 2023, numa digressão com Matthias Goerne que o levou também à Philharmonie de Colónia. Em 2024, apresenta-se no festival Acht Brücken de Colónia.

Entre as obras interpretadas em estreia mundial, incluem-se encomendas a Wolfgang Rihm, Georg Friedrich Haas, Wolfgang Mitterer, Francesco Filidei, Hèctor Parra, Erkki-Sven Tüür, Daniel Moreira e Jörg Widmann, além de composições de Pascal Dusapin, Georges Aperghis e Peter Eötvös. Fez 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). Apresentou um concerto cénico sobre a *Viagem de Inverno* de Schubert na reinterpretação de Hanz Zender, com encenação de Nuno Carinhas. O projeto *Ring Saga*, com música de Wagner adaptada por J. Dove e G. 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, Olga Neuwirth, Wolfgang Mitterer, Thomas Larcher, Christophe Bertrand, Oscar Bianchi, Philip Venables, Cathy Milliken, Rebecca Saunders, Justé Janulyté, Enno Poppe e Liza Lim, além de compositores portugueses de várias gerações.

Na temporada de 2024, regressa à música icónica de Emmanuel Nunes e divulga obras de Vasco Mendonça, Compositor em Residência — entre as quais um novo Concerto para violino, a estreiar pela prestigiada solista Carolin Widmann, e uma obra para voz e ensemble, com Christina Daletska. O encontro com o coletivo Ruído Vermelho traz música encomendada a Luís Antunes Pena, e a celebração do 25 de Abril aborda a vanguarda de Jorge Peixinho e Emmanuel Nunes, em confronto com as novas gerações.

O Remix tem 18 discos editados com obras de Pauset, Azguime, Côte-Real, Peixinho, Dillon, Jorgensen, Staud, Nunes, Bernhard Lang, Pinho Vargas, Mitterer, Rehnqvist, Dusapin, Francesconi, Chin, Schöllhorn, Aperghis e Eötvös. A revista Gramophone incluiu o CD com obras de Pascal Dusapin na restrita listagem de Escolha dos Críticos do Ano 2013.

Violino

Angel Gimeno

Léo Belthoise

Viola

Trevor McTait

Violoncelo

Oliver Parr

Contrabaixo

Jorge Castro

Flauta

Stephanie Wagner

Oboé

Filipa Vinhas

Clarinete

Victor J. Pereira

Saxofone

Romeu Costa

Fagote

Cândida Nunes

Trompa

Nuno Vaz

Trompete

Aleš Klančar

Trombone

Ricardo Pereira

Percussão

Mário Teixeira

Manuel Campos

Piano/Sintetizador/Harmónio/Órgão

Jonathan Ayerst

Acordeão

Filip Erakovic

Operação Técnica**Iluminação**

Bruno Mendes

Palco

Carlos Almeida

José Torres

Som

António Cardoso

Próximos concertos

09 QUINTA 21:30 CAFÉ

Crónica de Nádia

10 SEXTA 21:00 SALA SUGGIA

Orquestra Sinfónica do Porto Casa da Música

Kerem Hasan direção musical

Rui Lopes fagote

Obras de **Carl Maria von Weber** e **Ludwig van Beethoven**

11 SÁBADO 21:00 SALA SUGGIA

Marta Pereira Costa — Sem Palavras

promotor: Marta Nandim Carvalho

12 DOMINGO 10:00, 11:30 E 16:00 SALA 2

Quem conta um conto acrescenta um som

serviço educativo | primeiros concertos

Digitópia conceção artística

12 DOMINGO 12:00 SALA SUGGIA

Orquestra Sinfónica do Porto Casa da Música

Kerem Hasan direção musical

Concerto comentado por **Daniel Moreira**

Ludwig van Beethoven Sinfonia n.º 6, “Pastoral”

15 QUARTA 19:30 SALA 2

Pulsar Companhia do Corpo — Corpo do Tempo

Marco Santos direção

15 QUARTA 21:00 SALA SUGGIA

Orquestra Barroca Casa da Música

Andreas Staier direção musical

Obras de **Henry Purcell**, **William Byrd** e **Johann Sebastian Bach**

16 QUINTA 19:30 SALA 2

Pedro Neves Trio & Javier Pereiro

16 QUINTA 21:00 SALA SUGGIA

Banda Sinfónica Portuguesa

Francisco Ferreira direção musical

Nuno Pinto clarinete

Coros do Conservatório de Música da Maia, do Curso de Música Silva Monteiro e da Escola de Música Óscar da Silva

Obras de **Nelson Jesus, Telmo Marques, Jorge Salgueiro e David Maslanka**

16 QUINTA 21:30 CAFÉ

Mokina

17 SEXTA 20:30 SALA 2

Ricardo Carvalho flauta

Beatriz Cortesão harpa

Prémio Jovens Músicos / Antena 2

17 SEXTA 21:00 SALA 2

Sebastian Heindl órgão

obras de **Johann Sebastian Bach, Sebastian Heindl, Clara Wieck-Schumann, Moritz Eggert e Camille Saint-Saëns**

18 SÁBADO 12:00 SALA 2

Júlia Pusker violino

obras de **Béla Bartók, George Enescu, Eugène Ysaÿe, György Kurtág, Heinrich Ignaz Franz von Biber, Eric Tanguy e Johann Sebastian Bach**

18 SÁBADO 14:00 SALA DE ENSAIO 1

Desafios do Envelhecimento Demográfico: Planos para o Futuro

Stella Bettencourt da Câmara, Joaquim Ferreira, Ana João Sepúlveda,

Nuno Marques, José João Lucas e Joana Moreira oradores

João Paulo Baltazar moderador

18 SÁBADO 16:00 SALA 2

Sean Shibe guitarra clássica e guitarra elétrica

Obras de **Sofia Gubaidulina, Agustín Barrios, Johann Sebastian Bach, Thomas Adès, Hildegard von Bingen, Olivier Messiaen, Steve Reich e Julius Eastman**

0.5%
DO SEU
IRS
POR UMA
BOA CASA

PORQUÊ APOIAR A FUNDAÇÃO CASA DA MÚSICA?

Com programas educativos, concertos inesquecíveis e projetos comunitários, a Fundação Casa da Música promove a cultura, a educação e enriquece as vidas de milhares de pessoas.

COMO FAZER

No quadro 11 da Declaração Modelo 3, selecione "Instituições culturais com estatuto de utilidade pública" e inscreva o NIF 507 636 295.

Caso tenha IRS Automático, no momento da confirmação da declaração assinale a caixa que indica que pretende consignar 0,5% do seu IRS e inclua o NIF da Fundação Casa da Música.

Este contributo, sem qualquer custo para si e sem afetar o seu reembolso, permite-nos chegar mais longe.

NIF 507 636 295

APOIO INSTITUCIONAL



MECENAS CASA DA MÚSICA

