

# Orquestra Sinfónica

## do Porto Casa da Música

Jiří Rožehň direção musical

07 fev 2025 · 21:00 Sala Suggia



anos  
casa da música

MECENAS CASA DA MÚSICA



A CASA DA MÚSICA É MEMBRO DE



---

1ª PARTE

**Bohuslav Martinů**

*Abertura para orquestra, H. 345* (1953; c.8min)

Moderato — Andante molto — Moderato

**Maurice Ravel**

*Pavane pour une Infante défunte* (1899, orq.1910; c.6min)

*Le Tombeau de Couperin* (1917, orq.1920; c.17min)

1. Prélude
2. Forlane
3. Menuet
4. Rigaudon

---

2ª PARTE

**Emilie Mayer**

*Abertura Fausto, op. 46* (c.1880; c.13min)\*

**Johannes Brahms**

*Varições sobre um tema de Haydn, op. 56a* (1873; c.17min)

Tema “Chorale St. Antoni”: Andante

Var. I: Poco più animato

Var. II: Più vivace

Var. III: Con moto

Var. IV: Andante con moto

Var. V: Vivace

Var. VI: Vivace

Var. VII: Grazioso

Var. VIII: Presto non troppo

Finale: Andante

\* Estreia em Portugal.

## Martinů e a *Abertura para orquestra*

Depois de Janáček, o mais destacado compositor checo do século XX foi **Bohuslav Martinů** (1890-1959). Tocado desde a juventude pela música de compositores franceses como Debussy, Ravel, Dukas e Roussel (de quem foi aluno), fixou-se em Paris em 1923 até se mudar para os Estados Unidos da América em 1941, após uma breve passagem por Portugal. Regressado à Europa em 1953, viveu os últimos anos entre França e Suíça. A sua produção não esconde vestígios da música folclórica checa ou do impressionismo de Debussy, mas na sua maturidade celebra uma ligação particular a referências mais antigas da tradição erudita, como a polifonia vocal renascentista ou, mais notoriamente, o género barroco do *concerto grosso*, cultivado por mestres como Corelli, Vivaldi ou Händel.

Escrita em 1953 para a Associação de Pais da *High School of Music and Art* de Nova Iorque, a *Abertura para orquestra* exemplifica a tendência neoclássica de Martinů. É claramente modelada no *concerto grosso*, dele incorporando a habitual lógica de contrastes entre um pequeno grupo de solistas (o chamado *concertino*) e o grupo orquestral completo (*ripieno*). De entre o efectivo orquestral (de proporções modestas para os padrões de meados do século XX), o compositor convoca um *concertino* de sete solistas: flauta, oboé, dois violinos, viola e dois violoncelos. Além dos aspectos formais e instrumentais, a música resgata sem pejo as sonoridades típicas do Barroco setecentista, com preponderância de texturas contrapon-tísticas e figuras melódicas reminiscetes dos andamentos orquestrais do Barroco final. A linguagem harmónica é francamente tonal, mas pontuada por dissonâncias que nunca encontraríamos na época de Händel, e que

Martinů aplicou com máximo cuidado — na dose certa para nos lembrar o século XX de onde brotaram, sem prejuízo do requintado quadro nostálgico em que nos envolve. Depois de uma primeira secção em tempo rápido (com lugar para jocosos trilos do naipe das madeiras), chega um novo cenário, com um elegante solo de oboé (acompanhado pelas cordas da orquestra) que sugere o início de um segundo andamento em miniatura. A última secção recupera o tom mais animado (em jeito de *finale*) e o tema inicial da peça, apresentado nos compassos finais em contraponto com uma melodia de coral (no naipe de metais). Embora pouco frequente nas salas de concerto, esta abertura de Martinů fascina pelo excepcional equilíbrio entre a contenção de recursos e a variedade de efeitos surpresa na orquestração, que temperam estes breves minutos com instantes de ironia e apurado humor.

## Ravel e duas obras inesquecíveis sob o signo da memória

Em tempo de comemorar o 150.º aniversário de **Maurice Ravel** (1875-1937), brindemos em sua memória com duas das suas obras em que mais impera um sentido nostálgico.

A delicada *Pavana para uma Infanta defunta* foi escrita originalmente para piano em 1899, quando Ravel ainda estudava com Gabriel Fauré no Conservatório de Paris. É dedicada à princesa Edmond de Polignac (nascida Winaretta Singer, filha do fundador da famosa marca de máquinas de costura), que organizava concertos no seu salão parisiense, nos quais Ravel e a sua música eram presença frequente. A peça remete para o carácter de uma pavana, dança cortesã de andamento lento em voga nos séculos XVI e XVII. O compositor pretendeu evocar “a pavana que pudesse ter sido

dançada por uma infanta como a pintada por Velázquez” (portanto defunta havia séculos).

O compositor exprimiu, em várias ocasiões, fortes reticências quanto à peça (que achava demasiado influenciada por Chabrier e formalmente pobre), mas a verdade é que ela foi muito acarinhada pelo público, especialmente na versão de 1910 que aqui se apresenta. Prática comum na sua produção, a orquestração de peças anteriores para piano põe em relevo as proezas orquestrais de Ravel, que soube explorar de forma extraordinária a paleta tímbrica e de registos, as várias técnicas de execução, as mais ínfimas subtilidades harmónicas e nuances tímbricas, sempre sob um apuradíssimo sentido de equilíbrio — marcas que o distinguem como um dos mestres supremos na arte da orquestração.

A *Pavana* é especialmente memorável pelo expressivo e doce solo de trompa que conquista a atenção de imediato — ainda hoje um dos mais populares excertos solísticos do instrumento —, perfeitamente adequado à melancolia resignada que a música sugere. Ao longo da partitura não faltam detalhes encantadores, que um texto destas dimensões não permite elencar com a devida justiça. Ainda assim, seria demasiado difícil não referir as intervenções da harpa nos momentos de suspensão (com subtilidades novas a cada vez), as texturas de acompanhamento que surgem modificadas a cada retoma da melodia principal, o *pianissimo* dos violinos quando a enunciam pela última vez (depois do longo episódio contrastante), ou ainda o evocativo acorde final, de tom manifestamente arcaico (constituído apenas por intervalos de quinta e oitava, como era norma no Renascimento).

Com a suite para piano *Le Tombeau de Couperin*, Ravel seguiu a tradição de homenagem póstuma sob o símbolo do túmulo

(*tombeau*), peculiar à tradição composicional francesa. Composta entre 1914 e 1917, durante a I Grande Guerra, recupera sob nova perspectiva alguns modelos de danças características das suites francesas do século XVIII (simbolizado no título pelo nome de Couperin, grande mestre da tradição cravística francesa daquele tempo), demarcando-se no entanto de qualquer nacionalismo explícito. Numa carta ao ex-aluno Roland-Manuel escrita em 1914, após o eclodir do conflito, o compositor menciona os seus planos para esta suite francesa advertindo que “a Marselhesa não vai constar”. Apesar disso, a partitura carrega marcas indeléveis do tempo em que foi composta, desde logo porque cada andamento é dedicado a um amigo morto na guerra. Para a capa da primeira edição da partitura, o próprio Ravel desenhou uma urna funerária drapeada. Mais do que uma homenagem directa a qualquer dos compositores da família Couperin, mais do que uma exaltação da identidade cultural francesa em contexto de conflito, mais do que um retrato sombrio de um mundo desolado, *Le Tombeau de Couperin* tem na sua essência a apologia da memória. Não evidencia o cenário violento que rodeava o compositor naqueles anos, nem serve como lamento pelos que perderam a vida na guerra; pelo contrário, é uma obra de expressão surpreendentemente leve (“os mortos já são suficientemente tristes no seu silêncio eterno”, diria Ravel em resposta a críticas), enquanto evoca uma civilização que a guerra deixara para trás.

Em *Le Tombeau de Couperin* são revisitados alguns traços marcadamente barrocos através de um discurso rico em ornamentação e em elementos modais, ao mesmo tempo que são evidentes as novidades tímbricas e harmónicas do século XX (de forma muito diferente da que vimos na Abertura de Martinù,

composta décadas depois). Marguerite Long estreou a versão original para piano no ano de 1919, em Paris. Em Junho do mesmo ano, Ravel orquestrou quatro dos seis andamentos originais, conforme apresentados neste programa. O efectivo instrumental é propositalmente despojado em número, facilitando uma aproximação às sonoridades do século XVIII, sem prejuízo de variedade ou de consistência sonora. Esta economia de meios possibilita antes uma claríssima definição do tecido musical, pelo qual passam humor, lirismo, elegância, sensualidade e, ao mesmo tempo, o rigor intelectual e o equilíbrio formal herdados dos modelos clássicos. A obra inicia-se com o “Prelúdio”, que traz movimento constante, rico em ornamentos, a lembrar a maneira dos prelúdios setecentistas. Destaca-se a escrita virtuosística para o oboé (proeminente também no “Menuet” e na secção central do “Rigaudon” final). A “Forlane” traz um toque peculiar, quase irónico, com elementos cromáticos a oferecer especial ambiguidade e surpresa. O “Menuet”, calmo e delicado, reserva o lado mais emotivo para breves momentos nos quais emerge fugazmente para voltar a dissipar-se, antes de os compassos finais oferecerem um especial jorro de inocência descendente das flautas em direcção ao acorde final. A vivacidade jovial do “Rigaudon” é subitamente interrompida por uma secção central melancólica — com oboé a cantar em jeito pastoral, seguido de flauta e clarinete, todos suportados pelo discreto *pizzicato* das cordas, qual guitarra imaginária — para voltar a surgir com veemência, encerrando assim esta suite memorial em clima de celebração.

## **Emilie Mayer e a *Abertura Fausto***

Após este inspirado enaltecimento da memória, seguimos com alguém que os tecedores da história da música foram esquecendo: a compositora alemã **Emilie Mayer** (1812-1883). O seu percurso extraordinário desafiou as convenções sobre o papel da mulher na vida social e artística, tendo sido desde cedo encorajada pelo pai a tornar-se pianista e destacando-se depois como compositora. Nunca se casou e manteve, após a morte do pai, uma independência económica que lhe permitiu não só contactar de perto com figuras da alta sociedade como, principalmente, dedicar-se inteiramente à actividade musical como instrumentista, compositora e organizadora de concertos. As obras que escreveu eram regularmente ouvidas e aclamadas — por público, crítica e músicos — em cidades como Berlim, Colónia, Munique, Leipzig, Bruxelas, Viena, Praga, Budapeste e outras. Contemporânea de vultos como Mendelssohn, Chopin, Schumann, Berlioz, Liszt e Wagner, e estudiosa dos clássicos Haydn, Mozart e Beethoven, Emilie Mayer cultivou uma música de evidente rigor formal com traços pós-beethovenianos, próximos dos de Mendelssohn. Foi a mais prolífica compositora do Romantismo e a sua música inspirou alguns a descreverem-na como “o Beethoven feminino”. Mas permaneceu na sombra do tempo desde a sua morte até à década de 1980, em que o seu legado começou a ser lentamente recuperado.

Este programa inclui a estreia nacional da mais conhecida abertura de concerto de Mayer, escrita em período tardio (provavelmente em finais da década de 1870) e publicada em 1880. A ***Abertura Fausto*** é um claro indicador da confiança e da estatura da compositora, sendo inspirada no poema trágico *Fausto* de Goethe, já depois de a mesma obra ter servido de mote

a páginas célebres de Berlioz, Gounod, Liszt, Schumann e Wagner.

Na narrativa de Goethe, o Doutor Fausto, depois de fazer um pacto com o Diabo, é por ele rejuvenescido para seduzir a jovem Gretchen, a quem engravida e em seguida abandona. Tomada pela culpa e por desespero extremo, Gretchen afoga o filho recém-nascido e é presa. Fausto visita-a e tenta convencê-la a fugir com ele, mas ela recusa e acaba por morrer nos seus braços. Quando o Diabo está prestes a condená-la, ouve-se a voz de Deus clamando que o arrependimento de Gretchen a salvou.

A música espelha desde logo o lado sombrio da história. A introdução parte de uma soturna melodia (cordas em registo grave e fagotes) que sobe lentamente e se espalha pela orquestra, de onde entretanto emerge um pequeno motivo, reiterado entre harmonias tensas e dolentes. Irrompe entretanto, num súbito e assertivo *allegro*, o tema principal, em Si menor. Mais tarde destacam-se outros elementos, como uma espécie de valsa leve em Ré maior ou um solene coral enunciado pelos sopros — serão estes temas símbolos da inocência de Gretchen e da sua pureza? Após um breve desenvolvimento e uma reexposição do *allegro*, a peça aproxima-se do fim com uma coda afirmativa, em tempo mais vivo e com o tema principal modificado para modo maior, que evoca a redenção de Gretchen sob a merecida luz (a única associação narrativa explicitada na partitura, onde se lê: “ela está salva”).

## **Brahms e as *Variações sobre um tema de Haydn* (ou não exactamente)**

Na época em que a *Abertura Fausto* de Mayer vinha a público, o Romantismo do século XIX estava já na sua última fase. O meio germânico era então fortemente abalado pelas propostas mais inovadoras de Liszt e Wagner (que expandiam os limites da linguagem com a fluidez formal do poema sinfónico e do drama musical, repletos de significados extramusicais). O maior continuador da tradição sinfónica alemã foi **Johannes Brahms** (1833-1897), que soube actualizar a sua linguagem ao mesmo tempo que absorveu elementos musicais de épocas diversas, adoptando os principais modelos técnicos e formais dos clássicos vieneses. Por isto, e pela não adesão às ideias da escola wagneriana, as facetas mais imaginativas da sua escrita só seriam relevadas mais atentamente no século XX. Entre elas, sob o rigor técnico inabalável presente em tudo o que compôs, destaca-se uma fantasia prodigiosa capaz de gerar transformações motivicas impressionantes ou soluções harmónicas inspiradíssimas, bem como uma especial propensão para a sabotagem de expectativas em termos de métrica, ritmo e textura.

Em 1873, com trinta anos, Brahms não tinha ainda terminado a sua primeira sinfonia (um projecto começado na década anterior e ainda custoso para o compositor, demasiado intimidado pelo legado sinfónico de Beethoven), mas dominava já com mestria a escrita de obras em forma de ‘tema e variações’, tendo no seu catálogo ciclos de variações para piano sobre um tema de Schumann, sobre um tema de Händel e sobre um tema de Paganini. As ***Variações sobre um tema de Haydn*** (concebidas em duas versões praticamente simultâneas, para dois pianos e para orquestra) assinalam

o regresso do compositor à escrita orquestral. Ao contrário do que o título sugere, não será Haydn o autor do tema base nem há indícios claros sobre uma autoria concreta. Conhecido como “Coral de Santo António”, o tema que Brahms recolheu numa partitura para sopros do século XVIII era atribuído a Haydn por engano. Por isso, as variações que criou a partir desse tema são também conhecidas como *Variações de Santo António*.<sup>1</sup>

O tema (apresentado no início por madeiras e trompas com acompanhamento de cordas em *pizzicato*) segue a tradicional “forma ternária” (três secções, segundo o esquema A-B-A) com repetições<sup>2</sup> — estrutura que será também adoptada em cada variação. Na Variação I pode-se apreciar a sobreposição de diferentes divisões métricas (duas notas contra três) em incessante movimento, pontuadas por notas repetidas dos sopros. A assertividade da Variação II, com os seus ritmos galopados (à semelhança das primeiras notas do tema), lembra o espírito de Beethoven. A Variação III traz um carácter mais sereno, incluindo na parte B uma inspirada interação entre os diferentes instrumentos de sopro. Com a Variação IV o tom fica mais sério, com os naipes de cordas em

oposição aos de sopros: enquanto uns fazem uma melodia derivada do tema, os outros trazem um contraponto mais movimentado e contínuo. A Variação V lembra os mirabolantes *scherzos* de Beethoven, com ocasionais contradições métricas que denunciam a autoria de Brahms. A Variação VI, ainda em ambiente jovial, surpreende pela vigorosa entrada do naipe de trompas. Na Variação VII, sob o ondulante ritmo de um *siciliano*, desfilam harmonias com dissonâncias subtis que conferem um colorido particular, quase premonitório da elegância discreta de Ravel. A Variação VIII exemplifica a linguagem contrapontística de Brahms e a influência de Bach. O ponto alto da obra chega quando, em lugar de uma Variação IX, somos surpreendidos por um grande *finale* moldado à maneira de uma *passacaglia* — uma forma musical barroca que contém em si mesma um conjunto de variações, não sobre um tema previamente apresentado, mas sobre uma curta linha melódica de baixo que se repete constantemente (*basso ostinato*). Ao longo de 17 pequenas variações, a textura orquestral vai-se complexificando até culminar numa grandiosa reexposição do tema inicial, um *tutti* que coroa jubilosamente este monumento às potencialidades da orquestra sinfónica.

PEDRO ALMEIDA, 2025\*

<sup>1</sup> A forma ‘tema e variações’ começa por apresentar um tema, geralmente simples e de estrutura clara, fácil de memorizar; segue-se um conjunto de versões transformadas — i.e., variações — do tema. Em cada uma delas o compositor modifica parâmetros do original (p. ex.: ritmo, dinâmica, articulação, melodia, harmonia, timbre, instrumentação, etc.), mas mantém intacta a estrutura base. As variações são normalmente separadas por breves silêncios, contrastam entre si em termos de carácter e sucedem-se num sentido geral de complexidade/tensão crescente.

<sup>2</sup> Por outras palavras, ouvir-se-á um tema com a seguinte estrutura resultante: A [x2]; B-A [x2].

\* O autor não aplica o Acordo Ortográfico de 1990.



## Jiří Rožeň direção musical

Jiří Rožeň está a tornar-se rapidamente conhecido pela sua programação criteriosa e pelo domínio de um amplo repertório. Apaixonado por música checa, tem vindo a conquistar cada vez mais público com as suas interpretações únicas de obras incontornáveis, mas também de compositores contemporâneos com menor projeção, como Bohuslav Martinů, Josef Suk, Viktor Kalabis e Miloslav Kabeláč.

Na temporada de 2024/25, Rožeň dirige pela primeira vez a Real Filarmónica de Estocolmo, a Philharmonie Zuidnederland e o Musikkollegium Winterthur. Regressa à Sinfónica de Hamburgo, à Interlaken Classics, à Orquestra Nacional de Metz e à Filarmónica Estatal Eslovaca.

No campo operático, o maestro começa a trabalhar numa nova composição de Ana Sokolović para a Ópera de Montréal e recupera a aclamada produção de Nigel Lowery sobre *Le Grand Macabre*, para a Ópera Estatal de Praga. A encenação original, na primavera de 2024, marcou a estreia da obra em Praga e decorreu no âmbito do Festival Opera Nova, do qual Rožeň foi curador artístico. Aí dirigiu também a primeira audição mundial de *Kafka's Letter to His Father*, uma ópera encomendada para o festival. A sua estreia na Ópera Nacional Belga aconteceu em 2023/24, com uma nova produção de *Kátia Kabanová*, de Janáček. Na mesma temporada regressou à Ópera de Gotemburgo para um concerto de gala, por ocasião do bicentenário do nascimento de Smetana, na sequência do êxito de *A Noiva Vendida* em 2022/23. Voltou ainda à Finlândia, dirigindo pela primeira vez a Jyväskylä Sinfonia.

O maestro ganhou um lugar de destaque enquanto intérprete sólido de óperas

vanguardistas como *Flammen*, *Os Sete Pecados Mortais* e *Erwartung* para a Ópera Estatal de Praga, no verão de 2022. Foi o responsável pela estreia de *Prometeo* de Nono na República Checa, dando continuidade à sua estreita relação com o Ostrava Centre for New Music. Em Praga, dirigiu também *Rusalka*, de Dvořák.

Trabalhou com as orquestras sinfónicas de Seattle e Utah, a Filarmónica de Nápoles, a Sinfónica da Rádio Dinamarquesa, a Sinfónica da BBC, a Royal Philharmonic Orchestra, a Orquestra de Câmara Escocesa, a Royal Scottish National Orchestra, a Sinfónica de Stavanger, a Filarmónica Real de Liverpool, a Sinfónica de Aalborg, a Hallé, a Orquestra Nacional de Metz, a MDR de Leipzig, a Sinfónica de Bochum e a Sinfónica das Ilhas Baleares. Dirigiu ainda muitas das principais formações belgas. Nobuyuki Tsuji, Jan Mráček, Randall Goosby, Alban Gerhardt, Lukáš Vondráček, Esther Yoo, Kian Soltani, Josef Špaček, Francesca DeGo, Arabella Steinbacher, Kirill Gerstein, Vadim Gluzman e Lawrence Brownlee são alguns dos solistas conceituados com quem partilhou o palco.

Nascido em Praga em 1991, Rožeň estudou direção de orquestra em Praga, Salzburgo, Hamburgo, Zurique e Glasgow, onde foi *Leverhulme Conducting Fellow*. No período em que foi maestro assistente da Sinfónica da BBC Escocesa, trabalhou com Donald Runnicles e Thomas Dausgaard. Entre os seus mentores contam-se Garry Walker, Dennis Russell Davies, Ulrich Windfuhr e Johannes Schlaefli. Outras influências importantes foram Bernard Haitink, David Zinman e Peter Eötvös, em masterclasses com orquestras como as do Concertgebouw, da Radio France e da Tonhalle de Zurique.

## 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, entre os quais Stefan Blunier, Baldur Brönnimann, Peter Eötvös, Heinz Holliger, Elihu Inbal, Michail Jurowski, Christoph König, Reinbert de Leeuw, Vasily Petrenko, Emilio Pomàrico, Peter Rundel, Michael Sanderling, Vasily Sinaisky, Tugan Sokhiev, John Storgårds, Jörg Widmann, Ryan Wigglesworth, Antoni Wit, Christian Zacharias, Lothar Zagrosek, Sylvain Cambreling, David Robertson, Nuno Coelho, Pedro Neves, Joana Carneiro, Abel Pereira, Tito Ceccherini e Clemens Schuldt. Tem pisado os mais prestigiados palcos de Viena, Estrasburgo, Luxemburgo, Antuérpia, Roterdão, Colónia, Munique, Valladolid, Madrid, Santiago de Compostela e Brasil. As residências artísticas da Casa da Música promovem colaborações com compositores de renome, como 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, Rebecca Saunders, Enno Poppe e Vasco Mendonça.

A presente temporada explora os cruzamentos de linguagens, das raízes ibéricas ao romantismo tardio de Wagner e Mahler, dos grandes sinfonistas russos a uma estreia da Sofia Gubaidulina, da sensibilidade ecológica de Liza Lim (Compositora em Residência 2025 com a estreia nacional do *Tríptico da Anunciação*) ao orientalismo de um concerto para gamelão de James Tenney. Somam-se

ainda referências à música de dança (Gabriel Prokofiev), ao jazz (Igor C Silva), à poesia persa medieval (Szimanowski) e à cultura eslava (*Missa Glagolítica* de Janáček). Ao longo do ano, merece destaque a comemoração dos 25 anos da formação sinfónica da Orquestra e um ciclo dedicado aos Grandes Concertos de Tchaikovsky, contando com os solistas convidados Júlia Pusker (violino), Yeol Eum Son e Claire Huangci (piano), e Pavel Gomziakov (violoncelo).

As temporadas recentes foram marcadas por ciclos de integrais de Mahler, Prokofiev, Brahms, Bruckner, Beethoven, Rachmaninoff e Mozart. Em 2024 celebrou os 50 anos do 25 de Abril com a estreia mundial de uma encomenda a Daniel Moreira, num ano em que apresentou novas obras de Luís Tinoco e António Pinho Vargas, mas também música portuguesa de outras épocas, entre elas a *História Trágico-Marítima* de Fernando Lopes-Graça e vários títulos de Emmanuel Nunes.

A discografia recente da Orquestra inclui álbuns monográficos de Lopes-Graça (Naxos), Luca Francesconi, Unsuk Chin, Georges Aperghis, Harrison Birtwistle, Peter Eötvös e Magnus Lindberg, além de inúmeros compositores portugueses, e conquistou duas distinções internacionais com o título *Follow the Songlines* e com um disco de obras de Pascal Dusapin.

A origem da Orquestra remonta à criação da Orquestra Sinfónica do Conservatório de Música do Porto, em 1947, que desde então passou por diversas designações. Após a extinção das Orquestras da Radiodifusão Portuguesa foi fundada a Régie Cooperativa Sinfonia (1989), entretanto convertida na Orquestra Clássica do Porto (1992) e na Orquestra Nacional do Porto (1997). Já com a formação sinfónica e um quadro de 94 instrumentistas, foi integrada na Fundação Casa da Música em 2006, assumindo a atual designação em 2010.

**Violino I**

James Dahlgren  
Emília Vanguelova  
Tünde Hadadi  
Roumiana Badeva  
Maxence Mouriès  
Ianina Khmelik  
Alan Guimarães  
Vladimir Grinman  
Andras Burai  
José Despujols  
Evandra Gonçalves  
Catarina Resende\*

**Violino II**

Ana Madalena Ribeiro  
Nancy Frederick  
Tatiana Afanasieva  
Mariana Costa  
Karolina Andrzejczak  
Lilit Davtyan  
Catarina Martins  
Paul Almond  
Nikola Vasiljev  
Matilda Mensink\*

**Viola**

Mateusz Stasto  
Pedro Meireles  
Luís Norberto Silva  
Anna Gonera  
Jean-Loup Lecomte  
Biliana Chamlieva  
Rute Azevedo  
Emília Alves

**Violoncelo**

Nikolai Gimaltdinov  
Vicente Chuaqui  
Feodor Kolpachnikov  
Hrant Yeranosyan  
Aaron Choi  
Sharon Kinder

**Contrabaixo**

Florian Pertzborn  
Tiago Pinto Ribeiro  
Altino Carvalho  
Raúl Represas\*

**Flauta**

Paulo Barros  
Alexander Auer  
Ana Pinho\*

**Oboé**

Aldo Salvetti  
Telma Mota\*

**Clarinete**

Carlos Alves  
Pedro Silva\*

**Fagote**

Gavin Hill  
Robert Glassburner  
Vasily Suprunov

**Trompa**

Nuno Vaz  
José Bernardo Silva  
Eddy Tauber  
Hugo Sousa

**Trompete**

Sérgio Pacheco  
Luís Granjo

**Trombone**

Severo Martinez  
Dawid Seidenberg  
Mário Machado\*

**Tuba**

Luís Oliveira\*

**Tímpanos**

Jean-François Lézé

**Percussão**

Nuno Simões

**Harpa**

Ilaria Vivan

\*instrumentistas convidados

**Operação Técnica****Iluminação**

Bruno Mendes

**Palco**

André Silva  
Fernando Gonçalves

APOIO INSTITUCIONAL



MECENAS CASA DA MÚSICA

