

Orquestra Sinfónica do Porto Casa da Música

12 Mai 2018
18:00 Sala Suggia

-
ANO ÁUSTRIA

Brad Lubman *direcção musical*

1ª PARTE

Franz Schubert/Georg Friedrich Haas

Torso, para grande orquestra (1999-2000/2001; c.40min)*

segundo a Sonata para piano em Dó maior, D. 840 (inacabada) (1825)

1. *Moderato*
2. *Andante*
3. *Menuett: Allegretto*
4. *Rondo: Allegro*

2ª PARTE

Georg Friedrich Haas

Natures mortes, para grande orquestra (2003; c.25min)*

Alban Berg

Três peças para orquestra, op. 6 (1915; c.20min)

1. *Präludium*
2. *Reigen*
3. *Marsch*

* Estreias em Portugal

PORTRAIT GEORG FRIEDRICH HAAS III - COMPOSITOR EM RESIDÊNCIA 2018
CONCERTO APRE! - ASSOCIAÇÃO DE APOSENTADOS, PENSIONISTAS E REFORMADOS

Cibermúsica, 17:15

Palestra pré-concerto por **Daniel Moreira**



casa da música



Maestro Brad Lubman
sobre o programa do concerto.

<https://vimeo.com/268765201>

APOIO PORTRAIT
GEORG FRIEDRICH HAAS

 ernst von siemens
music foundation

A CASA DA MÚSICA É MEMBRO DE

 reseo
RESEIO
RESEIO

 REMA
REMA
REMA

 EUROPE JAZZ NETWORK

 ECHO
EUROPEAN
CONCERT HALL
ORGANISATION

 TENSO

Georg Friedrich Haas

GRAZ, 16 DE AGOSTO DE 1953

Torso, para grande orquestra

segundo a Sonata para piano em Dó maior, D. 840 (inacabada), de Franz Schubert

“A música [de Schubert] (...) tem uma presença imediata pouco comum. Schubert está, de algum modo, mais connosco do que a maior parte dos clássicos (...). Os compositores contemporâneos olham para ele como colega e procuram novos caminhos nas suas partituras. Várias composições de décadas recentes partem de fontes schubertianas: Rendering, de Luciano Berio; 19 de Novembro de 1828, de John Harbison (...); Lazarus, de Edison Denisov; e Torso, de Georg Friedrich Haas, para mencionar apenas alguns exemplos”.

– ALEX ROSS, “LISTEN TO THIS” (2010), P. 134.

Schubert (1797-1828) está bem vivo na nossa cultura, mesmo no âmbito da música contemporânea. E os casos referidos por Alex Ross são, de facto, apenas alguns: poderíamos ainda mencionar, por exemplo, *Schubert-Phantasie*, de Dieter Schnebel, ou o *Winterreise* de Hans Zender. A relação dessas composições com o material de base é muito variável, desde aquelas que são essencialmente arranjos ou orquestrações (como é o caso da obra que hoje ouvimos, *Torso*, em grande medida uma transcrição da sonata para piano D. 840) a outras com uma relação mais livre e até aparentemente distante (como é o caso da obra de Schnebel, que, partindo também de uma sonata para piano de Schubert, a transforma radicalmente através de um enorme alargamento sonoro e temporal).

Várias dessas (re)composições recentes partem de obras que Schubert deixou incompletas. (E foram muitas: na sua actividade frenética de composição, que lhe permitiu, até à morte prematura aos 31 anos de idade, escrever à volta de um milhar de obras, vários projectos ficaram inacabados). Assim, em *Lazarus*, por exemplo, o compositor russo Edison Denisov escreveu música para completar a oratória de Schubert, procurando manter o estilo do original; e em *Rendering*, o compositor italiano Luciano Berio partiu de esboços de uma 10ª Sinfonia, deixados em estado fragmentário, e orquestrou-os ao estilo de Schubert, mas em vez de ligar esses fragmentos com música que Schubert poderia ter escrito, intercalou-os com música modernista de sua lavra, contendo citações e alusões aos esboços originais.

Também *Torso*, que hoje ouvimos, parte de uma obra inacabada de Schubert: a já referida sonata para piano D. 840, de cujos quatro andamentos só os dois primeiros foram terminados. A abordagem de Georg Friedrich Haas é, num certo sentido, mais radical do que as de Denisov ou Berio: em vez de completar o que ficou incompleto (ou, pelo menos, ligar os fragmentos existentes com nova música), Haas assume plenamente essa incompletude, simplesmente interrompendo a sua orquestração do terceiro e do quarto andamento no ponto em que Schubert parou de escrever. O efeito é de uma poesia subtil: a linguagem musical (tonal) pede uma conclusão clara e estável, mas a música pára antes de lá chegar, como se fosse travada por uma força exterior (revelando, talvez, a fragilidade de todos os empreendimentos humanos). O efeito é especialmente inquietante no terceiro andamento (um minueto com trio), pois a interrupção segue-se a uma parte de grande actividade, com um *crescendo* e um *accelerando*: como

diz Haas, “o impulso progressivo eufórico leva a uma terminação prematura, ao nada”.

O arranjo de Haas é, em geral, relativamente fiel à música original, projectando-a orquestralmente de uma forma que quase parece revelar uma nova sinfonia de Schubert, que ainda não conhecíamos. E alcança, nesse trabalho, belíssimos efeitos de sonoridade, em especial no segundo andamento – um *Andante* dominado pelo solo algo nostálgico do trompete. Mas há também elementos assumidamente contemporâneos, nos quais transparece a linguagem de Haas (em diálogo, ou até em confronto, com a de Schubert): por exemplo, ao orquestrar certas passagens mais estáticas da sonata (a primeira delas logo no primeiro andamento, a seguir à apresentação do primeiro tema), Haas aproveita essa janela temporal para acrescentar, em plano de fundo, um acorde complexo extraído da série de harmónicos, que parece amplificar a ressonância da sonoridade original, ao mesmo tempo que nos transporta, ainda que por breves instantes, para a nossa contemporaneidade (trata-se, aliás, de um tipo de acorde muito característico da música de Haas).

Como reconheceu o próprio Haas numa entrevista, Schubert é um dos seus “deuses”. E *Torso* não é a única obra que o demonstra: também o seu ciclo de canções *Atthis*, por exemplo, é claramente influenciado por outra obra de Schubert: *Winterreise*. Na verdade, embora a música de Haas seja tudo menos passadista, há nela uma forte ligação à tradição, em especial à tradição austro-germânica, da qual, enquanto compositor austríaco, ele é, hoje em dia, um dos principais continuadores. Essa ligação vê-se igualmente em obras como *7 Klangräume* (2005), em que a música de Haas é intercalada com partes do *Requiem* de Mozart; ou em *Traum in des Sommers Nacht* (2009), um tributo a Mendelssohn.

Natures mortes, para orquestra

“Escrevi Natures mortes em 2003, num período de uma certa crise pessoal, em que as minhas condições de vida, as minhas relações e o meu casamento estavam todos a desintegrar-se e eu tinha a impressão de que na minha vida as mesmas coisas voltavam sempre a acontecer, numa forma diferente. É exactamente isso que é representado nesta peça musical: há três momentos, três fases, e cada uma delas conduz, como uma espiral, de regresso ao início”.

– GEORG FRIEDRICH HAAS

(<https://www.youtube.com/watch?v=Xy4Ejx7yIlg>)

A música de Haas tem vários pontos de contacto com o Romantismo germânico do século XIX, ainda que eles não sejam evidentes numa primeira audição (de facto, a sua música não soa de todo como música do século XIX). A ligação de Haas ao Romantismo é, na verdade, mais profunda e subtil, pois situa-se ao nível não das técnicas composicionais, mas da atitude estética. Por exemplo, tal como os românticos (e ao contrário de muitos contemporâneos), Haas dá uma enorme importância ao aspecto das emoções: para ele, o objectivo central (e a medida do sucesso) de uma composição é mover as emoções do ouvinte. E, de novo como os românticos, Haas prefere a intuição e a espontaneidade à pura racionalidade, desconfiando de métodos de composição excessivamente formalizados (rejeita, por exemplo, a formalização informática de processos composicionais, a que recorrem muitos compositores actuais).

Essa espécie de estética neo-romântica chega até ao ponto de valorizar o aspecto autobiográfico como chave de leitura para a sua

música, como o demonstra claramente a citação acima reproduzida. E não é caso único: também a propósito de *in vain*, obra de 2001 ouvida em Janeiro passado na Casa da Música, Haas falou de um impulso autobiográfico – neste caso a sua reacção de pesar face à ascensão ao poder dos neofascistas na Áustria. E Haas tem referido (desde 2016) como o seu casamento recente (e controverso) com Mollena Williams lhe permitiu libertar tendências antes reprimidas e tornar a sua música mais optimista.

Natures mortes é ainda, porém, da fase pessimista (o próprio título tem, para além das ligações à pintura, essa conotação de morte e desolação). Como afirma o compositor, a obra divide-se em três fases (ou secções) claramente diferenciadas, cada uma delas organizada como uma espécie de espiral. Na primeira parte, depois de um acorde sinistro nas cordas, ouvimos uma gigantesca sonoridade em *fortissimo*, agressiva e ameaçadora, que se vai movendo, implacavelmente, em bloco: praticamente todos os instrumentos da orquestra tocam juntos, em homorritmia, dando a sensação de estarem sempre a descer, num primeiro momento, e a subir, num segundo, até ao ponto em que voltamos à sonoridade do início. Na segunda parte, toda a orquestra se junta numa pulsação rítmica rápida e regular, obsessivamente repetida, que ao fim de alguns minutos é travada, até voltarmos de novo à música (muito dissonante) do início da peça. Na terceira parte, Haas utiliza uma das suas técnicas preferidas (já mencionada a propósito de *Torso*): acordes construídos a partir da série de harmónicos, provocando uma sensação de consonância e um efeito mais contemplativo.

Este plano formal revela outra das características do autor: um estilo plural, que mistura livremente referências e influências muito díspares. Por exemplo, ao ouvirmos a secção

central da obra (a da pulsação repetida) é impossível não nos vir à mente a música minimal de Steve Reich, em especial a sua célebre obra *Music for 18 Musicians*, ainda que a ligação seja só a nível rítmico e não harmónico. Já a terceira secção, com os seus acordes resultantes da série de harmónicos, evidencia uma forte ligação à música espectral francesa de Gérard Grisey e Tristan Murail, inclusivamente no recurso ao chamado microtonalismo (utilização de notas musicais para além da escala de 12 notas do piano, permitindo, neste caso, aproximar mais rigorosamente às frequências da série de harmónicos). E as sonoridades mais dissonantes da primeira parte da peça evocam, na escolha dos intervalos (sétimas maiores e trítonos), a música atonal da Segunda Escola de Viena (sobretudo Schoenberg e Webern). Mas se há elementos atonais, minimais, espectrais e microtonais nesta obra (como na música de Haas em geral), ela não se resume a ser estritamente atonal, minimal, espectral ou microtonal – nem cabe em qualquer outro rótulo estilístico estrito.

Alban Berg

VIENA, 9 DE FEVEREIRO DE 1885

VIENA, 24 DE DEZEMBRO DE 1935

Três peças para orquestra, op. 6

Neste concerto cruzam-se múltiplas gerações de compositores austríacos. Na primeira parte, encontraram-se dois (Schubert e Haas) relativamente distantes no tempo, num arranjo do início do século XXI (2003) de uma peça originalmente composta no início do século XIX (1825). E, a terminar o concerto, viajamos para o período intermédio entre Schubert e Haas – o início do século XX – ouvindo uma obra (de 1915) em que se cruzam várias figuras proeminentes da música austríaca da época: Alban Berg, Arnold Schoenberg (1874-1951) e Gustav Mahler (1860-1911).

É conhecida a relação de Berg com Schoenberg: foi um dos seus mais notáveis alunos (*o mais notável*, a par de Webern). Mas, curiosamente, antes de estudar com Schoenberg (a partir de 1904) a técnica composicional de Berg era bastante deficiente, como salientou o próprio professor: “Berg é um compositor extraordinariamente dotado, mas o estado em que ele estava quando veio ter comigo era tal que a sua imaginação (...) não conseguia trabalhar com nada excepto canções. (...) Ele era absolutamente incapaz de escrever um andamento instrumental ou inventar um tema instrumental”. Talvez por causa desse início, em que Berg tanto dependia de Schoenberg, a relação entre os dois tardou a tornar-se (se é que alguma vez se tornou) uma relação entre iguais. E assim se compreende que, mesmo depois de Berg ter terminado os estudos com Schoenberg (em 1911), este último ainda criticasse severamente as suas composições –

algo que deixava Berg profundamente abalado. Schoenberg, por exemplo, criticou brutalmente os *Altenberg Lieder*, compostos por Berg em Agosto de 1912, dizendo que eram obras “insignificantes” e “sem valor”, aparentemente por serem peças demasiado curtas e por procurarem a novidade a todo o custo.

A obra que hoje ouvimos foi, em parte, uma resposta a essas críticas e uma tentativa de reconciliação – estética e pessoal – com Schoenberg (a obra é-lhe dedicada, por ocasião do seu quadragésimo aniversário). Aliás, Schoenberg, na sequência das suas críticas, recomendou a Berg que escrevesse uma suite para orquestra, e embora Berg não tenha seguido essa sugestão, preferindo concentrar-se, inicialmente, no projecto de uma sinfonia, vemo-lo, em qualquer caso, a abraçar a ideia de uma obra de maior dimensão. O resultado final acabou por ser uma obra que não é nem uma suite nem uma sinfonia (intitulando-se simplesmente *Três peças*), mas que tem aspectos dos dois: da suite, o facto de cada uma das (três) peças ter um carácter diferenciado (e a primeira chama-se até *Prelúdio*, como é comum numa suite); e quanto à relação com a sinfonia, o próprio Berg chamou a atenção para o facto de a primeira peça corresponder ao *Allegro* (primeiro andamento) de uma sinfonia, a segunda condensar, numa só peça, o *Scherzo* e o andamento lento (por essa ordem), e a terceira corresponder ao *finale* de uma sinfonia.

Berg é geralmente conhecido como o mais romântico dos três compositores da Segunda Escola de Viena, aquele com uma ligação mais evidente à música do passado (e, também por isso, o mais acessível e popular). As *Três peças para orquestra* fazem jus – pelo menos até certo ponto – a essa fama. A primeira peça, por exemplo, segue um gesto típico da música romântica: um grande crescendo até um colos-

sal clímax, a que se segue um desvanecimento final. Certos autores têm até reconhecido um modelo mais específico para essa trajetória: o primeiro andamento da 9ª Sinfonia de Mahler (em que a música também começa no silêncio e aos poucos ganha forma), um andamento que Berg considerava “o mais glorioso que Mahler compôs” e a cuja estreia assistira, em Viena, em Junho de 1912. E não é só essa a ligação a Mahler: muitas das melodias de Berg recordam irresistivelmente as de Mahler, ainda que o contexto geral seja muito mais dissonante e atonal e a expressividade correspondente mais violenta e catastrófica. E há também toda uma descoberta de novas sonoridades orquestrais, como o ruminar inicial das percussões.

Depois da monumentalidade da primeira peça, a segunda é a de carácter mais lírico e delicado, ainda que com muitos contrastes internos. O título da peça (*Reigen*) alude a danças primaveris e ritos de fertilidade típicos do mês de Maio, embora essa temática seja muitas vezes abordada de modo grotesco e caricatural.

A terceira peça é o centro de gravidade de todo o conjunto, ao durar aproximadamente o mesmo tempo que as duas anteriores juntas. Intitulada *Marsch*, é, de todas as peças, aquela em que é mais explícita a referência a Mahler, desde logo por abordar o tópico caracteristicamente mahleriano da marcha (veja-se a marcha fúnebre da 1ª Sinfonia ou o *Rondó-Burlesque* da 9ª). De resto, não se trata propriamente de uma marcha, mas, na célebre expressão de Geog Perle, “de música sobre a marcha”. Contudo, a associação mahleriana mais forte é à 6ª Sinfonia, não só pelo célebre uso do martelo (três pancadas em Mahler, cinco em Berg) mas por toda a atmosfera trágica partilhada entre as duas obras. De resto, esta última peça de Berg é de uma violência de expressão tal que o mesmo Geog Perle viu nela um retrato do início

da Grande Guerra: “A *Marcha* foi completada nas semanas imediatamente a seguir ao assassinato de Sarajevo e é, no seu sentimento de destruição e catástrofe, uma expressão ideal, ainda que porventura não-intencional, das implicações fatídicas desse evento”.

DANIEL MOREIRA, 2018

Brad Lubman *direcção musical*

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

Trabalha também com alguns dos mais importantes agrupamentos europeus e americanos de música contemporânea, tais como Ensemble Modern, London Sinfonietta, Klangforum Wien, musikFabrik, Ensemble Resonanz, Remix Ensemble, Los Angeles Philharmonic New Music Group, MusicNOW da Sinfónica de Chicago e Steve Reich and Musicians.

Brad Lubman iniciou a temporada de 2017/18 como uma residência no Festival de Grafenegg (Áustria), no duplo papel de maestro e compositor, tendo ainda apresentado o workshop “Ink Still Wet” como compositor-maestro. Um dos momentos a destacar nesta residência foi uma actuação com a Tonkünstler Orchester da Áustria, em que dirigiu música de Brahms e Mahler, bem como a estreia mundial da sua obra *Reflections*, para orquestra. Além de se

apresentar pela Europa à frente do Ensemble Modern e do Klangforum Wien, e nos EUA com o seu Ensemble Signal, prossegue as colaborações com orquestras como a Sinfónica WDR e a Sinfónica do Porto Casa da Música, e estreia-se com a Filarmónica de Bruxelas.

Brad Lubman é fundador e co-director artístico e musical do Ensemble Signal, de Nova Iorque. É Professor Associado de Direcção e Ensembles na Eastman School of Music em Rochester (Nova Iorque), e membro do Bang-on-a-Can Summer Institute. Com uma discografia distribuída pelas editoras Harmonia Mundi, Nonesuch, AEON, BMG/RCA, Kairos, Mode, NEOS e Cantaloupe, foi premiado com um Diapason d’Or (2015) pela gravação de *Music for 18 Musicians* de Steve Reich (Harmonia Mundi), que figurou na tabela Billboard Classical Crossover.

Orquestra Sinfónica do Porto Casa da Música

Baldur Brönnimann *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 Olari Elts, Peter Eötvös, Heinz Holliger, Elihu Inbal, Michail Jurowski, Christoph König (maestro titular no período 2009-2014), Reinbert de Leeuw, Andris Nelsons, Vasily Petrenko, Emilio Pomarico, Peter Rundel, Michael Sanderling, Vassily Sinaisky, Tugan Sokhiev, John Storgårds, Joseph Swensen, Ilan Volkov, Antoni Wit, Takuo Yuasa e Lothar Zagrosek. Entre os solistas que têm colaborado com a orquestra constam os nomes de Pierre-Laurent Aimard, Jean-Efflam Bavouzet, Pedro Burmester, Joyce Didonato, Alban Gerhardt, Natalia Gutman, Viviane Hagner, Alina Ibragimova, Steven Isserlis, Kim Kashkashian, Christian Lindberg, Tasmin Little, Felicity Lott, António Meneses, Midori, Truls Mørk, Kristine Opolais, Lise de la Salle, Benjamin Schmid, Simon Trpčeski, Thomas Zehetmair ou o Quarteto Arditti. Diversos compositores trabalharam também com a orquestra, no âmbito das suas residências artísticas na Casa da Música, destacando-se os nomes de Emmanuel Nunes, Jonathan Harvey, Kaija Saariaho, Magnus Lindberg, Pascal Dusapin, Luca Francesconi, Unsuk Chin, Peter Eötvös, Helmut Lachenmann, Georges Aperghis, Heinz Holliger e Harrison Birtwistle, a que se junta em 2018 o compositor austriaco Georg Friedrich Haas.

A Orquestra tem-se apresentado também nas mais prestigiadas salas de concerto de Viena, Estrasburgo, Luxemburgo, Antuérpia, Roterdão, Valladolid, Madrid, Santiago de Compostela e Brasil, e ainda no Auditório Gulbenkian.

As temporadas recentes da Orquestra foram marcadas pela interpretação das integrais das Sinfonias de Mahler, Prokofieff e Brahms e dos Concertos para piano e orquestra de Beethoven e Rachmaninoff. Em 2011, o álbum “Follow the Songlines” ganhou a categoria de Jazz dos prestigiados prémios Victoires de la musique, em França. Em 2013 foram editados os concertos para piano de Lopes-Graça, pela Naxos, e o disco com obras de Pascal Dusapin foi Escolha dos Críticos na revista Gramophone. Nos últimos anos surgiram os CDs monográficos de Luca Francesconi (2014), Unsuk Chin (2015) e Georges Aperghis (2017), todos com gravações ao vivo na Casa da Música. Na temporada de 2018, a Orquestra apresenta um conjunto de obras-chave da música austríaca: a integral das Sinfonias de Bruckner, os Concertos para violino de Mozart com Benjamin Schmid, a raramente interpretada cantata *Gurre-Lieder* e o poema sinfónico *Pelleas und Melisande* de Schoenberg, *As Estações* de Haydn, além de uma retrospectiva da obra de Webern em parceria com o Remix Ensemble e o Coro Casa da Música. Surpreende ainda com a revelação de uma obra recém-descoberta de Stravinski, um cine-concerto com o filme *Há Lodo No Cais* em celebração dos 100 anos de Leonard Bernstein e as sonoridades inusitadas de um concerto de Haas ao lado de um quarteto de trompas alpinas!

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

Violino I

James Dahlgren
Radu Ungureanu
Maria Kagan
Vladimir Grinman
Emília Vanguelova
Evandra Gonçalves
Roumiana Badeva
Ianina Khmelik
José Despujols
Vadim Feldblioum
Andras Burai
Alan Guimarães
Diogo Coelho*
Agostinha Jacinto*

Violino II

Ana Madalena Ribeiro
Nancy Frederick
Mariana Costa
José Paulo Jesus
Pedro Rocha
Francisco P. de Sousa
Paul Almond
José Sentieiro
Nikola Vasiljev
Domingos Lopes
Jorman Hernandez*
Flávia Marques*

Viola

Mateusz Stasto
Joana Pereira
Anna Gonera
Biliana Chamlieva
Luís Norberto Silva
Francisco Moreira
Hazel Veitch
Theo Ellegiers
Rute Azevedo
Emília Alves

Violoncelo

Nikolai Gimaletdinov
Vicente Chuaqui
Feodor Kolpachnikov
Gisela Neves
Michal Kiska
Sharon Kinder
Aaron Choi
Bruno Cardoso
Alexander Znachonak*
Joana Rocha*

Contrabaixo

Florian Pertzborn
Nadia Choi
Altino Carvalho
Joel Azevedo
Tiago Pinto Ribeiro
Slawomir Marzec
Nelson Fernandes*
João Fernandes*

Flauta

Paulo Barros
Ana Maria Ribeiro
Angelina Rodrigues
Alexander Auer

Oboé

Aldo Salvetti
Bárbara Ferreira**
Luciano Cruz*
Roberto Henriques*

Clarinete

Luís Silva
Carlos Alves
Gergely Suto
João Moreira*
Frederic Silva Cardoso*

Saxofone

Fernando Ramos*
Romeu Costa*

Fagote

Gavin Hill
Robert Glassburner
André Rocha*
Vasily Suprunov

Trompa

Nuno Vaz*
Eddy Tauber
José Bernardo Silva
Bohdan Sebestik
Hugo Carneiro
Mickael Faustino*

Trompete

Sérgio Pacheco
Luís Granjo
Ivan Crespo
Rui Brito

Trombone

Severo Martinez
Dawid Seidenberg
Nuno Martins
André Conde*

Tuba

Sérgio Carolino

Tímpanos

Jean-François Lézé
José Afonso Sousa*

Percussão

Bruno Costa
Nuno Simões
Paulo Oliveira
André Dias*
Sandro Andrade*
Marcelo Pinho*

Harpa

Ilaria Vivan
Angelica Salvi*

Piano/Celesta

Luís Filipe Sá*

Acordeão

Paulo Jorge Ferreira*

*instrumentistas convidados

**estagiária Escola Superior de Música e Artes do Espectáculo – IPP

13 Mai Dom - 21:00 Sala Suggia
JOHN SCOFIELD
"COUNTRY FOR OLD MEN"

Ciclo de Jazz

John Scofield guitarra

Gerald Clayton órgão e piano

Vicente Archer baixo

Bill Stewart bateria

Quando John Scofield decide gravar um novo disco, nunca se sabe bem o que esperar a não ser música de extremo bom gosto e enorme criatividade. Pioneiro do jazz-rock desde os tempos em que acompanhou Miles Davis, já o ouvimos abordar o funk, o blues, o disco, o R&B e muito mais – embora sempre com um enfoque no jazz. Em *Country For Old Men*, disco lançado em 2016 e premiado com um Grammy Award na categoria de “melhor disco de jazz instrumental”, Scofield dá asas à sua predileção pela música de autores icónicos como George Jones, Hank Williams, Merle Haggard, Dolly Parton e Bob Wills. As sonoridades country encontram assim o fraseado quente e pioneiro de John Scofield, sempre disposto a mergulhar profundamente em novos universos e a arrastar consigo os ouvintes. O regresso ao Ciclo de Jazz de uma das maiores referências da guitarra jazz das últimas quatro décadas.

19+20 Mai - Sala 2
ECHO Rising Stars

Rito da Primavera

19 Sáb Mai · Sala 2

17:00 **Tamás Pálfalvi e Marcell Szabó**

19:00 **Christopher Sietzen**

21:00 **Quarteto Van Kuijk**

20 Dom Mai · Sala 2

15:00 **Nora Fischer e Daniël Kool**

17:00 **Ellen Nisbeth e Bengt Forsberg**

19:00 **Emmanuel Tjeknavorian**

Todos os anos a European Concert Hall Organisation (ECHO) apresenta o programa Rising Stars, formado por uma selecção de artistas talentosos nomeados pelos programadores e directores artísticos das mais importantes salas de concerto da Europa. Estes músicos são apoiados no seu desenvolvimento profissional e apresentam-se em digressão por várias salas associadas. Desde 1995, o programa ajudou a construir as carreiras musicais de muitos dos artistas mais destacados da actualidade. São cinco solistas e um quarteto de cordas que vêm à Casa da Música, incluindo nos programas dos recitais novas obras encomendadas a destacados compositores contemporâneos. Não perca as jovens promessas do circuito internacional, nomes com provas dadas nos mais prestigiados concursos internacionais e na mira das grandes editoras discográficas.



— TRANSFORME O SEU —

IRS EM MÚSICA

11	CONSIGNAÇÃO DE 0,5% DO IRS/CONSIGNAÇÃO DO BENEFÍCIO DE 15% DO IVA SUPORTADO	
ENTIDADES BENEFICIÁRIAS		
INSTITUIÇÕES CULTURAIS COM ESTATUTO DE UTILIDADE PÚBLICA (artº 152.º do CIIRS)	X	507636295

MECENAS ORQUESTRA SINFÓNICA
DO PORTO CASA DA MÚSICA

APOIO INSTITUCIONAL

MECENAS PRINCIPAL
CASA DA MÚSICA

