

Orquestra Gulbenkian

Pedro Amaral
Camila Mandillo

Ciclo Pierre Boulez II



12 set 25

12 set 25 SEXTA 19:00

GRANDE AUDITÓRIO

Orquestra Gulbenkian

Pedro Amaral Maestro

Camila Mandillo Soprano

Pierre Boulez

Pli selon Pli (Portrait de Mallarmé)

1. *Don*
2. *Improvisation I sur Mallarmé: “Le vierge, le vivace et le bel aujourd’hui”*
3. *Improvisation II sur Mallarmé: “Une dentelle s’abolit”*
4. *Improvisation III sur Mallarmé: “À la nue accablante tu”*
5. *Tombeau*

DURAÇÃO TOTAL PREVISTA: c. 70 min.

CONCERTO SEM INTERVALO

Pierre Boulez

(Montbrison, 1925 – Baden-Baden, 2016)

Pli selon Pli (Portrait de Mallarmé)

COMPOSIÇÃO 1957, 1961-1962 / rev. 1982-1983 e 1989

DURAÇÃO c. 70 min.

Pli selon Pli é porventura a obra mais significativa de Pierre Boulez, e certamente uma das obras essenciais para a compreensão da música da segunda metade do século XX. É também a sua peça mais longa e, desde logo, devido ao fascínio do compositor para com a obra singular de Stéphane Mallarmé (1842-1898), um dos poetas “fetiches” de Boulez, a obra que mais revela e transforma em apoteose as suas inquietações estéticas e formais.

A ligação a Mallarmé é a chave para compreender *Pli selon Pli* e a importância que esta tem no catálogo bouleziano. Para além de colocar em música vários poemas de Mallarmé escritos entre 1865 e 1897, Boulez subintitula a obra *Portrait de Mallarmé*, o que denota uma ambição estética muito para além da mera utilização de alguns dos textos do poeta, poeta que – e neste aspeto toda a obra de Boulez parece apontar para uma utopia semelhante – imaginou um Livro que nunca escreverá, Livro que seria uma espécie de súplica do Universo, sem início nem fim, sem ordem específica ou assunto, uma liberdade formal total que Pessoa tentará, de forma notável, n’*O Livro do Desassossego*.

A génese desta obra monumental recai nas duas *Improvisations*, para soprano

e percussões, de 1957. A estas seguir-se-ão, em 1959, uma terceira *Improvisation* e *Tombeau*, peças que mantêm o soprano solo, mas aumentam o *ensemble* inicial até à grande orquestra sinfónica, à qual se juntam instrumentos menos usuais, como os saxofones, o bandolim e a guitarra (oriundos de Mahler e Schönberg) e ainda o piano, para além de um espantoso acervo de percussões de todo o tipo, uma assinatura tímbrica que Boulez herdou do seu mestre Olivier Messiaen. Em 1960, Boulez escreve a primeira versão de *Don*, apenas para soprano e piano, e em 1962 orquestra *Don* e reorquestra a *Improvisation I*, deste modo completando *Pli selon Pli*, versão original que Boulez, eterno insatisfeito, irá rever até 1989. Trinta e dois longos anos para dar por completada uma obra que, sendo de grandes dimensões, ainda assim não pede nem os efetivos orquestrais mais delirantes de Wagner, Mahler, Schönberg ou Strauss, nem se aproxima, a nível do texto, da complexidade de um libreto, das intrincadas estruturas formais de uma ópera, ou sequer da dimensão temporal da maioria destas.

Entre 1957 e 1989, Boulez percorre um caminho que o leva desde a 3.^a Sonata para Piano (1955-57/63) até *Dérive II* (1988). A este percurso composicional junta-se,

entre muitos outros afazeres e responsabilidades, a brilhante carreira de maestro internacional que, como acontecerá com Mahler, não só lhe complicará o processo criativo (por falta de tempo) como levará Boulez a uma revisão incessante, quase interminável, nomeadamente a nível da orquestração, de quase todas as suas obras.

Das trinta e poucas obras do catálogo publicado de Boulez, excluindo música incidental e eletroacústica pura, cerca de 18 foram revistas, expandidas, ou transformadas noutras peças. Este obsessivo “work in progress”, sem contar as obras não terminadas, não publicadas ou retiradas depois da estreia, ou ignorando o facto de o material de algumas delas derivar de obras não relacionadas diretamente (*Répons* deriva muito do seu material de *Messagesquisse*, e *Dérive I e II* por sua vez “derivam” de *Répons...*), pode denotar algo mais profundo do que somente a ânsia de perfeição e a autocrítica “Raveliana” de Boulez. Se a falta de tempo, devida a uma notabilíssima carreira de maestro, poderá ter, como referimos, cerceado a criação de música original e incentivado a revisão, orquestração e/ou expansão contínua do já escrito anos antes, outro elefante poderá estar na sala de Boulez, um elefante que somente agora, já com um distanciamento mínimo em relação à totalidade do seu legado, começa a ser revelado; nomeadamente, a continuidade de uma estética que, desde *Le Marteau sans maître*, nunca foi, na realidade, renovada. Sofisticada sim, expandida também, mas feita verdadeiramente evoluir, no sentido em que a obra de um Schubert, um Beethoven,

um Stravinsky ou um Ravel evoluíram, não. Não será pois por acaso que um dos seus projetos finais, nunca terminado nem sequer, supomos, iniciado, foi uma ópera sobre a célebre peça de Samuel Beckett, *À Espera de Godot*.

Efetivamente, os típicos “gestos” boulezianos, derivados quer dos exemplos de Debussy e Messiaen, quer dos de Schönberg e Webern, como os arabescos rápidos seguidos de trilos estáticos, as sonoridades “gamelão” da orquestra, o exotismo da escrita vocal que lembra também algum Varèse (*Ecuatorial...*) a descontinuidade e concisão webernianas, e o *pathos* schönberguiano, unem-se na música de Boulez para produzir uma magnífica fusão entre espírito francês (a leveza e a elegância refinadas da orquestra e dos gestos musicais) e espírito germânico (expressionismo e “delírio” dos textos, dramatismo da forma), os dois lados mais significativos da música do século XX. Embora tal oposição – política também – já viesse de longe, é nas primeiras décadas do século XX que se cristaliza, como muito bem percebeu Adorno, à volta das figuras maiores de Stravinsky e Schönberg, sendo a música russa nacionalista e modernista de oitocentos e início de novecentos obviamente mais devedora da escola francesa, de Berlioz e Chabrier a Dukas e Debussy, do que da música alemã.

Essa extraordinária fusão já está mais do que cristalizada em obras como *Éclat* (1965), e baseia-se no uso obsessivo de um pequeno número de gestos, texturas e harmonias que, a partir dessa altura, ignoram os desenvolvimentos

que praticamente todos os restantes compositores praticam na sua música, e que levam Luciano Berio da *Sequenza I* (1958) a *Voci* (1984), Krzysztof Penderecki da *Trenodia às vítimas de Hiroshima* (1961) à Sinfonia n.º 8 (2008), e György Ligeti de *Atmosphères* (1961) ao *Concerto para Violino* (1992), e até mesmo, nos antípodas de Boulez, um Steve Reich de *It's Gonna Rain* (1965) a *The Desert Music* (1983).

A visão maniqueísta de Boulez sobre o que devia ser a música do presente, a negação de outras estéticas, de outros caminhos, influenciou não somente as suas escolhas – eminentemente exclusivas – enquanto maestro e programador dos organismos por si criados (Domaine Musical, IRCAM, Ensemble intercontemporain) como, acima de tudo, uma possível e real evolução da sua música face ao desconhecido. A partir de *Le Marteau*, de *Éclat*, de *Pli selon Pli*, podemos deduzir facilmente *Répons* e todas as obras subsequentes. Neste contexto, *Pli selon Pli* avulta pois como um monumento a uma estética e a uma visão da música e do seu porvir que, embora parada no tempo, produziu uma mão-cheia de obras-primas que, assim o acreditamos, permanecerão enquanto a música erudita existir como uma das mais elevadas expressões artísticas.

Pli selon Pli estrutura-se em cinco andamentos que se dividem, por sua vez, em dois andamentos extremos, mais importantes orquestralmente, *Don* e *Tombeau*, e em três andamentos centrais, mais explicitamente vocais e com um carácter mais “livre”, ou não fossem eles denominados “Improvisations”. É porém

interessante saber que Boulez, nas revisões que fez, retirou a alguns destes andamentos mais livres (nos quais os intérpretes podiam, inclusive, escolher a ordem de alguns dos eventos) essa flexibilidade, algo que Berio, e outros, também fizeram nalgumas obras iniciais, descontentes com os resultados – demasiado afastados da sua visão original – que essa flexibilidade produzia.

A ordem dos poemas e, conseqüentemente, dos cinco andamentos, é cronológica, desde *Don du poème*, de 1865, em primeiro lugar, até *Tombeau*, de 1897, em último. Assim, Boulez acompanha a vida do poeta e o desenvolvimento da sua estética até ao fim, sendo que *Tombeau* se termina com a palavra “morte”, única palavra que percebemos no fim da obra, uma vez que quer *Don* quer *Tombeau*, ao contrário dos três andamentos centrais, que usam a totalidade dos três sonetos que os compõem, só usam a primeira e a última linha dos respetivos poemas, e a voz, assim, desempenha um papel reduzido, mas altamente significativo, em virtude mesmo dessa “ausência”, o que produz igualmente uma simetria e uma “forma em arco” que nem Webern nem Bartók desdenhariam e que é sublinhada pela relação entre o primeiro gesto musical, de enorme poder sonoro, e o poderoso crescendo final de *Tombeau* que desemboca no mesmo acorde com que a peça se iniciou. A acrescentar a este fascínio pela simetria, os 2.º e 4.º andamentos são escritos para grupos orquestrais mais reduzidos do que os das extremidades, enquanto o andamento central, o terceiro, só usa 10 instrumentos, assim tornando a obra numa estrutura que, à volta deste

eixo central, se expande simetricamente para o início e para o fim. Cada andamento usa pois um efetivo instrumental distinto, que nunca se repete integralmente, o que confere a cada um deles uma certa “personalidade” tímbrica, algo que já no *Marteau sans maître* acontecia, e que deriva dessa obra seminal de Schönberg que é *Pierrot Lunaire*, também escrita para voz e instrumentos e também com um carácter expressionista e onírico.

O próprio título desta “sinfonia vocal” (título que Mahler decerto aprovaria) remete para a primeira quadra de um poema tardio de Mallarmé, *Remémoration d’amis belges* (1893), no qual o poeta descreve como uma neblina, que cobre a cidade de Bruges, desaparece pouco a pouco (sublinhado nosso):

“À des heures et sans que tel souffle l’émeuve
Toute la vétusté presque couleur encens
Comme furtive d’elle et visible je sens
Que se devêt pli selon pli la pierre veuve“ (...) *
(*que se despe, dobra a dobra, a pedra viúva)

Assim, a forma da obra, como o próprio Boulez revela, toma de empréstimo esta ideia de desfolhar contida no poema e “dobra a dobra, o retrato de Mallarmé é revelado”. Note-se que, em *Tombeau*, ainda que Boulez não use todo o poema, mas apenas a última linha, esta ideia de “dobra”, de desfolhar, está presente num dos versos:

“Cet immatériel deuil opprime de maints
Nubiles plis l’astre mûri des lendemains” (...)

Este poema foi também escolhido porque Mallarmé tinha uma relação muito pessoal com Bruges. Efetivamente, a sua poesia tardia, simbolista, decadente e onírica, com o seu tom melancólico, foi muito influenciada pela obra de um amigo, o romancista George Rodenbach, um escritor também simbolista que, no seu romance *Bruges-la-Morte* (1892), descreve a cidade como melancólica e fantasmagórica, onde passado e presente, vida e morte se confundem. Ao mesmo tempo, como não deixar de pensar em Debussy, que tanto inspirou Boulez, e no seu *Prélude à l’Après-midi d’un faune*, a obra seminal – nas palavras do mesmo Boulez – da música do século XX?

Também não nos admiremos ao saber que a carreira de Boulez como maestro começa sensivelmente pela mesma altura em que escreve *Pli selon Pli*, cuja estreia dirige. A extrema complexidade e duração da obra revelou ao mundo o talento e mestria de regente do compositor francês, presente envenenado, como referimos, uma vez que o sucesso do maestro acabará por prejudicar, de certa forma, exceto no domínio da orquestração, a faceta de Boulez-compositor. Esta ficará assente apenas numa trintena de obras que, não obstante, atravessam a segunda metade do século passado e ainda o início do novo século de forma fulgurante. Com elas, Boulez foi e continuará a ser uma referência incontornável da música dos séculos XX e XXI.

SÉRGIO AZEVEDO

Stéphane Mallarmé

(1842-1898)

Poemas utilizados por Pierre Boulez em *Pli selon Pli*.

Os três andamentos centrais utilizam a totalidade dos respetivos textos, enquanto que o primeiro e o quinto andamentos apenas tratam musicalmente a primeira e a última linha dos respetivos poemas.

Don du poème

Je t'apporte l'enfant d'une nuit d'Idumée!
Noire, à l'aile saignante et pâle, déplumée,
Par le verre brûlé d'aromates et d'or,
Par les carreaux glacés, hélas!
mornes encor
L'aurore se jeta sur la lampe angélique,
Palmes ! et quand elle a montré
cette relique
A ce père essayant un sourire ennemi,
La solitude bleue et stérile a frémi.

Ô la berceuse, avec ta fille et l'innocence
De vos pieds froids, accueille une
horrible naissance
Et ta voix rappelant viole et clavecin,
Avec le doigt fané presseras-tu le sein
Par qui coule en blancheur sibylline
la femme
Pour les lèvres que l'air du vierge
azur affame?

Improvisation I

Le vierge, le vivace et le bel aujourd'hui
Va-t-il nous déchirer avec un coup
d'aile ivre
Ce lac dur oublié que hante sous le givre
Le transparent glacier des vols
qui n'ont pas fui!

Dom do poema

Trago-te a criança de uma noite em Idumeia!
Negra, de asa sangrenta e pálida,
depenada,
Pelo vidro queimado com aromas e ouro,
Pelas vidraças gélidas, infelizmente!
ainda sombrias,
A aurora lançou-se sobre a lâmpada angélica,
Palmas! e quando mostrou esta relíquia
A esse pai forçando um sorriso hostil,
Estremeceu a solidão azul e estéril.

Ó canção de embalar, com a tua filha
e a inocência
Os teus pés gelados acolhem
um nascimento horrível
E a tua voz, evocando viola e cravo,
Com o dedo envelhecido apertarás o seio
Por onde escorre, em brancura sibilina,
a mulher
Para os lábios famintos do ar azul virginal?

Improvisação I

O virginal, o vivaz e o belo hoje
Virá ele rasgar-nos com um golpe
de asa embriagada
Este lago endurecido, esquecido,
onde assombra sob a geada
O glaciário transparente de voos
que não escaparam!

Un cygne d'autrefois se souvient que c'est lui
Magnifique mais qui sans espoir se délivre
Pour n'avoir pas chanté la région où vivre
Quand du stérile hiver a resplendi l'ennui.

Tout son col secouera cette blanche agonie
Par l'espace infligée à l'oiseau qui le nie,
Mais non l'horreur du sol où le plumage
est pris.

Fantôme qu'à ce lieu son pur éclat assigne,
Il s'immobilise au songe froid de mépris
Que vêt parmi l'exil inutile le Cygne.

Improvisation II

Une dentelle s'abolit
Dans le doute du Jeu suprême,
A n'entrouvrir comme un blasphème,
Qu'absence éternelle de lit.

Cet unanime blanc conflit
D'une guirlande avec la même,
Enfui contre la vitre blême
Flotte plus qu'il n'ensevelit.

Mais chez qui du rêve se dore
Tristement dort une mandore
Au creux néant musicien

Telle que vers quelque fenêtre
Selon nul ventre que le sien,
Filiai on aurait pu naître.

Improvisation III

À la nue accablante tu,
Basse de basalte et de laves
A même les échos esclaves
Par une trompe sans vertu

Um cisne de outrora recorda que é ele,
Magnífico, mas que sem esperança se liberta
Por nunca ter cantado a região onde viver,
Quando do estéril inverno brilhou o tédio.

Todo o seu pescoço agitará essa agonía branca
Imposta pelo espaço à ave que o renega,
Porém, não o horror do solo onde
a plumagem se enreda.

Fantasma a quem este lugar destina
o seu puro fulgor,
Ele imobiliza-se no sonho frio do desprezo
Que reveste, em meio ao exílio inútil, o Cisne.

Improvisação II

Uma renda dissolve-se
Na dúvida do Jogo supremo,
Ao entreabrir, como um blasfemo,
A eterna ausência de leito.

Esse conflito branco, unânime,
De uma grinalda com a sua igual,
Fugida contra o vidro pálido,
Flutua mais do que sepulta.

Porém, onde o sonho se dourava,
Tristemente dorme uma mandora
No oco nada musical.

Como se, junto a alguma janela,
Sem outro ventre que o seu,
Fosse possível nascer, filialmente.

Improvisação III

À nuvem esmagadora, tu,
Grave de basalto e de lava
Mesmo os ecos escravos
Por uma trompa sem virtude

Quel sépulcral naufrage (tu
Le sais, écume, mais y baves)
Suprême une entre les épaves
Abolit le mât dévêtu.

Ou cela que furibond faute
De quelque perdition haute
Tout l'abîme vain éployé.

Dans le si blanc cheveu qui traîne
Avarement aura noyé
Le flanc enfant d'une sirène.

Tombeau

Le noir roc courroucé que la bise le roule
Ne s'arrêtera si sous de pieuses mains
Tâtant sa ressemblance avec les
maux humains,
Comme pour en bénir quelque
funeste moule.

Ici presque toujours si le ramier roucoule
Cet immatériel deuil opprime de maints
Nubiles plis l'astre mûri des lendemains
Dont un scintillement argentera la foule.

Qui cherche, parcourant le solitaire bond
Tantôt extérieur de notre vagabond –
Verlaine? Il est caché parmi l'herbe, Verlaine.

À ne surprendre que naïvement d'accord,
La lèvre sans y boire ou tarir son haleine,
Un peu profond ruisseau calomnié la mort.

Que naufrágio sepulcral (tu
Sabes, espuma, mas aí salivas),
Suprema, uma entre os destroços
Aboliu o mastro despido.

Ou aquilo que, furibundo, falha
Por alguma alta perdição
Todo o abismo, vão, desdobrado.

No tão branco cabelo que arrasta,
Avaramente se terá afogado
O flanco infantil de uma sereia.

Túmulo

A rocha negra, colérica, que o vento rola
Não cessará, a não ser sob mãos piedosas
Que toquem a sua semelhança com
as dores humanas,
Como se quisesses abençoar
um molde funesto.

Aqui, quase sempre, se a rola arrulha,
Este luto imaterial oprime com muitas
Dobras núbeis o astro maduro dos amanhãs
Cujo cintilar prateará a multidão.

Quem busca, atravessando o salto solitário
Ora externo do nosso errante –
Verlaine? Está oculto entre a erva, Verlaine.

Para surpreender apenas,
com ingenuidade,
O lábio, sem beber ou tirar-lhe o fôlego,
Um ribeiro um pouco fundo:
caluniada, a morte.

TRADUÇÃO: LINGUAEMUNDI

Pedro Amaral

Pedro Amaral é um dos músicos mais ativos da sua geração. Iniciou os seus estudos com Fernando Lopes-Graça, em 1986. Graduou-se na Escola Superior de Música de Lisboa (1994) e no Conservatório de Paris, onde obteve o *Primeiro Prémio em Composição por unanimidade do júri* (1998). Estudou direção de orquestra com Emilio Pomàrico e com Peter Eötvös, de quem foi assistente. Prosseguiu estudos universitários na École des Hautes Études en Sciences Sociales, tendo concluído um Mestrado em Musicologia Contemporânea (1998) e um Doutoramento (2003) com uma tese sobre *Momento*, de K. Stockhausen. Trabalhou no IRCAM, em Paris, como *compositeur en recherche*, compondo e estreando obras para meios instrumentais e eletrónica em tempo real, tornando-se presença assídua em muitos dos mais importantes festivais internacionais. Em 2006 gravou o seu primeiro disco monográfico, com a London Sinfonietta, sob a sua direção. As suas óperas *O Sonho* e *Beaumarchais* foram estreadas em Londres (2010) e Lisboa (2017), respetivamente. Foi compositor residente na Herrenhaus Edenkoben (Alemanha, 2001), na Villa Medici (antigo *Prix de Rome*, 2004/05) e no Palácio Lenzi (Florença, 2006). Professor da Universidade de Évora desde 2007, é membro da Academia de Belas Artes desde 2017. Dirige um repertório que se estende do Classicismo vienense à contemporaneidade, empenhando-se em projetos de amplo significado como o que dirigiu no Teatro alla Scala de Milão, com a Sinfónica Nacional da RAI de Turim e o violinista Vadim Repin, em maio de 2022, 11 semanas após a invasão da Ucrânia, com um apelo à Paz. Com uma ampla experiência na programação de temporadas e festivais, foi Maestro Titular da Orquestra do Conservatório Nacional (2007/08), do Sond'Ar-te Electric Ensemble (2007/10) e da Orquestra Metropolitana de Lisboa, funções que acumulou com as de Diretor Artístico (2013/20). É o atual Diretor Artístico do Teatro Nacional de São Carlos.

Camila Mandillo

Camila Mandillo é atualmente artista em residência na Queen Elisabeth Music Chapel (Bélgica), sob a orientação de Sophie Koch e Stéphane Degout. Formada com distinção pela Hochschule für Musik Hanns Eisler Berlin, completou a licenciatura e o mestrado sob a orientação de Martin Bruns e Uta Prieu, com uma bolsa da Fundação Gulbenkian. Recebeu também bolsas de mérito, incluindo: Deutschlandstipendium, Yehudi Menuhin Live Music Now Berlin, e DMR Stipendienprogramms im Rahmen von Neustart Kultur. Apresenta-se regularmente em recitais e em produções de ópera. No domínio da música contemporânea, tem vindo a receber crescente reconhecimento, destacando-se a sua participação como solista nos *workshops* enoa *Composing for Voices and Orchestra*, com os compositores Kaija Saariaho (2023) e Luca Francesconi (2024); a estreia na produção *Neuen Szenen IV*, na Deutsche Oper Berlin; a abertura das edições de 2022 e 2024 do Festival Música Viva, com o Sond'Ar-te Electric Ensemble e com a Orquestra Metropolitana de Lisboa, respetivamente; e atuações no *Art's Birthday – Euroradio Ars Acustica* e no Festival de Primavera de Antuérpia, com a Orquestra Nacional de Lille. Colaborou com ensembles como Il Gardellino Orchestra, Orchestre de l'Opéra Royal de Wallonie-Liège, IEMA Ensemble, Orquestra Gulbenkian, Orquestra Metropolitana de Lisboa, Orquestra Barroca Casa da Música e Sond'Ar-te Electric Ensemble. Foi uma das intérpretes principais nos *World New Music Days 2025*, em Lisboa, com destaque para o concerto de abertura no Centro Cultural de Belém. Após nomeação conjunta da Fundação Gulbenkian, da Casa da Música e do BOZAR de Bruxelas, foi selecionada pela rede ECHO como uma das seis *Rising Stars* para a temporada 2026–2027, com uma digressão internacional por prestigiadas salas europeias.

Orquestra Gulbenkian

Em 1962 a Fundação Calouste Gulbenkian decidiu estabelecer um agrupamento orquestral permanente. No início constituído apenas por doze elementos, foi originalmente designado por Orquestra de Câmara Gulbenkian. Ao longo de mais de sessenta anos de atividade, a Orquestra Gulbenkian (denominação adotada desde 1971) foi sendo progressivamente alargada, contando hoje com um efetivo de cerca de sessenta instrumentistas, que pode ser expandido de acordo com as exigências de cada programa. Esta constituição permite à Orquestra Gulbenkian interpretar um amplo repertório, do Barroco até à música contemporânea. Obras pertencentes ao repertório corrente das grandes formações sinfónicas podem também ser interpretadas pela Orquestra Gulbenkian em versões mais próximas dos efetivos orquestrais para que foram originalmente concebidas, no que respeita ao equilíbrio da respetiva arquitetura sonora.

Em cada temporada, a Orquestra Gulbenkian realiza uma série regular de concertos no Grande Auditório, em Lisboa, em cujo âmbito colabora com os maiores nomes do mundo da música, nomeadamente maestros e solistas. Atua também com regularidade noutros palcos nacionais, cumprindo desta forma uma significativa função descentralizadora. No plano internacional, a Orquestra Gulbenkian foi ampliando gradualmente a sua atividade, tendo efetuado digressões na Europa, na Ásia, em África e nas Américas. No plano discográfico, o nome da Orquestra Gulbenkian encontra-se associado às editoras Philips, Deutsche Grammophon, Hyperion, Teldec, Erato, Adès, Nimbus, Lyrinx, Naïve e Pentatone, entre outras, tendo esta sua atividade sido distinguida, desde muito cedo, com diversos prémios internacionais de grande prestígio. O finlandês Hannu Lintu é o Maestro Titular da Orquestra Gulbenkian.

PRIMEIROS VIOLINOS

Hae Sun Kang CONCERTINO*
Francisco Lima Santos 1º CONCERTINO AUXILIAR
Maria Balbi 1º SOLISTA
Pedro Pacheco
Alla Javoronkova
Ana Beatriz Manzanilla
Elena Ryabova
Maria José Laginha
Otto da Casa de Pereira
Catarina Ferreira
Catarina Resende
Margarida Queirós
Félix Duarte

SEGUNDOS VIOLINOS

Anna Paliwoda 1º SOLISTA
Zachary Spontak 1º SOLISTA
Piotr Rachwał 1º SOLISTA
Jorge Teixeira 2º SOLISTA
Tera Shimizu
Stefan Schreiber
Paula Carneiro 1º SOLISTA*
Ana Isabel Malheiro
Gonçalo Melo
Bernardo Barreira
Ricardo Vieira

VIOLAS

Samuel Barsegian 1º SOLISTA
Lu Zheng 1º SOLISTA
João Tiago Dinis 2º SOLISTA
Nuno Soares
Sara Moreira
Artemis Balkiz
Joana Silva
Micaela Miranda
João Barata*
Albert Paya*

VIOLONCELOS

Marco Pereira 1º SOLISTA
Emeraude Bellier 1º SOLISTA
Martin Henneken 2º SOLISTA
Raquel Reis
Jeremy Lake
Leonor Moniz

CONTRABAIXOS

Pedro Vares de Azevedo 1º SOLISTA
Domingos Ribeiro 1º SOLISTA
Manuel Rêgo 2º SOLISTA
Marine Triolet
Luís Ferreira
Vitor Silva*

FLAUTAS

Cristina Ánchel 1º SOLISTA
Sónia Pais 1º SOLISTA
Amalia Tortajada 2º SOLISTA
Leonardo Coelho 2º SOLISTA*
Rui Matos 2º SOLISTA*

OBOÉS

Pedro Ribeiro 1º SOLISTA
Nelson Alves 1º SOLISTA
Alice Caplow-Sparks 2º SOLISTA
CORNE INGLÊS

CLARINETES

Iva Barbosa 1º SOLISTA
Telmo Costa 1º SOLISTA
José María Mosqueda 2º SOLISTA
CLARINETE BAIXO

FAGOTES

Ricardo Ramos 1º SOLISTA
Vera Dias 1º SOLISTA
Raquel Saraiva 2º SOLISTA
CONTRAFAGOTE

TROMPAS

Luís Duarte Moreira 1º SOLISTA
Pedro Fernandes 2º SOLISTA
Antonia Chandler 2º SOLISTA
Luís Vieira 1º SOLISTA*

TROMPETES

Carlos Leite 1º SOLISTA
José Pedro Pereira 2º SOLISTA
Davide Lopes 2º SOLISTA*

TROMBONES

Sergi Miñana 1º SOLISTA
Rui Fernandes 2º SOLISTA
Thierry Redondo 2º SOLISTA
TROMBONE BAIXO
Joaquim Rocha 2º SOLISTA*
TROMBONE CONTRABAIXO

TUBAS

Amílcar Gameiro 1º SOLISTA
Elmano Pereira 1º SOLISTA

TIMBALES

Rui Sul Gomes 1º SOLISTA

PERCUSSÃO

Abel Cardoso 2º SOLISTA
Marco Fernandes 1º SOLISTA*
Daniel Bolba 1º SOLISTA*
Agostinho Sequeira 1º SOLISTA*
Tomás Rosa 1º SOLISTA*
Vitor Castro 1º SOLISTA*
Pedro Tavares 1º SOLISTA*
Francisco Cipriano 1º SOLISTA*

PIANO

Ricardo Martins 1º SOLISTA*

CELESTA

Inês Mesquita 1º SOLISTA*

HARPAS

Beatriz Cortesão 1º SOLISTA
Ana Ester Santos 1º SOLISTA*
Erica Versage 1º SOLISTA*

GUITARRA

Dejan Ivanović 1º SOLISTA*

BANDOLIM

Hugo Melo 1º SOLISTA*

SAXOFONES

José Massarrão 1º SOLISTA*
Mário Marques 1º SOLISTA*

* Instrumentista convidado

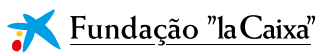
COORDENAÇÃO

António Lopes Gonçalves

PRODUÇÃO

Américo Martins
Marta Ferreira de Andrade
Pedro Canhoto
Fábio Cachão
Inês Nunes

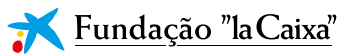
A cultura mostra-nos o mundo. Fala-nos de nós próprios. Do que fomos e do que seremos. E ensina-nos a ser melhores. Como pessoas e como sociedade. É por isso que no BPI e na Fundação "la Caixa" estamos comprometidos a aproximá-la de todas as pessoas. Onde quer que estejam. Isto é acreditar na cultura. **Isto é crescer com a cultura.**



Apoiamos *a cultura* para *melhorar* *a sociedade*



MECENAS
GULBENKIAN MÚSICA



MECENAS
ESTÁGIO GULBENKIAN PARA ORQUESTRA



MECENAS
MÚSICAS DO MUNDO



MECENAS
CONCERTOS PARA PIANO E ORQUESTRA



MECENAS
CICLO DE PIANO



De acordo com o compromisso da Fundação Calouste Gulbenkian com a sustentabilidade, este programa foi impresso em papel produzido a partir de florestas plantadas com gestão sustentável.

