

Ibéria

Relações Musicais
entre Portugal e Espanha

24 + 25 nov 2018



GULBENKIAN
MÚSICA

Música Ibérica para Tecla

Séculos XVI a XVIII

24 NOVEMBRO
SÁBADO

16:00 — Grande Auditório

Ibéria

Relações musicais entre Portugal e Espanha

Em coprodução com a Fundación Juan March

Mesas Redondas

24 NOVEMBRO
SÁBADO

18:00 — Auditório 3

Cibrán Sierra, Pedro Teixeira, Carlos Mena
MODERADOR: Miguel Ángel Marín

Música Ibérica: O Desafio da
sua Recuperação e Apresentação

25 NOVEMBRO
DOMINGO

18:00 — Auditório 3

Fernando Miguel Jalôto, Cristina Fernandes
MODERADOR: Jorge Matta

História da Relação Musical entre
Portugal e Espanha

Pierre Hantai Cravo

Antonio de Cabezón

Tiento de primer tono

Diferencias sobre la pavana italiana

Tres versillos de secundo tono

Tiento de primer tono

Glosa sobre el motete “Ave Maria”

de Josquin Desprez

Diferencias sobre la gallarda milanesa

Antonio de Cabezón

*Glosa sobre “Je fille quant Dieu me donne
de quoi” de Adriaen Willaert*

Pedro de Araújo

Fantasia de primer tono

Antonio de Cabezón

Tres versillos de sexto tono

Diferencias sobre “Las vacas”

Juan Bautista Cabanilles

Passacalles de primer tono

Anónimo

Espanoleta

INTERVALO

Carlos Seixas

Sonata n.º 71, em Lá menor

Sonata n.º 28, em Ré menor

Domenico Scarlatti

Sonata em Sol menor, K. 8

Carlos Seixas

Minuet da Sonata n.º 55, em Sol menor

Domenico Scarlatti

Fuga em Dó menor, K. 58

Carlos Seixas

Minuet da Sonata n.º 43, em Fá maior

Domenico Scarlatti

Sonata em Fá maior, K. 151

Sonata em Si bemol maior, K. 249

Música Ibérica para Tecla

Séculos XVI a XVIII

Entre os séculos XVI e XVIII, os repertórios para instrumentos de teclado floresceram na Península Ibérica com grande brilho, tanto no âmbito das peças que acompanhavam a liturgia nos grandes órgãos das catedrais e de outras igrejas, como em contextos profanos, nos quais profissionais e amadores expressavam a sua arte em instrumentos como o clavicórdio, o cravo e, mais tarde, o pianoforte. Portugal e Espanha tiveram uma participação de pleno direito nas diferentes etapas de desenvolvimento da música de tecla desde os finais do Renascimento até ao apogeu do Barroco – ou seja, desde a época em que os modelos polifónicos vocais ainda moldavam as texturas musicais até à emancipação dos repertórios instrumentais através de uma linguagem mais idiomática e virtuosística. O programa deste recital apresenta uma panorâmica de dois séculos de música para teclado através das obras de compositores que trabalharam em Portugal e Espanha e de géneros emblemáticos do contexto ibérico: dos tentos (ou *tientos*, em espanhol), fantasias, “diferencias” (ou variações) e danças dos séculos XVI e XVII às sonatas do século XVIII.

Antonio de Cabezón (Castrillo Mota de Judíos, 1510-Madrid, 1566) foi o primeiro representante de vulto da tradição teclística ibérica e um dos mais notáveis organistas da Europa do seu tempo. O facto de ser cego não o impediu de receber uma sólida formação musical em Palença, nem de alcançar importantes cargos profissionais. Entrou ao serviço de Isabel de Portugal em 1526, ou seja, no ano do casamento com o imperador Carlos V, e em 1538 era “músico de câmara” de Carlos V. Entre 1539 e 1548 esteve ao serviço do príncipe Felipe e das infantas e a partir de 1548 converteu-se no organista do futuro rei Felipe II, a quem

acompanhou em diversas viagens pela Europa. A música de Cabezón chegou aos nossos dias através de duas coletâneas principais: o *Libro de cifra nueva para tecla, arpa y vihuela* (1557), de Luis Venegas de Henestrosa, e *Obras de música para tecla, arpa y vihuela* (1578), publicada pelo seu filho Hernando. A sua vasta produção inclui obras de âmbito litúrgico (hinos e peças breves como *Kyries*, versos e *fabordones*); tentos (o equivalente ibérico do *ricercare* italiano, portanto peças que usam contraponto imitativo, antecessoras da fuga); e obras de carácter secular como as variações (designadas como “diferencias”, “discantes” ou “glosas”), as quais fixam uma prática originalmente improvisada. Os tentos de Cabezón revelam um profundo conhecimento do contraponto e exímia organização formal. Destaca-se também a sua mestria na arte das variações sobre canções ibéricas, flamengas ou francesas (como “*Je fille quant Dieu me donne de quoi*” de *Adriaen Willaert*), sobre peças religiosas (de que é exemplo o motete “Ave Maria” de Josquin Desprez), sobre padrões melódicos e harmónicos (como a melodia *Guárdame las vacas*, associada ao *basso ostinato* da *romanesca*), e sobre danças, como sucede nas *Diferencias sobre la pavana italiana* e nas *Diferencias sobre la gallarda milanese*, presentes no programa. A variedade rítmica e textural destas peças contrasta com a solenidade da escrita mais vertical e austera do *Tiento de tercer tono*. A dança foi um elemento chave na música do Renascimento e do Barroco, quer pelo seu papel funcional nos bailes de corte e noutros contextos sociais, quer como base de outras composições. A “españoleta” era uma das múltiplas danças em voga em Espanha e Itália nos séculos XVI e XVII. Habitualmente



RETRATO DE MADAME SÉLE DUPLANT
FRANÇOIS-ANDRÉ VINCENT, 1758, COLEÇÃO DO FUNDADOR © FCG



Hanc merui cithararum stellis radiantibus addi : Dicam nec vitæ moribus illa fuit

em ritmo ternário e baseada num plano harmónico fixo, aparece pela primeira vez no tratado de Fabrizio Caroso *Il ballarino* (1581), acompanhada pela correspondente coreografia, dando origem a numerosas versões posteriores. Outro ponto alto da música ibérica para teclado encontra-se na produção de **Juan Bautista Cabanilles** (Alghesim, 1644-Valência, 1712), compositor e organista ao serviço da catedral de Valência, que alcançou uma prestigiada reputação. Cabanilles era um mestre na imitação e elaboração contrapontística sobre um *cantus firmus* e na manipulação dos padrões rítmicos de dança nas suas variações sobre *pasacalles*, *paseos* e galhardas. Assimilou também influências italianas (ligadas ao estilo da tocata). A tradição ibérica da variação, quase sempre construída sobre baixos *ostinati* (como os da *passacaglia*), levou-o a escrever floridas passagens virtuosísticas que recordam a improvisação, por vezes combinadas com densas texturas polifónicas, como sucede nas *Pasacalles de primer tono*.

O português **Pedro de Araújo** (fl. 1662-1675), que exerceu a sua atividade em Braga, é especialmente conhecido pelas suas batalhas (género que evoca os sons de um combate e tira partido da trompetaria horizontal do órgão ibérico), mas a sua criatividade emerge também de outras peças. A expressividade da sua linguagem, a agilidade dos desenhos rítmicos e a estrutura bastante livre das suas obras parecem antecipar a tocata barroca. A *Fantasia del primer tono* é uma composição politemática que começa com um longo tema, do qual derivam outros temas e motivos melódicos (por vezes com recurso a cromatismos e diminuições rítmicas). Passagens polifónicas, repetições de notas e motivos fragmentários combinam-se num discurso de grande vitalidade. Apesar de manter traços ibéricos, a música de tecla praticada em Portugal e Espanha na

primeira metade do século XVIII começou a assimilar influências italianas, à semelhança do que ocorreu com outros géneros musicais, e contou com representantes tão extraordinários como **Domenico Scarlatti** (Nápoles, 1685-Madrid, 1757). Contratado por D. João V em 1719, passaria o resto da sua vida na Península Ibérica, salvo algumas viagens ocasionais. Até 1729 esteve ao serviço da monarquia portuguesa, como compositor da corte e da Patriarcal e mestre de música da família real, passando depois a Espanha na sequência do casamento da sua talentosa discípula, a infanta Maria Bárbara de Bragança, com o herdeiro do trono espanhol.

Pouco tempo depois de Scarlatti ter chegado a Lisboa, **José Antonio Carlos de Seixas** (Coimbra, 1704-Lisboa, 1742), anteriormente organista da Sé de Coimbra, foi nomeado organista da Capela Real e Patriarcal. Esta dupla presença fez da corte de D. João V um local privilegiado para a prática da música de tecla, na qual estavam envolvidos vários membros da família real: além da já referida Maria Bárbara, o infante D. António (irmão do rei) e a rainha consorte, Maria Ana de Habsburgo. Na *Bibliotheca Lusitana* (1759), Diogo Barbosa de Machado atribuiu a Seixas a criação de mais de 700 tocatas para cravo, mas conhecem-se hoje apenas 105 (11 de autoria não comprovada).

As suas sonatas ou tocatas (termos equivalentes nos manuscritos portugueses) testemunham a evolução da sonata barroca a partir da sua estrutura bipartida simples até formas mais elaboradas, por vezes com contrastes de material temático, que mais tarde convergem na sonata clássica. As peças de Seixas distinguem-se pelo carácter irregular e assimétrico do fraseado e da escrita rítmica, pela simplicidade da linguagem harmónica e por uma inspiração melódica da qual emergem por vezes rasgos de lirismo

e melancolia, o que levaria Santiago Kastner a falar de “expresividade lusitana”. Muitas das sonatas de Seixas (na sua maioria num só andamento) estão agregadas a um minueto, em geral de construção simples e estilizada. Dois minuetos – um mais gracioso e elegante (Sol menor) e outro com carácter mais marcial (Fá maior) – fazem parte do programa deste recital, assim como duas sonatas contrastantes, ambas no modo menor. A n.º 71 [numeração da edição de Kastner para a *Portugaliae Musica*, 1992] é uma das mais expressivas páginas de Seixas, recorrendo à imitação de motivos melódicos entre as duas mãos, que logo depois dá lugar a texturas mais homofónicas. A Sonata em Ré menor [n.º 28 na edição *Portugaliae Musica*; n.º 7 na edição Doderer/*Organa Hispanica*, 1982] caracteriza-se pelos incisivos compassos de abertura, com acordes cheios na mão esquerda, e pela construção à base de motivos derivados de arpejos e rápidos fragmentos de escalas, um vocabulário que recorda os instrumentos de corda dedilhada.

Antes de chegar a Portugal e durante a sua estadia em Lisboa, entre 1719 e 1729 (entrecortada por ausências em Roma, Nápoles e Paris), **Domenico Scarlatti** compôs sobretudo óperas, serenatas, cantatas e música religiosa. Ainda que algumas peças do período português possam ter desaparecido com o terramoto de 1755, a maior parte da sua produção para tecla foi escrita na corte espanhola ao serviço de Maria Bárbara e Fernando VI. Vários foram os estímulos à sua criatividade: a variedade de músicas praticadas nos círculos da corte, o talento e a destreza técnica de Maria Bárbara como cravista, assim como as coleções de instrumentos de tecla reunidas por esta princesa portuguesa e rainha de Espanha (incluindo não

só cravos, mas também pianofortes, instrumento com o qual o compositor tinha já contactado em Florença e Lisboa). As sonatas de Scarlatti apresentam múltiplas tipologias, tanto na organização formal (com um sólido domínio da estrutura da sonata bipartida), como na variedade de texturas e protótipos nacionais como a fuga, a tocata italiana, o minueto francês ou a jota e o fandango espanhóis. Apesar de algumas visões exteriores terem exagerado o alegado exotismo hispânico da produção de Scarlatti, é inegável que esta apresenta marcas do contexto ibérico, sem prejuízo de outras influências. A sua música fascina pela vivacidade dos ritmos de dança, pela ligeireza das notas repetidas, pelas passagens que recordam o rasgueado da guitarra e as castanholas, pelo uso hábil da *acciaccatura* (ataque de notas estranhas ao acorde em simultâneo com este) e pelo seu exuberante colorido.

A ampla exploração dos recursos do teclado e a criação de um idioma altamente virtuosístico, por vezes com cruzamentos de mãos, constituiu um importante avanço nas técnicas de execução. As quatro sonatas em programa ilustram diversas facetas da escrita do compositor: a K. 8, pertencente aos famosos *Essercizi per gravicembalo* (impressos em Londres em 1738 e dedicados a D. João V), caracteriza-se pela textura criada por solenes ritmos pontuados; a K. 58 é uma fuga a quatro partes sobre um breve tema cromático descendente; a K. 151 combina a imitação de breves e luminosos motivos melódicos com engenhosas soluções harmónicas e elegantes ornamentações; e a K. 249 destaca-se pela originalidade e vitalidade rítmica, pelas audazes dissonâncias (*acciaccature*) e pela evocação do imaginário da música espanhola.

CRISTINA FERNANDES

Música de Câmara

24 NOVEMBRO
SÁBADO

19:00 — Grande Auditório

Cuarteto Quiroga

Aitor Hevia Violino
Cibrán Sierra Violino
Josep Puchades Viola
Helena Poggio Violoncelo
Jonathan Brown Viola

Joseph Haydn

Quarteto para Cordas em Dó maior, op. 74 n.º 1

Allegro
Andantino grazioso
Menuetto: Allegro
Finale: Vivace

João Pedro de Almeida Mota

Quarteto para Cordas em Ré menor, op. 6 n.º 2

Allegro
Largo
Minueto
Finale

INTERVALO

José Palomino

Quinteto para Cordas com duas violas n.º 1

Allegro moderato ma con brio
Minuetto
Largo
Allegro brillante

Este concerto é gravado pela RTP - Antena 2

Duração total prevista: c. 1h 40 min.
Intervalo de 20 min.

Música de Câmara

Joseph Haydn

Rohrau, 31 de março de 1732
Viena, 31 de maio de 1809

Quarteto para Cordas em Dó maior, op. 74 n.º 1

COMPOSIÇÃO: 1793
DURAÇÃO: c. 23 min.

Os quartetos para cordas de Joseph Haydn representam a parte mais substancial da sua produção de câmara. Na sua segunda visita a Londres, em 1794, Haydn levava consigo uma série de seis quartetos (os *opus* 71/74) para serem estreados na temporada de concertos organizada pelo violinista alemão Johann Salomon (1745-1815) e a convite deste. Haydn sabia de antemão que, ao contrário de Viena, onde os quartetos eram apresentados em ambiente privado, estas composições se destinavam à sala de concertos e ao grande público londrino. Talvez por este motivo, Haydn assumiu nestes *opus* um tipo de escrita musical mais robusta e brilhante – que se demarca da dos anteriores quartetos – evidenciando-se também um tratamento tímbrico mais sofisticado. As efusivas passagens atribuídas ao primeiro violino, presentes sobretudo nos andamentos extremos do quarteto op. 74 n.º 1, então protagonizadas por Salomon, possivelmente terão tido um efeito mesmerizador sobre o público da época. Para além da extensa dimensão deste quarteto, de realçar ainda a sua notável coesão interna: o tema do *Menuetto* aproveita um motivo do

andamento anterior. Também o andamento final usa como tema um motivo de seis notas retirado do primeiro andamento. Porém, um dos aspetos mais marcantes desta obra reside no seu plano tonal; apesar de centrado na tonalidade de Dó maior, Haydn recorre a campos tonais distantes, o que não deixa de causar no ouvinte um efeito surpreendente. No início do desenvolvimento do primeiro andamento, assim como na secção central do *Andantino*, são evidentes os bruscos saltos para a tonalidade de Mi bemol maior. Inesperado é também o início da parte B do *Menuetto*, na tonalidade de Lá bemol maior, assim como os primeiros compassos do *Trio*, baseados em Lá maior.

João Pedro de Almeida Mota

Lisboa, 1744
Madrid, 1817

Quarteto para Cordas em Ré menor, op. 6 n.º 2

COMPOSIÇÃO: c. 1798?
DURAÇÃO: c. 19 min.

Foi por intermédio do notável trabalho de Humberto de Ávila (1922-2006) que a figura do compositor João Pedro de Almeida Mota saiu do anonimato a que esteve votado até ao início da década de oitenta do séc. XX. Os resultados da sua pesquisa foram então editados no livro *Almeida Mota, Compositor Português em Espanha* (1996), onde o investigador nos deu a conhecer



QUARTETO DE CORDAS, SÉC. XVIII © BR

não só a biografia deste músico como a localização das suas obras. Nascido em Lisboa, na freguesia de Alfama, Almeida Mota foi “Moço do Coro” na Irmandade de Santa Cecília e possivelmente terá pertencido à Capela Real. Sabe-se também que, a partir de 1771, foi tenor em Santiago de Compostela e mais tarde assumiu funções de Mestre de Capela nas catedrais de Lugo (1775) e Astorga (1783). Deslocou-se para Madrid em 1793 para ocupar o posto de Mestre de Rudimentos do Colegio de Niños. Cinco anos depois foi nomeado compositor da Real Câmara. Naturalmente que, face às funções exercidas, é mais vultuosa a produção musical sacra de Almeida Mota, quando comparada com a sua música secular. Para além de algumas árias e canções com piano, destacam-se os dezasseis quartetos para cordas, cujo manuscrito contém a indicação “per divertimento di S. M. C.” o que

sugere que os quartetos foram escritos para o monarca Carlos IV, de Espanha, violinista amador que normalmente ocupava o lugar do segundo violino nas tertúlias musicais da corte. Terá sido também graças ao contacto regular com compositores que residiram em Madrid ou que estiveram associados à Capela Real – como o grande mestre italiano do quarteto de cordas, Luigi Boccherini, ou os espanhóis José Teixidor e Manuel Canales (ambos autores de quartetos) – que o ambiente na corte espanhola terá sido, para Almeida Mota, especialmente propício à criação dos seus quartetos para cordas. Os quartetos de Almeida Mota denunciam a proximidade ao modelo clássico, quer na expressividade, quer na disposição coloquial e igualitária entre as linhas melódicas, constituindo um marco assinalável na música peninsular e um raro exemplo deste género musical com autoria de um músico português.

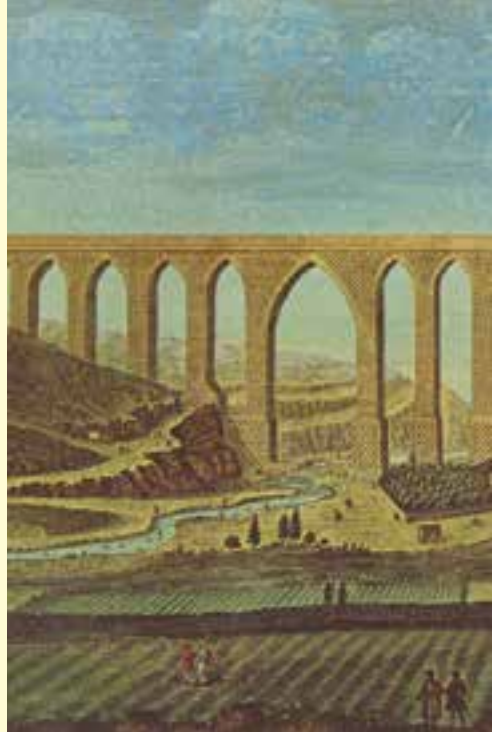
José Palomino

Madrid, 1755
Las Palmas, 9 de abril de 1810

Quinteto para Cordas com duas violas n.º 1

DURAÇÃO: c. 23 min.

Educado no seio de uma família de violinistas, aos quinze anos José Palomino atingiu um excelente nível técnico que lhe garantiu um lugar como violinista na Capela Real de Madrid. Em 1773 viajou para Lisboa, integrando a irmandade de Santa Cecília. Viria mais tarde a assumir funções de violinista na Capela Real, onde já eram músicos o seu pai e o seu irmão. Do longo período durante o qual permaneceu em Portugal, a sua produção musical inclui várias farsas e outras peças, escritas para os Teatros da Rua do Salitre e Teatro da Rua dos Condes, assim como diversas modinhas. Destacam-se ainda algumas composições instrumentais: uma sonata para piano, um dueto para violino e piano, um quinteto com piano, um concerto para violino e orquestra e seis quintetos para cordas, estes últimos “dedicados a Sua Excelência, o Conde Fernán Nuñez, embaixador de Espanha em Portugal”. O Quinteto de Cordas n.º 1 de Palomino constitui, porventura, um dos melhores exemplos do Classicismo no nosso país, contudo evidenciando uma abordagem muito pessoal. O *Allegro* inicial, combinando, na justa medida, a jovialidade do *Estilo Galante* com bruscas incursões por território em modo menor – um claro reflexo da estética do *Sturm und Drang* – é exemplo do referido. Por outro lado, este andamento, escrito em forma sonata, evidencia uma secção de exposição assaz longa,



LISBOA, AQUEDUTO DAS ÁGUAS LIVRES, SÉC. XVIII © DR

em contraste com um breve desenvolvimento, onde emerge um surpreendente novo tema. Também a secção de reexposição evidencia um tratamento muito peculiar, não apenas no que se refere às substanciais mudanças ao nível da instrumentação, mas também quanto à disposição dos elementos musicais. Após o *Minuetto*, que revela um tratamento mais discursivo e menos fragmentário que o congénere norte-europeu, o elegante e meditativo *Largo* – profundamente nostálgico e dum resignado dramatismo – é seguramente um dos pontos altos desta obra. A concluir, um caprichoso *Allegro*, que sintetiza muitos dos elementos característicos do período pós-barroco: as súbitas pausas expressivas, os inesperados saltos de tonalidade ou as repentinas mudanças de ambiente e textura.

LUÍS RAIMUNDO

Meandros Musicais do Tejo

25 NOVEMBRO
DOMINGO

16:00 — Grande Auditório

Ana Quintans Soprano
Carlos Mena Contratenor
Ruth Verona Violoncelo barroco
Carlos García-Bernalt Cravo / Órgão

Jayme de la Té y Sagau

Cantata: *Campos del Tajo undoso*
Para alto e contínuo

Recitativo: Campos del Tajo undoso
Aria (Adagio): A Dios, bellos Elysios
Coplas (Andante): Huir de injusta estrella
Recitativo: Dichoso yo
Aria (Affectuoso): Mas será mejor no huir

Pedro António Avondano

Spiritoso em Dó maior

Jayme de la Té y Sagau

Cantata: *Ansia enemiga*
Para soprano e contínuo

Preludio (Affectuoso): Ansia enemiga
Coplas (Andante): Oh! Cuanto con tu engaño
Recitativo: Eterno mi dolor use afligido
Aria (Adagio): De mi pecho ya el ansia infeliz

Domenico Scarlatti

Sonata em Lá maior, K. 208

Jayme de la Té y Sagau

Duo: *Tente arroyuelo infeliz*
Para soprano, alto e contínuo

Adagio: Tente arroyuelo infeliz
Coplas (Adagio): Ese murmurio que arrulla
Recitativo: Ocultas tú el aljófara cristalino
Aria (Affectuoso): Llévase tu candor mi pesar

Jayme de la Té y Sagau

Cantata: *Este suspirar*
Para soprano e contínuo

Aria (Affectuoso): Este suspirar
Coplas (Andante): Aunque, hasta aquí mi gemido
Recitativo: Mas si tanto padecen tus fatigas
Aria (Andante): Si lloro, si signo

Davide Perez

Allegro em Sol maior

Jayme de la Té y Sagau

Cantata: *Qué me quieres?*
Para alto e contínuo

Recitativo: Qué me quieres
Aria (Andante): Si el aire me lleva
Recitativo: Así ardiendo
Aria (Affectuoso): De qué te sirve el ceño

Carlos Seixas

Adagio em Si menor

Jayme de la Té y Sagau

Duo: *Miró a Matilde el Amor*
Para soprano, alto e contínuo

Largo: Miró a Matilde el Amor
Coplas (Affectuoso): Gime, Amor
Recitativo: Y pues gime el Amor
Aria (Adagio): Pues con el querer

INTERVALO

Duração total prevista: c. 2h
Intervalo de 20 min.

Meandros Musicais do Tejo

A cantata de câmara na Península Ibérica

A cantata de câmara foi um género musical de grande difusão na época barroca. Deste Itália, onde se tinha desenvolvido à sombra da ópera desde os finais do século XVII, estendeu-se a outros territórios da Europa e da América Latina. Destinadas a uma ou mais vozes e acompanhamento instrumental, estas obras de expressão refinada interpretavam-se principalmente em círculos privados e, na maioria das vezes, colocavam em música poemas de inspiração arcádica que relatavam as desventuras amorosas de pastores e ninfas. Na Península Ibérica, a cantata desenvolveu-se a partir de géneros como o *tono humano* e o vilancico (cuja herança se reconhece na alternância entre coplas e estribilho) e incorporou pouco a pouco a influência das cantatas italianas, em particular no que diz respeito à sequência recitativo-ária. Apesar das cantatas profanas (ou “cantadas humanas”) constituírem o *corpus* mais amplo, produziram-se também cantatas sacras (“cantadas a lo divino”) com um uso devocional específico.

O modelo italiano da cantata tinha começado a adotar-se em Madrid nos anos finais do reinado de Carlos II e em Barcelona durante a estadia dos músicos italianos do arquiduque Carlos de Áustria, pretendente ao trono espanhol durante a Guerra de Sucessão de Espanha (1707-1713). Com a afirmação da dinastia de Bourbon nos inícios do século XVIII, o processo de italianização acelerou-se, em parte graças à influência das esposas italianas de Felipe V, sobretudo Isabel de Farnésio. Em Portugal, a subida ao trono de D. João V em 1707 e o seu casamento com D. Maria Ana de Áustria em 1708 marca também um passo decisivo na abertura às correntes italianas. A própria rainha, habituada ao protocolo e às práticas

culturais da corte de Viena, teve um papel crucial na implantação de novos modelos de sociabilidade na corte de Lisboa e na introdução em Portugal de géneros como a cantata, a serenata e a ópera.

Tal como sucedia em Itália, na Península Ibérica as cantatas de câmara estavam associadas inicialmente ao mecenato real e aristocrático e às academias literárias. Cantatas de Alessandro Scarlatti, Bononcini e Emanuele d’Astorga (às quais podemos acrescentar os contributos de Domenico Scarlatti) eram conhecidas em Madrid, Lisboa e noutras localidades, como demonstra a existência de manuscritos com este repertório em bibliotecas espanholas e portuguesas. Em paralelo com a circulação manuscrita, tornou-se frequente a impressão de cantatas, permitindo a sua disseminação para além dos círculos restritos de eruditos. As cantatas eram editadas em folhetos soltos (como as publicadas por Joseph de Torres entre 1718 e 1738 na Imprensa de Música de Madrid) ou em coleções como as que o catalão Jayme (ou Jaume) de la Té y Sagau fez imprimir em Lisboa entre 1715 e 1726.

O programa completa-se com algumas obras para tecla, entre as quais uma das mais famosas sonatas de **Domenico Scarlatti** (1685-1757), composição comparável a uma ária, que se desenvolve em amplos arabescos, e cuja linha melódica sincopada tem como suporte um acompanhamento ritmicamente regular, por vezes dissonante, que lhe confere um colorido especial. As restantes peças pertencem a uma antologia manuscrita de peças para órgão e cravo que se conserva na Biblioteca Nacional de Portugal (MM 337) e que data da década de 1760. As páginas escolhidas incluem o

expressivo Adagio em Si menor de **Carlos Seixas** (1704-1742), figura cimeira da música de tecla portuguesa setecentista; peças do violinista e compositor **Pedro António Avondano** (1714-1782), membro de uma importante dinastia de músicos ao serviço da Real Câmara e importante dinamizador da vida musical de Lisboa; e do napolitano **Davide Perez** (1711-1778), contratado em 1752 como “Compositor da Real Câmara e Mestre de Música de Suas Altezas Reais”. As poucas obras para tecla de Perez conhecidas, provavelmente escritas para as infantas, suas alunas, são bastante idiomáticas para o teclado, com arpejos e figurações de carácter improvisatório. Por seu turno, as sonatas de Avondano, em geral mais elaboradas do ponto de vista formal, caracterizam-se por uma escrita que pretende fazer brilhar o solista e pela variedade de fórmulas peculiares à música galante e clássica.

Jayme de la Té y Sagau

Barcelona, c. 1684
Lisboa, 1736

Apesar da crescente italianização da vida musical da corte lisboeta durante o reinado de D. João V, numa primeira fase continuaram a interpretar-se algumas composições de origem espanhola. É neste contexto inicial que se insere o êxito de Té y Sagau em Lisboa e das suas cantatas de câmara em castelhano. Provavelmente filho de um músico homónimo, identificado como harpista de corte nas fontes de arquivo da Sé de Barcelona e neto de um “dançador”, segundo o processo de habilitação para a Ordem de Cristo, Té y Sagau deixou a Catalunha em 1703. Depois de ter passado vários anos em Madrid, chegou a Lisboa em 1706 ou 1707 no séquito do jesuíta e diplomata espanhol Álvaro Cienfuegos, que tinha como missão a negociação do casamento régio de 1708 entre D. João V e D. Maria Ana de Áustria. Em 1715 o rei português concedeu-lhe

por 10 anos o monopólio da impressão de música em Portugal. A Oficina de Música de Té y Sagau converteu-se assim numa editora de peso, não só no plano musical, mas também no campo literário, sendo responsável pela publicação de várias séries de cantatas sacras e profanas, a maioria delas da sua autoria.

Logo que chegou a Lisboa, o impressor catalão tinha começado a compor cantatas em honra da rainha Maria Ana, como documenta um interessante manuscrito (Pba 82) que se guarda na Biblioteca Nacional de Portugal e que contém 16 cantatas para voz solista e baixo contínuo da autoria de compositores portugueses e espanhóis. Destacou-se também pelas suas composições para o Paço Real, como a “fiesta de zarzuela” em castelhano *El poder de la armonía*, com libreto de José Calixto da Costa y Faria (também autor de textos para as cantatas), representada em 1713 pelas damas da rainha para comemorar o aniversário do soberano. O nome de Té y Sagau aparece também associado à composição de oratórias e vilancicos interpretados na catedral de Lisboa Oriental, no Convento da Esperança e na Igreja de Santa Justa. A Oficina de Música foi herdada pelo seu filho primogénito em 1736. As séries de cantatas impressas por Té y Sagau em Lisboa contabilizam o número de 253 obras (87 sacras e 166 profanas). Além de 167 exemplos para uma voz e 52 para duas vozes, encontramos apenas 14 e 20 composições a três e a quatro vozes, respetivamente. Todas têm uma parte de acompanhamento com baixo cifrado, sendo poucas as que incluem instrumentos de cordas solistas. A maior parte tem música do próprio Té y Sagau, mas em 1726 publicou 12 cantatas de Emanuele d’Astorga, que também passou alguns anos em Lisboa. Entre os autores dos poemas encontramos, entre outros: o cônego da catedral de Lisboa Julião Maciel (libretista de oratórias com música de Líteres e de várias das cantatas em programa); Diogo Barbosa de Machado, célebre erudito e membro da Academia Real de História; o conde da Ericeira; e o compositor Pedro Vaz Rego. As dedicatórias dos volumes incluem, em primeiro lugar, a rainha D. Maria Ana de



LISBOA - TERREIRO DO PAÇO EM 1662 © DR

Áustria, no caso das *Cantatas humanas a solo*, e nobres como o duque de Cadaval. As *Cantatas humanas a dúo* foram dedicadas ao Infante D. António, irmão do rei, aluno de Domenico Scarlatti e dedicatário das primeiras composições impressas dedicadas ao piano, escritas por Ludovico Giustini di Pistoia (Florença, 1732). A forma das cantatas de Té y Sagau é bastante variada, tanto no número de andamentos (de dois a oito), como na sequência das árias, recitativos e coplas. Há também números formalmente menos definidos como o “Prelúdio” que abre a Cantata *Ansia enemiga*. Na opinião de Gerhard Doderer, o musicólogo que mais estudou este repertório e o responsável pela sua edição moderna, os modelos não foram tanto Alessandro Scarlatti, Bononcini ou Händel mas sim os espanhóis Durón, Lites, Torres, Rabassa ou Valls, bem como a tradição dos *tonos humanos*. Os textos remetem para o ambiente pastoril e para personagens mitológicos e alegóricos e a música estabelece uma relação íntima com a métrica e a poesia. O tormento amoroso e a infelicidade do poeta são temas recorrentes, tratados de acordo com as convenções da retórica barroca. Alusões a rios como o Tejo e ao mar, bem como a outros elementos da natureza, suspiros, lágrimas e angústias expressam-se através de uma sugestiva relação texto-música: por exemplo, as semicolcheias

que evocam o arroio que corre e os arpejos descendentes na palavra “despeño” na Cantata *Tente arroyelo infelize*, ou as ondulantes e ágeis figurações melódico-rítmicas que acompanham as alusões ao ar, ao mar, aos ventos e ao vulcão na Cantata *Qué me quieres?*. As coplas distinguem-se pelas suas atraentes melodias e várias árias (na habitual forma *da capo*) apresentam tópicos da pastoral como os ritmos pontuados de subdivisão ternária (ritmo de siciliana). Do ponto de vista melódico, Té y Sagau recorre tanto a fórmulas curtas como ao encadeamento de um considerável número de motivos, a saltos ou a progressões por graus conjuntos. Os temas surgem por vezes fragmentados e jogam com afinidades melódicas entre andamentos.

A linha vocal é expressiva e flexível, mas não excessivamente virtuosística, salvo exceções como a já referida Cantata *Qué me quieres?* que exige grande agilidade do cantor. Nos duetos, as vozes combinam-se de distintas maneiras, podendo cantar em simultâneo, realizar breves diálogos polifónicos, explorar a alternância e a imitação, mover-se em paralelo ou cruzar-se. Sublinha-se ainda o papel do baixo contínuo nas antecipações do material temático no início dos andamentos.

CRISTINA FERNANDES

Rosa Immaculata

25 NOVEMBRO
DOMINGO

19:00 — Grande Auditório

Coro Gulbenkian

Pedro Teixeira Direção

Francisco Guerrero

Motete: *Maria Magdalene*

Francisco Garro

Missa *Maria Magdalena* (*Kyrie / Gloria*)

Diego Ortiz

Motete: *Beata es Virgo Maria*

Francisco Garro

Missa *Maria Magdalena* (*Credo*)

Estêvão Lopes Morago

Hino: *Ave Maris Stella*

Francisco Garro

Missa *Maria Magdalena* (*Sanctus / Agnus Dei*)

INTERVALO

Filipe de Magalhães

*Magnificat Octavus Tonus “Et exsultavit”**

Estêvão de Brito

Gradual: *Sancta Maria*

Manuel Cardoso

Antífona: *Sitivit anima mea*

Duarte Lobo

Hino: *Alma Redemptoris Mater**

Diogo Dias Melgás

Motete: *Recordare Virgo Mater*

Estêvão de Brito

Motete: *O Rex Gloriarum*

*Primeira audição moderna. Transcrição de José Abreu, Universidade de Coimbra

Duração total prevista: c. 1h 50 min.
Intervalo de 20 min.

Rosa Immaculata

Música Mariana da Idade de Ouro do Cinquecento Ibérico

Migração. A palavra assume, hoje, contornos seguramente distintos dos que encontraríamos nos séculos XVI e XVII, mas o paralelo subsiste e alicerça-se: a demanda por um futuro diferente ou por uma maior estabilidade, entre um rol infundável de motivos. De entre as atividades que encontramos na Renascença, a de músico esteve entre as que suscitaram números consideráveis de deslocamentos, e a de compositor não fugiu a esta tendência. Na procura de um patrono que lhe facultasse uma regularidade de encomendas de obras, não era incomum que o compositor se deslocasse para onde essa estabilidade se lhe afigurasse mais próspera: Josquin des Prez passou por Milão, Roma, França, Ferrara e Condé-sur-l'Escaut, entre outros lugares, num caso de extremo sucesso como um dos músicos que mais fama angariou no seu tempo.

Tal como no centro da Europa, na Península Ibérica o panorama não era diferente, e vários casos houve de músicos portugueses que se radicaram em Espanha, e de músicos espanhóis que se mudaram para Portugal. **Francisco Garro** (c. 1556-c. 1623) nasceu em Espanha por volta de 1556, e não são abundantes os dados existentes sobre a sua vida. Sabe-se que foi nomeado mestre de capela na Catedral de Sigüenza, Espanha, em 1580, mas não se conhecem as razões que terão levado à mudança do compositor para Lisboa, cerca de 1589. Em 1592 torna-se oficialmente mestre de música da Capela Real de Lisboa, de Filipe I de Portugal – II de Espanha. Sucedendo a António Carreira nesse cargo, Garro estaria já ligado à Capela Real antes da data em que começa a vencer o respetivo ordenado, não sendo claro, contudo, que função desempenharia. É em 1609 que surgem duas coleções com obras suas, impressas

pela tipografia lisboeta de Pedro Craesbeeck, e é numa delas que encontramos a *Missa Maria Magdalena*, a 6 vozes. Trata-se do livro de coro que inclui também antífonas, motetes e outras missas a 4 e 5 vozes, e que sobreviveu até nós em dois exemplares: um na Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra e outro na Coleção Ivo Cruz da Biblioteca Nacional de Portugal. A outra coleção de 1609 – que inclui quatro missas, aleluias e lições de defuntos – foi impressa em livros de partes (num total de 13) e encontra-se dispersa por várias bibliotecas, muito embora nenhum conjunto se encontre completo.

As similitudes temáticas da *Missa Maria Magdalena* com o motete homónimo de **Francisco Guerrero** (1528-1599) fazem-nos supor que Garro aí se terá inspirado para a composição da sua missa a seis vozes, muito embora não tão claramente como Alonso Lobo o fez na elaboração da sua *Missa Maria Magdalena*, assumidamente um caso de missa paródia, em homenagem ao seu mestre Guerrero. Ainda assim, e aliado à semelhança temática entre as duas obras, é curioso notar que a missa de Garro apresenta exatamente a mesma disposição de vozes (dois sopranos, alto, tenor e dois baixos) que o motete *Maria Magdalene* do mestre sevilhano, que precede a missa no programa de concerto e que permite, assim, a possibilidade de uma comparação mais imediata.

De Portugal para Espanha – no sentido inverso, portanto, ao de Garro – deslocou-se **Estêvão de Brito** (c. 1570-1641) por volta de 1596, nomeado a 1 de Janeiro de 1597 mestre de capela da Catedral de Badajoz. Nascido muito provavelmente em Serpa cerca de 1570, Brito estudou na Sé de Évora com Filipe de Magalhães, e mudou-se definitivamente de Badajoz para Málaga em 1613, ano em que é designado mestre de capela

6. Missa Maria Magdalena

KYRIE 42v/43

The image shows a musical score for the Kyrie section of the '6. Missa Maria Magdalena' by Francisco Garro. It features six vocal parts: SUPERIUS I, SUPERIUS II, ALTUS, TENOR, BASSUS I, and BASSUS II. The score is written in a polyphonic style with various clefs and time signatures. The lyrics 'Ky ri e' and 'Ky - ri - e - e - ley - son, Ky - ri - e' are visible under the vocal lines.

FRANCISCO GARRO, MISSA MARIA MAGDALENA © FCG

da catedral malagueña. O contacto que teve com a música de compositores portugueses e espanhóis como Guerrero, Magalhães, Cardoso, Victoria ou Cristóbal de Morales (mestre de capela na mesma catedral cerca de 50 anos antes de Estêvão) fez com que Brito desenvolvesse a sua técnica à luz da mestria da geração de ouro da polifonia ibérica. A sua obra sobreviveu em sete manuscritos conservados na Catedral de Málaga, de onde foram extraídos os motetes que integram o programa. Brito permanece em Málaga até à sua morte, em 1641. Cumprindo um outro eixo – desta feita extra ibérico –, **Diego Ortiz** (1510-1570) parte de Espanha para Itália, especificamente de Toledo para Nápoles, onde é nomeado mestre de capela em 1558. É dele o motete a quatro vozes *Beata es Virgo Maria*, de uma beleza serena e surpreendente.

Estêvão Lopes Morago (c. 1575-c. 1630) nasceu em Vallecás, Espanha, cerca de 1575, e integrou o Colégio dos Moços de Coro da Sé de Évora por

volta dos oito anos de idade, tendo vivido em Portugal toda a sua vida. Tal como Estêvão de Brito, Morago foi aluno de Filipe de Magalhães em Évora, mas não terminaria aí a sua viagem: em 1599 foi nomeado mestre de capela da Catedral de Viseu, onde permaneceu até à sua morte em 1630.

Os restantes quatro compositores do programa permaneceram sempre em Portugal, muito embora **Manuel Cardoso** (1566-1650), **Duarte Lobo** (c. 1566-1650) e **Filipe de Magalhães** (c. 1571-1652) se tenham mudado para Lisboa após a sua formação na Sé de Évora, respetivamente para o Convento do Carmo, Sé de Lisboa e Capela Real – é precisamente Magalhães que sucede em 1623 a Francisco Garro no cargo de mestre da Capela Real de Lisboa. **Diogo Dias Melgás** (1638-1700), por seu turno, permaneceu em Évora desde que integrou o Colégio dos Moços do Coro (vindo de Cuba, Alentejo). Representa o dealbar da geração modernista de compositores e mestres de capela

ao serviço da sé, na transição inevitável para o Barroco e o seu estilo de baixo contínuo, o uso de orquestra de cordas e outros instrumentos, que se sabe hoje ter sido o manancial habitual de música da catedral eborense durante o cerca de século e meio seguinte, até ao encerramento do colégio em 1835.

Com a exceção de Ortiz e Melgás, todos os compositores que compõem o programa testemunharam, em parte ou na totalidade, os 60 anos da dinastia filipina em Portugal, coincidentemente construindo eles próprios a chamada Idade de Ouro do Cinquecento Ibérico. No lado português, Manuel Cardoso assume, neste contexto, uma posição de destaque pelo seu conhecido apreço por D. João, duque de Bragança, mais tarde aclamado rei de Portugal (1640), e pelas várias dedicatórias que faz nos seus volumes de música ao futuro regente, como patrono que foi de várias das suas publicações. O seu motete *Sitivit anima mea* pode, segundo José Augusto Alegria, ser encarado como um desejo camuflado de Cardoso de restauração da independência portuguesa, pela escolha supostamente criteriosa do texto latino que contém: «A minha alma tem sede do Deus vivo; [...] quem me dará asas, como as de uma pomba, para que voe e descanse eternamente?». Segundo Alegria, o próprio momento em que, no *Liber Primus Missarum*, o motete surge impresso, poderia significar algo mais para além de uma mera questão tipográfica: após a sua *Missa Pro Defunctis* a seis vozes, deveria seguir-se o responsório *Libera me*, mas Cardoso opta por colocar de permeio os motetes *Non mortui* e *Sitivit anima mea*. Ficará para sempre por clarificar se terá ou não havido algum desígnio neste propósito.

A devoção mariana suscitou, à época, um rol impressionante de composições polifónicas, desde missas a motetes, passando também pelos *Cantica Beata Mariae Virginis*, vulgo *Magnificat*, o canto de Maria. É em primeira audição moderna que se ouvirá *Magnificat Octavus Tonus “Et exsultavit”* (Filipe de Magalhães) e *Alma Redemptoris Mater* (Duarte Lobo), ambos a partir da transcrição para notação moderna realizada por José Abreu da Universidade de Coimbra. O tema mariano do programa é, por seu lado, desencadeado pela obra central do concerto, a *Missa Maria Magdalena*, de Francisco Garro. A eloquência de escrita bebe da exuberância do motete de Guerrero, e espelha-se pelas obras do programa dedicadas à Virgem Maria, em que a sensibilidade dos compositores se evidencia de especial modo.

Termina o programa com o muitas vezes denominado último compositor da Sé de Évora, mas que sabemos hoje – e como se referiu antes – ter sido o que demonstrou vivamente a transição para uma nova realidade estética que perdurou ainda por várias décadas na sé. *Recordare Virgo Mater* é um motete a dois coros que sobreviveu em livros de partes, e inclui a parte do “baixo de acompanhamento” com cifra, denunciando a prática evidente do uso de baixo contínuo. *Rosa Immaculata* põe em evidência a riqueza do período áureo da polifonia espanhola e portuguesa em redor da devoção mariana, tomando como ponto de partida os vários fluxos, intercâmbios e migrações de compositores na península ibérica, que cumpriam assim uma das mais antigas e duradouras tendências da humanidade.

PEDRO TEIXEIRA

MAGDALENA PENITENTE.
ÓLEO DE BARTOLOMÉ ESTEBAN PEREZ MURILLO (1665)
MUSEU NACIONAL DO PRADO © DR





PIERRE HANTAÏ © PHILIPPE MATSAS

Pierre Hantaï

Cravo

Pierre Hantaï nasceu em Paris em 1964 e iniciou a sua formação musical aos onze anos de idade. Começou a tocar cravo como autodidata, apaixonando-se pela música de Johann Sebastian Bach. Estudou com o americano Arthur Haas e posteriormente com Gustav Leonhardt, mestre que o convidaria a tocar sob a sua direcção. Cedo começou a dar concertos e recitais, a solo ou com os seus dois irmãos Marc e Jérôme. Nos anos seguintes, colaborou com várias figuras de destaque da música antiga como Philippe Herreweghe, os irmãos Kuijken, François Fernandez, Marc Minkowski ou Philippe Pierlot. Pierre Hantaï apresenta-se regularmente como solista em prestigiados palcos a nível internacional. É um convidado frequente de Jordi Savall e reúne-se também regularmente com os seus irmãos e com os seus amigos Amandine Beyer, Hugo Reyne, Sébastien Marq, Skip Sempé, Olivier Fortin ou Jean-Guihen Queyras, para a interpretação de música de câmara. Recentemente reconstituiu o agrupamento Concert Français, que fundou em 1985 com o objetivo de interpretar os concertos e cantatas de Bach. Na rica discografia de Pierre Hantaï destacam-se as suas gravações para a editora Mirare, nomeadamente: as *Variações Goldberg*, o 1º Livro de *O Cravo bem Temperado* de Bach, dois volumes de sonatas de Scarlatti, um recital dedicado a François Couperin e um programa de suites orquestrais de Bach, com o Concert Français.



CUARTETO QUIROGA © GEOB.CAT

Cuarteto Quiroga

O Cuarteto Quiroga tem residência no Palácio Real de Madrid, sendo responsável pela Coleção Real de Stradivarius decorados. É considerado um dos mais dinâmicos da nova geração europeia, sendo reconhecido pelo seu caráter e pelas suas interpretações inovadoras. O quarteto rende homenagem à memória do grande violinista galego Manuel Quiroga, um dos instrumentistas mais importantes da história da música espanhola. O quarteto estudou com Rainer Schmidt na Escuela Superior de Música Reina Sofía (Madrid), com Walter Levin na Musikhochschule de Basileia e com Hatto Beyerle na European Chamber Music Academy. Vencedor de vários concursos internacionais (Bordéus, Paolo Borciani, Genebra, Pequim, Fnapeç-Paris, Palau-Barcelona), apresenta-se nas principais salas a nível internacional, incluindo Wigmore Hall (Londres), Philharmonie de Berlim, Frick Collection e Lincoln Center (Nova Iorque), Concertgebouw de Amesterdão ou Mozarteum de Salzburgo. Em 2007 recebeu o *Premio Ojo Crítico* da RNE e em 2006 a Medalha de Ouro do Palau de la Música de Barcelona. Empenhados no ensino da música de câmara, os membros do quarteto são responsáveis pela Cátedra de Quarteto de Cordas do Conservatório Superior de Saragoça e convidados regulares de universidades e escolas superiores. Cibrán Sierra deseja expressar a sua gratidão aos herdeiros de Paola Modiano pela graciosa cedência do violino Nicola Amati “Arnold Rosé” de 1682.



JONATHAN BROWN © JOSEF MOLINA

Jonathan Brown

Viola

Jonathan Brown nasceu em Chicago e iniciou a sua formação musical aos quatro anos de idade. Estudou com Heidi Castleman, Martha Strongin Katz e Victoria Chiang, obteve o *Masters Degree* na Juilliard School, com Karen Tuttle, e estudou posteriormente na Universität Mozarteum, em Salzburgo, com Thomas Riebl e Veronika Hagen. Participou em *masterclasses* de Diemut Poppen, Sylvia Rosenberg e Donald Weilerstein e foi profundamente influenciado por Ferenc Rados e György Kurtág. Em 2002 passou a fazer parte do Cuarteto Casals, com o qual se tem apresentado nas mais importantes salas de concertos e festivais a nível mundial. O Cuarteto Casals grava em exclusivo para a Harmonia Mundi, cobrindo um vasto repertório que se estende de Boccherini a Kurtág. Jonathan Brown é regularmente convidado a colaborar com vários agrupamentos de música de câmara, incluindo os Quartetos Tokyo, Kuss, Miró, Quiroga e Zemlinsky e o Trio Kandinsky. É também de assinalar o seu compromisso com a música contemporânea; em Barcelona, é membro fundador do grupo Funktion e atua regularmente como solista com o grupo BCN216, interpretando, entre outras, obras de Morton Feldman e Luciano Berio. É professor de viola e de música de câmara na Escola Superior de Música da Catalunha, em Barcelona, e professor assistente de viola na Escuela Superior de Música Reina Sofía, em Madrid. Orienta regularmente *masterclasses* na Europa e nos Estados Unidos da América.



ANA QUINTANS © CRISTOVÃO

Ana Quintans

Soprano

Ana Quintans é licenciada em Escultura e estudou Canto na Escola de Música do Conservatório Nacional, em Lisboa, e no Flanders Operastudio, em Ghent, como bolsista da Fundação Calouste Gulbenkian. Iniciou-se profissionalmente em 2005 com a música de Monteverdi, tendo vindo a dedicar a maior parte do seu trabalho à música dos sécs. XVII e XVIII, em colaboração com maestros como W. Christie, M. Minkowski, R. Pichon, A. Curtis, V. Dumestre, A. Florio, M. Magalhães, L. Cummings, L. G. Alarcón, E. Onofri, ou I. Bolton. Destacam-se apresentações em prestigiados palcos nacionais e internacionais: Ópera Comique, Théâtre des Champs-Élysées, Festival d’Aix-en-Provence, Festival de Glyndebourne, Concertgebouw de Amesterdão, Ópera de Lyon, Ópera de Rouen, Bayerische Staatsoper (Munique), Teatro Nacional de São Carlos, Alten Oper Frankfurt, Teatro Real de Madrid, Scottish Opera, Victoria Hall (Genebra); Bozar (Bruxelas), Fundação Gulbenkian, Centro Cultural de Belém, Casa da Música, Carnegie Hall (Nova Iorque), *La Folle Journée* (Japão); Helsinki Music Centre, *Maggio Musicale* (Florença), Festival de Viena, Festival de Edimburgo e Mozarteum de Salzburgo. Participou em várias gravações discográficas, incluindo: árias de Albinoni, com Marcello Di Lisa e a orquestra Concerto de’ Cavalieri; *La Spinalba, Il Trionfo d’Amore* (F. A. de Almeida) e *As Sementes do fado*, com Os Músicos do Tejo; *Round Time*, de Luís Tinoco, com D. A. Miller e a Orquestra Gulbenkian.



CARLOS MENA © E. ESPINHO

Carlos Mena

Contratenor

Carlos Mena nasceu em 1971 em Vitoria-Gasteiz, em Espanha. Estudou na Schola Cantorum Basiliensis, na Suíça, com os maestros Richard Levitt e René Jacobs. Apresentou-se em importantes palcos, incluindo o Konzerthaus de Viena, a Philharmonie de Berlim, o Teatro Colón de Buenos Aires, o Alice Tully Hall de Nova Iorque, o Kennedy Center (Washington DC), a Ópera de Sydney, o Concert Hall de Melbourne, o Suntory Hall e a Ópera de Tóquio. No domínio da ópera, interpretou o papel principal em *Radamisto* de Händel, na Felsenreitschule de Salzburgo, no Konzerthaus de Dortmund, no Musikverein de Viena e no Concertgebouw de Amsterdão. Outras atuações incluem: *L'Orfeo* de Monteverdi, no Festival de Innsbruck e na Ópera Estadual de Berlim; *Rappresentazione di anima e di corpo* de Cavalieri, no Théâtre de la Monnaie (Bruxelas); *Il trionfo del tempo e del disinganno* de Händel, no Festival de Salzburgo; e *Europera 5* de John Cage, no Festival da Flandres. Cantou também o papel de Oberon, em *Sonho de uma Noite de Verão* de Britten, no Teatro Real de Madrid, o papel principal em *Ascanio in Alba* de Mozart, no Barbican Centre de Londres, e *Bajazet* de Vivaldi, no Teatro Arriaga de Bilbao. Em 2007 participou na estreia de *El viaje a Simorgh* de Sánchez-Verdú, no Teatro Real de Madrid. Estreou várias obras de compositores contemporâneos, como *Libro del Frío* e *Libro de las Estancias*, de Sánchez-Verdú, para os Festivais de Leão e Granada, e *Tres Sonetos de Michelangelo* de G. Erkkora.



RUTH VERONA © DR

Ruth Verona

Violoncelo

Ruth Verona nasceu em Las Palmas de Gran Canaria, cidade onde começou muito cedo a sua formação musical. Estudou com Pedro Ruiz no Conservatório Superior de Música de Las Palmas, tendo obtido o diploma de Professora Superior de Violoncelo com a classificação máxima. Posteriormente mudou-se para a Holanda para estudar no Conservatório de Zwolle, com Jeroen Reulling, e no Koninklijk Conservatorium de Haia, onde se especializou em violoncelo barroco com Lucia Swarts e obteve o diploma de Educação Superior Profissional. Tanto em Espanha como no estrangeiro, há vários anos que se dedica à interpretação histórica em colaboração com vários agrupamentos, entre os quais se destacam Forma Antiqva, Les Concerts Parisiens, Hippocampus, Artaserse, Al Ayre Español, La Capilla Real de Madrid, The Bach Netherland Society, Orquesta Barroca de Sevilla, El Concierto Español, Ensemble Fontegara, Estil Concertant e Musica Ficta. Trabalhou com solistas e maestros de renome como Christophe Coin, Philippe Jaroussky, Keneth Weiss, Richard Egarr, Erik Hull ou Carlos Mena. Realizou gravações a solo e de música de câmara, e atuou em muitos auditórios em Espanha e a nível internacional, tendo recebido vários prémios e o reconhecimento da crítica especializada. Atualmente compagina a sua atividade concertística com a docência, nomeadamente em diferentes cursos de música antiga e concertos pedagógicos.



CARLOS GARCÍA-BERNALT © DR

Carlos García-Bernalt

Cravo / Órgão

Carlos García-Bernalt nasceu em Salamanca. Influenciado pelo ambiente musical familiar, começou a estudar piano no Conservatório de Salamanca. Posteriormente viria a dedicar-se ao órgão e ao cravo, tendo sido aluno de Toni Millán neste último instrumento. Com uma bolsa do governo suíço, obteve o diploma superior de órgão no Conservatório de Basileia, sob a orientação de Guy Bovet. Mantém atualmente uma intensa atividade de colaboração com agrupamentos de música barroca como Le Concert des Nations, Il Fondamento, Al ayre Español, Orquesta Barroca de Sevilha, Orquesta Barroca da Universidade de Salamanca, Capilla Santa María, Camerata Iberia, Hespèrion XXI, Música Boscareccia, Gabinete Armónico ou The Rare Fruits Council. Toca também regularmente com as Orquestras Sinfónicas de Castela e Leão, de Bilbao, de Madrid e da Galiza, e com a Filarmónica de Málaga. Como solista ou em grupo, apresentou-se em vários países da Europa e no México, nomeadamente em festivais de música e em salas como o Auditório Nacional de Madrid, o Palau de la Música de Valência, o Palácio Euskalduna (Bilbau), a Kursaal (San Sebastián), L'Arsenal (Metz), a Fundação Gulbenkian, a Salle Pleyel (Paris), a Cité de la Musique (Paris), o Konzerthaus de Viena, o Concertgebouw de Amsterdão, o Teatro Regio de Turim, o Teatro Real de Madrid, o Teatro de la Maestranza (Sevilha) ou o Gran Teatre del Liceu de Barcelona. Realizou várias gravações discográficas e é professor de cravo no Conservatório Superior de Música de Castellón de la Plana.



PEDRO TEIXEIRA © DR

Pedro Teixeira

Maestro

Pedro Teixeira nasceu em Lisboa. Licenciou-se e obteve o grau de Mestre em Direção Coral pela Escola Superior de Música de Lisboa. No Coro da Universidade de Lisboa foi assistente do maestro José Robert. Trabalhou também com Vasco Pearce de Azevedo, António Lourenço e Paulo Lourenço. Foi professor na Escola Superior de Educação de Lisboa. Dirige atualmente o Coro Ricercare (desde 2001) e o Officium Ensemble, agrupamento profissional que fundou em 2000. Anteriormente dirigiu o Coro Polifónico Eborae Musica e o Grupo Coral de Queluz. Com o Officium Ensemble recebeu o prémio *The Most Promising Conductor of Tonen 2002*, na Holanda, tendo o Officium Ensemble recebido o 3.º prémio nas categorias de música sacra e de música secular. Pedro Teixeira tem sido reconhecido como um dos mais proeminentes diretores corais do país, não só pela sua intensa atividade, mas também pela sua sólida e característica interpretação da música vocal, o que lhe permitiu projetar-se a nível internacional. Juntamente com Peter Phillips, Ivan Moody e Jordi Abelló, dirige em Barcelona o *workshop* Victoria400 e é responsável pelas oficinas de Ensemble Vocal e Direção Coral do Curso Internacional de Música Medieval e Renascentista de Morella. Desde 2011, colabora regularmente com a Fundação Gulbenkian como maestro preparador do Coro Gulbenkian. É diretor artístico das Jornadas Internacionais Escola de Música da Sé de Évora e, desde 2012, é Maestro Titular do Coro de la Comunidad de Madrid.

Coro Gulbenkian

Fundado em 1964, o Coro Gulbenkian conta presentemente com uma formação sinfónica de cerca de cem cantores, podendo atuar também em grupos vocais mais reduzidos. Assim, apresenta-se tanto como grupo a *cappella*, interpretando a polifonia dos séculos XVI e XVII, como em colaboração com a Orquestra Gulbenkian ou com outros agrupamentos para a interpretação das grandes obras do repertório clássico, romântico ou contemporâneo. Na música do século XX tem apresentado, frequentemente em estreia absoluta, inúmeras obras contemporâneas de compositores portugueses e estrangeiros. Tem sido igualmente convidado pelas mais prestigiadas orquestras mundiais, entre as quais a Philharmonia Orchestra de Londres, a Freiburg Barockorchester, a Orquestra do Século XVIII, a Filarmónica de Berlim, a Sinfónica de Baden Baden, a Sinfónica de Viena, a Orquestra do Concertgebouw de Amesterdão, a Orquestra Nacional de Lyon, a Orquestra de Paris, ou a Orquestra Juvenil Gustav Mahler. Foi dirigido por grandes figuras como Claudio Abbado, Colin Davis, Frans Brüggen, Franz Welser Möst, Gerd Albrecht, Gustavo

Dudamel, Jonathan Nott, Michael Gielen, Michael Tilson Thomas, Rafael Frübeck de Burgos, René Jacobs, Theodor Guschlbauer, ou Esa-Pekka Salonen, entre muitos outros. O Coro Gulbenkian tem participado em importantes festivais internacionais, tais como: Festival Eurotop (Amesterdão), Festival Veneto (Pádua e Verona), City of London Festival, Hong Kong Arts Festival, Festival Internacional de Música de Macau, ou Festival d'Aix-en-Provence. Em 2015 participou, em Paris, no concerto comemorativo do Centenário do Genocídio Arménio, com a World Armenian Orchestra dirigida por Alain Altinoglu. A discografia do Coro Gulbenkian está representada nas editoras Philips, Archiv / Deutsche Grammophon, Erato, Cascavelle, Musifrance, FNAC Music e Aria Music, tendo ao longo dos anos registado um repertório diversificado, com particular incidência na música portuguesa dos séculos XVI a XX. Algumas destas gravações receberam prestigiados prémios internacionais. Desde 1969, Michel Corboz é o Maestro Titular do Coro Gulbenkian. A função de Maestro Adjunto é desempenhada pelo maestro Jorge Matta.

CORO GULBENKIAN © GFM/ÁRCIA LESSA

Michel Corboz Maestro Titular
Jorge Matta Maestro Adjunto

SOPRANOS

Ariana Russo
Inês Lopes
Mariana Moldão
Teresa Duarte

CONTRALTOS

Carmo Coutinho
Fátima Nunes
Joana Esteves
Rita Tavares

TENORES

Frederico Projecto
Gerson Coelho
Jorge Leiria
Rodrigo Carreto

BAIXOS

Afonso Moreira
João Costa
Rui Borrás
Sérgio Silva

COORDENAÇÃO

António Lopes Gonçalves

PRODUÇÃO

Fátima Pinho
Marta Andrade
Joaquina Santos
Fábio Cachão



6 + 7 dezembro

Tchaikovsky Sinfonia n.º 5

Orquestra
Gulbenkian



GULBENKIAN
MÚSICA

GULBENKIAN.PT

MECENAS
MÚSICA E NATUREZA
THE
NAVIGATOR
COMPANY

MECENAS
ESTÁGIOS GULBENKIAN PARA ORQUESTRAS
VIA
VIEIRA DE ALMEIDA

MECENAS
CONCERTOS DE DOMINGO
SANTA
CASA

MECENAS
CICLO PIANO
pwc



MECENAS
CORO GULBENKIAN

MECENAS PRINCIPAL
GULBENKIAN MÚSICA
BPI

THE 8

PRECISO COMO UM MAESTRO.
POTENTE COMO UMA ORQUESTRA.



BAYERISCHE MOTOREN WERKE

Consumo de combustível combinado de 5,9 a 6,2 l/100 km.
Emissões de CO₂ combinadas de 154 a 164 g/km.

O MELHOR BANCO EM PORTUGAL.

O BPI foi eleito “O Melhor Banco em Portugal” pelo Euromoney Awards for Excellence Country 2018.

A revista Euromoney atribuiu ao BPI o prémio Melhor Banco em Portugal em 2018, no âmbito da iniciativa “Euromoney Awards”. Esta classificação resulta da combinação de critérios quantitativos e qualitativos como a rentabilidade, crescimento, eficiência, qualidade, capacidade de inovação e compromisso social.

O vencedor deste prémio é selecionado pela equipa de editores, jornalistas e analistas da revista Euromoney, uma das mais conceituadas referências editoriais do setor financeiro a nível internacional.

O BPI exprime o seu orgulho por esta distinção e dedica-a especialmente a todos os seus Clientes.

Este prémio é da exclusiva responsabilidade da entidade que o atribuiu.



Pedimos que desliguem os telemóveis durante o espetáculo.
A iluminação dos ecrãs pode igualmente perturbar a concentração dos artistas e do público.

Não é permitido tirar fotografias nem fazer gravações sonoras ou filmagens durante os espetáculos.

Programas e elencos sujeitos a alteração sem aviso prévio.

DIREÇÃO CRIATIVA
Ian Anderson
DESIGN E DIREÇÃO DE ARTE
The Designers Republic

TIRAGEM
500 exemplares
PREÇO
2€

Lisboa, Novembro 2018

