

Orquestra Barroca

Casa da Música

Laurence Cummings cravo e direção musical

Sara Braga Simões soprano

Marta Gonçalves flauta

13 jan 2024 · 18:00 Sala Suggia

PORTUGAL 2024



casa da música

A CASA DA MÚSICA É MEMBRO DE



1ª PARTE

David Perez

Sinfonia em Ré maior, “La tempestad del mar” (c.1750; c.6min)*

[Allegro] — Arco iris — Bailete: Allegro

António Leal Moreira

“So che il tuo nobil core”,

ária de Febade, de *L’Imenèi di Delfo* (1785; c.8min)**

Wolfgang Amadeus Mozart

Concerto para flauta em Sol maior, K. 313 (1778; c.25min)

Allegro maestoso — Adagio ma non troppo — Rondo: Tempo di Menuetto

António Leal Moreira

Abertura de *Siface e Sofonisba* (1783; c.10min)

“Ferma, aspetta, ove vai... Infelici affetti miei”,

recitativo e ária de Silvia, de *Ascanio in Alba* (1785; c.9min)**

2ª PARTE

Wolfgang Amadeus Mozart

Serenata em Sol maior, “Eine kleine Nachtmusik”, K. 525 (1787; c.16min)

Allegro — Romanze: Andante — Menuetto: Allegretto — Rondo: Allegro

António Leal Moreira

“Misera me... Ah, cangiar non può d’affetto”,

recitativo e ária de Ismene, de *Gli Eroi Spartani* (1788; c.9min)**

Wolfgang Amadeus Mozart

Sinfonia n.º 29 em Lá maior, K. 201 (1774?; c.28min)

Allegro moderato — Andante — Menuetto — Allegro con spirito

Textos originais e traduções nas páginas 8 a 10.

*Edição de Drew Edward Davies.

**Edição de Ricardo Bernardes.

David Perez

NÁPOLES, 1711 – LISBOA, 1778

David Perez foi um prolífico compositor de óperas — além de uma imensa produção sacra, que também permanece essencialmente desconhecida. Nascido em Nápoles, em 1711, teve uma carreira brilhante nessa cidade e em Roma antes de vir para Portugal, e estava, juntamente a Niccòlo Jommelli, entre os mais estimados compositores italianos do seu tempo. No início da década de 1740, estabeleceu-se firmemente como um compositor de óperas que passaram a ser encenadas em Nápoles, Roma, Florença, Veneza, Milão, Turim e Viena. Em 1752, o Rei de Portugal convidou Perez para se tornar mestre de capela e mestre de música das princesas reais, cargo que ocupou até à morte. Os seus substanciais rendimentos, aliados aos excelentes recursos musicais e teatrais da corte portuguesa, sem dúvida influenciaram a decisão de permanecer em Lisboa.

A natureza da produção de Perez mudou após o terramoto de Lisboa, a 1 de novembro de 1755. A corte saiu dos teatros e nenhuma ópera foi produzida durante sete anos. Nos últimos 23 anos de vida, compôs apenas algumas óperas novas; no entanto, escreveu uma enorme quantidade de música sacra, abrangendo quase todos os rituais e práticas das duas principais capelas musicais de Lisboa — a Capela Real e o Seminário da Patriarcal. Por nunca ter saído de Portugal, a sua fama internacional declinou lentamente.

David Perez compôs mais de 45 obras dramáticas entre 1733 e 1777, cerca de metade das quais foram óperas escritas entre 1744 e 1755, período durante o qual se concentrou quase exclusivamente no género. Das remanescentes, podemos contar 26, categorizadas em 22 *opere serie* (13 sobre textos de Metastasio),

duas *azioni teatrali* (ambas sobre Metastasio), um *componimento drammatico* e apenas uma *opera buffa* (*Li travestimenti amorosi*). É possível dividir a sua produção dramática em três períodos composicionais principais, com claras transformações estilísticas que conduziram a espetáculos mais complexos no que diz respeito às formas musicais e à unidade dramática das cenas.

A sinfonia que hoje ouviremos é dita “**Tempestad del Mar**”, em castelhano, por esse título estar presente apenas numa cópia proveniente dos Arquivos da Catedral de Durango, no México. Não se trata, portanto, de uma obra proposadamente descritiva como as célebres *Quatro Estações* de Antonio Vivaldi, mas sim de uma abertura de uma das suas dezenas de óperas. É uma peça instrumental, dividida em três andamentos (rápido — lento — minueto), uma divisão bastante habitual até ao início da década de 1770. A referência à tempestade marítima certamente provém mais de uma leitura pictórico-musical da escrita orquestral no primeiro andamento, como foi vista pelos músicos em Durango ou como pode ter circulado pela Europa e pelo Novo Mundo, do que de algo imaginado ou proposto pelo compositor.

António Leal Moreira

ABRANTES, 1758 – LISBOA, 1819

Os compositores portugueses nascidos após o terramoto de 1755 — e entre eles António Leal Moreira — representam a geração responsável pelo terceiro momento do intenso processo de italianização das artes, iniciado em Portugal com o reinado de D. João V. Este caracterizou-se pela adaptação das influências vindas de Itália e filtradas pelos mestres do Seminário da Patriarcal, assim como de todas as produções operáticas de compositores como Jommelli e Perez, entre outros italianos. António Leal Moreira acaba por ser o modelo ideal de um músico que se formou no Seminário da Patriarcal e se tornou mestre na mesma instituição, tendo somente recebido a influência musical italiana de forma indireta. Não teve a oportunidade de estudar e trabalhar em Nápoles, como o seu mestre João de Sousa Carvalho ou a geração que havia sido enviada a Roma durante o tempo de D. João V. Assim, a sua música representa o epígono da produção de um músico treinado segundo as condições locais. Experimentou e absorveu os modelos com os quais teve contacto, tanto pelas partituras utilizadas no Seminário, quanto pelas adaptações das óperas cómicas do Teatro da Rua dos Condes. Foi um dos compositores portugueses mais prolíficos e talentosos da segunda metade do século XVIII.

No final da década de 1770 e ao longo dos anos 1780, Leal Moreira compôs várias serenatas da corte e uma quantidade expressiva de música sacra. De 1790 a 1792, atuou como maestro no Teatro da Rua dos Condes, e em 1793 assumiu a direção do recém-criado Teatro de São Carlos. No ano seguinte, em parceria com o poeta brasileiro Domingos Caldas Barbosa, compôs as farsas “à maneira portuguesa”

A Saloia Namorada e A Vingança da Cigana. De 1800 até ao final da sua vida, dedicou-se à composição de algumas obras sacras de grande porte, essas ainda inéditas. No entanto, foi nas serenatas da corte, compostas para as efemérides da Família Real Portuguesa, que teve a oportunidade de desenvolver o seu estilo artístico mais característico.

Este concerto dá a conhecer excertos de algumas dessas serenatas mais significativas de Leal Moreira: a abertura de *Siface e Sofonisba* (1783); a ária de Febade (“So che il tuo nobil core”) de *L’Imenè di Delfo* (1785); o recitativo e ária de Silvia (“Ferma, aspetta, ove vai... Infelici affetti mie”) de *Ascanio in Alba* (1785) e o também recitativo e ária de Ismene (“Misera me... Ah, cangiar non può d’affetto”) de *Gli Eroi Spartani* (1788).

Com libreto do poeta da corte Gaetano Martinelli, *Siface e Sofonisba* foi escrita para o Palácio de Queluz em 1783, tendo sido a primeira serenata de corte de António Leal Moreira, já no reinado de D. Maria I. Cronologicamente, as suas serenatas pertencem a um segundo conjunto de obras compostas para as celebrações reais, fruto de um desenvolvimento do género estruturado por Martinelli, por parte de compositores mais antigos. Cordeiro da Silva e Sousa Carvalho foram os mais proeminentes da geração anterior que escreveram estas serenatas de um ato, e várias características dos seus estilos musicais foram verdadeiramente influentes nas obras do jovem Leal Moreira. No final da década de 1770, o estilo de David Perez já vinha sendo superado pelo novo gosto, influenciado por compositores italianos como Giovanni Paisiello e Domenico Cimarosa. Estes forneceram um novo paradigma tanto para a ópera séria, como para a cómica, durante os últimos vinte anos do século XVIII, e a sua música tornou-se o modelo para os compositores

portugueses, uma vez que um número significativo das suas obras foi encenado em Lisboa. Leal Moreira não foi apenas aluno de Sousa Carvalho no Seminário da Patriarcal, mas também o seguiu como um dos mais produtivos compositores de serenatas da corte. As suas serenatas têm algumas semelhanças com as do seu professor mas, ao mesmo tempo, são curiosamente diferentes na estrutura e no uso da continuidade musical, entendida aqui como uma presença reduzida de recitativos *secco* entre os números musicais.

Na Sinfonia de *Siface e Sofonisba*, ora apresentada, pode observar-se um estilo de transição entre um tratamento anterior das texturas da orquestra, que mostra traços da escrita tardia de Jommelli e do início de Sousa Carvalho, e a abordagem de Paisiello à relação entre voz e orquestra, como pode ser observado nas obras de Leal Moreira ao longo da década de 1780. O compositor português encontrou as suas próprias soluções mesclando essas tradições, principalmente pela experiência na direção das recém-chegadas obras de Paisiello e Cimarosa para o Teatro da Rua dos Condes. Este estilo de transição renovou e “simplificou” o discurso musical num ritmo harmónico mais lento, deixando a fluidez melódica da voz substituir o que tinha sido a complexidade e prolixidade da escrita orquestral anterior. A separação do tratamento orquestral em blocos de instrumentos, com os sopros a trabalhar separadamente das cordas, também foi fundamental para uma sonoridade nova e distinta. A estrutura melódica, ainda mais notável na década de 1780, tornou-se mais ampla, com linhas melódicas mais simples e frases musicais mais longas. Certos tipos de *ostinati* motivicos/rítmicos na orquestra também foram trazidos da ópera *buffa* para o estilo sério. Uma característica digna de nota desta nova abordagem de escrita orquestral,

percebível especialmente em obras posteriores de Leal Moreira, é a concentração do interesse melódico na linha do violino I. Os violinos já não funcionam em terceiras paralelas ou com qualquer tipo de contraponto interno, num conceito claro e moderno de melodia acompanhada.

As serenatas de corte, como as compostas por Leal Moreira, foram prevalentes após a lenta reformulação da vida musical na corte de Lisboa a seguir ao grande terramoto de 1755. Fez-se uma opção por produções menos dispendiosas do que aquelas que tiveram lugar nos primeiros tempos do reinado de D. José I (1750-1777), até ao auge da breve existência da Ópera do Tejo. Na vida musical da corte de D. Maria I (1777-1792), predominaram os espetáculos de cariz operático mais concisos, mas que nada ficaram a dever em qualidade à produção das décadas anteriores. Essas serenatas de corte, referidas nas partituras como *drammi per musica* e produzidas para os paços de Queluz e da Ajuda entre 1777 e 1792, eram na quase totalidade sobre libretos de Gaetano Martinelli (1745?-1802). No entanto, em função das temáticas históricas e não-alegóricas, assim como da organização formal dos libretos, estas obras podem ser vistas como versões encurtadas da usual conformação *metastasiana* da *opera seria* em três atos, sendo respeitadas as convenções e subdivisões esperadas do género sério. Do mesmo modo, a complexidade vocal e instrumental dos números musicais, com especial atenção aos invulgarmente elaborados recitativos acompanhados por orquestra, evidenciam preocupação do libretista e dos compositores com uma “excelência artística” certamente esperada de espetáculos de maior porte, contrariando possíveis tendências da investigação musical que tratam as serenatas de corte em Portugal, em fins do século XVIII, como obras

puramente económicas e ocasionais. Vale a pena salientar o grau de complexidade dramática e a extensão dos recitativos acompanhados das árias de *Ascanio in Alba* e de *Gli Eroi Spartani*: verdadeiros *ariosos*, sempre construídos com base em elementos melódicos e harmónicos que antecipam os apresentados nas árias. Em suma, essas obras eram versões da *opera seria* em três atos reduzidas para um ato único. No entanto, a temática era a mesma: heróica e humana, baseada em eventos históricos e com personagens cujas virtudes poderiam ser exaltadas e comparadas às do homenageado.

Leal Moreira escreveu oito dessas serenatas, se considerarmos a oratória *Ester* de 1786 — com temática sacra, pois foi representada durante o período da Quaresma — e a serenata *Il natale augusto* — composta em 1793 e executada numa ocasião pública no palácio de Anselmo José da Cruz Sobral, um dos capitalistas responsáveis pela construção do Teatro de São Carlos em Lisboa. Ainda que fora do contexto da corte, a serenata fez parte das comemorações do nascimento da princesa Maria Teresa, filha do príncipe regente D. João e de Carlota Joaquina de Bourbon. É relevante, ainda, o facto de o papel principal ter sido cantado pela célebre Luísa Todi, para quem Leal Moreira escreve duas complexas árias nessa serenata — uma delas com a presença de um violino concertante.

A presença de Todi foi algo ocasional uma vez que a corte portuguesa, desde os tempos de D. João V até ao período de permanência da corte de D. João VI no Rio de Janeiro (até 1821), sempre contou com os melhores *castrati* italianos para as suas funções musicais, na sequência da proibição da atuação de mulheres nos palcos e nas igrejas. Assim sendo, eram contratados *castrati* para servir a corte, quer nas cerimónias litúrgicas da Capela Real e

Patriarcal, quer nos eventos da Real Câmara. As árias apresentadas neste programa foram compostas para os *castrati* italianos Vincenzo Marini (Febade e Ismene) e Giovanni Ripa (Silvia), ambos ao serviço da corte portuguesa em contratos bastante generosos, de exclusividade, que podiam chegar aos vinte e quatro anos de duração. Esses longos anos de trabalho conjunto permitiam aos compositores escrever para as especificidades técnicas e expressivas de cada cantor, assim como para a orquestra que contava com alguns dos melhores músicos da época.

As serenatas de Leal Moreira demonstram a alta qualidade da produção dos compositores portugueses durante o reinado de D. Maria I, e que a sua linguagem musical estava em plena consonância com o que de mais moderno e *alla moda* ocorria na Europa do mesmo período — sendo das “últimas fronteiras” da música europeia do séc. XVIII a necessitarem de urgente redescoberta.

RICARDO BERNARDES, 2020/2024

Wolfgang Amadeus Mozart

SALZBURGO, 27 DE JANEIRO DE 1756

VIENA, 5 DE DEZEMBRO DE 1791

As obras de Wolfgang Amadeus Mozart não eram desconhecidas na corte portuguesa do final do Antigo Regime. A Biblioteca do Palácio Real da Ajuda ainda hoje preserva cópias setecentistas manuscritas das óperas *Mitridate*, *Re di Ponto* e *Ascanio in Alba*, estreadas em 1770 e 1771 em Milão — cópias essas referidas na correspondência de Leopold Mozart. Os catálogos de música da Biblioteca do Palácio Real, datados de 1803, incluem obras para tecla e de câmara de Mozart, a par de Haydn, Salieri, Gluck, Cimarosa, Paisiello, Christian Bach e Playel, para apenas mencionar alguns dos mais famosos compositores estrangeiros contemporâneos. Será contudo o seu *Requiem* a obra a alcançar maior êxito em Portugal, neste período. Na transição do século XVIII para o século XIX, tornou-se indispensável a sua interpretação nas cerimónias exequiais pelos músicos falecidos, ordenadas pela Irmandade de Santa Cecília. A obra veio ainda a conhecer vários arranjos e adaptações que permitiram executá-la com os meios — geralmente mais modestos — disponíveis nas várias das capelas reais e catedrais portuguesas.

O Concerto para flauta n.º 1 em Sol maior K. 313 foi composto em 1778, e resultou de uma encomenda do médico e flautista amador holandês Ferdinand De Jean. De Jean conheceu o jovem Mozart, então com 22 anos, em Mannheim, na jornada que o conduziria a Paris. Encomendou-lhe então várias obras com a flauta como protagonista, incluindo quatro quartetos e três concertos. Dos concertos Mozart só completou dois, sendo que o segundo, em Ré maior, é uma transposição adaptada do

Concerto para oboé em Dó maior, escrito no ano anterior. Subsiste ainda um “Andante” para flauta e orquestra, em Dó maior, que provavelmente deveria constituir o andamento lento central do terceiro concerto, nunca completado. A aparente falta de interesse do compositor em concluir a encomenda é tradicionalmente associada à sua presumível aversão pela flauta. De facto, numa carta escrita em Mannheim para o seu pai, em que tenta justificar-se por não ter ainda terminado as obras encomendadas, e datada da véspera da sua partida para Paris, Mozart escreve: “(...) sabe bem como me sinto impotente sempre que sou obrigado a escrever para um instrumento que me é insuportável (...)”. Mas as principais razões elencadas nessa missiva são, antes de mais, a falta de pagamento por parte de De Jean, bem como o excesso de trabalho e a falta de sossego que o impediam de se concentrar para compor. Ainda que a flauta não fosse um dos seus instrumentos favoritos, Mozart viria ainda a escrever, no mesmo ano e já em Paris, o duplo concerto para flauta e harpa, e ainda a versão original da Sinfonia Concertante para quatro instrumentos de sopro, que incluía a flauta como solista. Posteriormente virá a usar o instrumento, com frequência, nas suas obras orquestrais.

O presente concerto é composto por três andamentos: o primeiro combina a forma *ritornelo* do concerto barroco com a forma sonata clássica; apresenta dois temas principais, sendo que o primeiro é o mais recorrente, tanto nos *ritornelos* orquestrais, como em episódios solísticos. No segundo andamento, os oboístas originalmente trocavam os seus instrumentos por flautas, reforçando assim o contraste de sonoridade e ambiência, e enfatizando o diálogo melódico entre solista e orquestra. Conclui com um galante e espirituoso rondó em tempo de minueto.

A **Serenata “Eine kleine Nachtmusik” em Sol maior K. 525** é, talvez, a mais popular obra de Mozart hoje em dia. Terá sido composta para quarteto (ou quinteto) de cordas, mas é frequentemente interpretada por orquestras. O título pelo qual é conhecida é apenas a menção usada pelo compositor no seu catálogo pessoal, significando literalmente “uma pequena música nocturna”, sendo que *Nachtmusik* corresponde à palavra *serenata*, no sentido de música para ser executada durante a *sera* — noite, ou fim de tarde, em italiano. Normalmente estas serenatas instrumentais eram encomendadas para integrarem divertimentos nocturnos, conjuntamente com bailes, jantares ou recepções, mas desconhece-se hoje o patrono original da obra, a data ou local da sua primeira apresentação. Sabe-se apenas que foi completada em Viena, a 10 de Agosto de 1787, quando Mozart se encontrava a trabalhar no segundo acto da sua ópera *Don Giovanni*. A sua enorme popularidade despontou apenas muitos anos após a morte do compositor, quando foi publicada em 1827. A obra, actualmente com quatro andamentos, sobrevive incompleta, tendo-se perdido o segundo andamento original, um minueto com trio — e, de facto, a estrutura em cinco andamentos era a mais comum para este tipo de serenatas. O energético e jocoso andamento inicial, com o seu tema tão característico e memorável, é em forma sonata. O (actual) segundo andamento, “Romanze”, é um rondó terno e lírico, claramente inspirado nas melodias simples e sentimentais típicas da *opéra-comique* francesa contemporânea; segue-se um ligeiro e elegante minueto com trio, e conclui com um outro rondó, este algo mais complexo, ao combinar a tradicional alternância entre refrão e coplas com a forma sonata.

A **Sinfonia n.º 29 em Lá maior K. 201** foi composta por Mozart em Salzburgo, em 1774, e concluída a 6 de Abril, de acordo com a partitura autógrafa. O manuscrito apresenta a proverbial escrita segura, limpa e sem quaisquer hesitações, parecendo comprovar o célebre mito de que o compositor elaborava sempre mentalmente as obras na totalidade antes de as passar ao papel. A grande popularidade da obra — talvez a mais famosa das sinfonias da juventude de Mozart, composta com apenas 18 anos — deve-se à sua energia e boa disposição, mas também ao requinte das múltiplas influências estilísticas detectadas, combinadas com precoce coesão e maturidade. O compositor elabora de forma particularmente segura uma bem-sucedida síntese entre os modelos italianos apreendidos na sua profícua *tournée* em Itália, como a amplitude melódica e a energia motívica, com elementos mais característicos do centro da Europa, nomeadamente o extenso mas nada escolástico uso do contraponto e o desenvolvimento temático. Notam-se ainda discretas alusões às escolas de Mannheim e de Berlim: o “Andante” com surdinas na tonalidade relativa menor é particularmente requintado e emotivo, preciosamente elaborado nas texturas e no uso dos sopros. A sua breve coda — uma inovação formal de índole *Sturm und Drang* — introduz o minueto, temperamental e arrebatado nos ritmos pontuados e nos grandes contrastes dinâmicos, ainda que contrabalançado pelo trio, mais elegante e calmo. A obra faz amplo uso da forma sonata no primeiro, segundo e quarto andamentos, e há uma leve relação temática entre os dois andamentos exteriores, que contribui para uma discreta mas efectiva unificação da obra.

FERNANDO MIGUEL JALÔTO, 2024*

* O autor não aplica o Acordo Ortográfico de 1990.

António Leal Moreira

Ária: “So che il tuo nobil core” (Febade),
de *L’Imenèi di Delfo*¹

*So, che il tuo nobil core,
Di bella fiamma acceso,
No, non tolera dimore
atteso d’un piacer.*

*D’un generoso Figlio
La brama ancor prevedo
Onde supplir col ciglio
Gli uffici del pensier.*

Sei que o teu nobre coração,
De bela chama aceso,
Não, não tolera atrasos
Aguardando um prazer.

De um generoso Filho
A ânsia ainda prevejo
Onde suprir com o olhar
Os deveres do pensamento.

Recitativo: “Ferma, aspetta, ove vai?” (Silvia),
de *Ascanio in Alba*²

*Ferma, aspetta, ove vai?
Dove t’involi?
Perché fuggi così!
Numi! Che fo?...
Dove trascorro ahimè?...
Come s’oblia la mia virtù?...
Sì, si risolva alfine.
Rompasi alfin
questo fallace incanto.*

*Perché, perché mi vanto
prole de’ Numi,
e una sognata imago
travia quel cor
che al sol dovere è sacro,
E sacro a la virtù?...
Ma non vid’io le sembianze adorate
Pur or con gli occhi miei?...*

Para, espera, onde vais?
Onde te escondes?
Porque foges assim?
Deuses! Que faço?
Onde passo eu, ai de mim?...
Como se esquece a minha virtude?...
Sim, resolva-se por fim.
Que se quebre finalmente
este falaz encantamento.

Porque me orgulho
descendente de Deuses,
e uma sonhada imagem
corrompe aquele coração
que só ao dever e à virtude
está consagrado?...
Mas não vi eu o rosto adorado
Agora mesmo com os meus olhos?...

¹ Libreto de Gaetano Martinelli.

² Libreto de Giuseppe Parini (atribuído erradamente a Claudio Nicolò Stampa na ocasião da estreia).

*No, non importa.
Sol d'Ascanio son io.
No, mi seduce l'ingannato mio cor
che so Lui stesso sacrificare a Lui
conosca in questo di.
Grande qual sono stirpe de' Numi
al comum ben mi deggio.
Fuorché l'alma d'Ascanio,
altro non veggio.*

Ária: "Infelici affetti miei" (Silvia),
de *Ascanio in Alba*

*Infelici affetti miei,
Sol per voi sospiro, e peno,
Innocente è questo seno:
Nol venite a tormentar.*

*Deh quest'alma, eterni Dei,
Mi rendete alfin qual era.*

*Più l'imagin Lusinghiera
Non mi torni ad agitar.*

Não, não importa.
Eu sou apenas de Ascânio.
Não me seduz o meu enganado coração
que ele mesmo sei sacrificar a ele,
e o saiba neste dia.
Sendo da grande linhagem dos Deuses
ao bem comum me dedico.
Além da alma de Ascânio
nada mais vejo.

Infelizes afetos meus,
Só por vós suspiro e peno,
Innocente é este coração:
Não o venham atormentar.

Por favor, eternos Deuses, esta alma
Devolvei-ma tal como era.

Que a imagem lisonjeira
Não me volte a agitar.

Recitativo: “Misera me” (Ismene),
de *Gli Eroi Spartani*³

Misera me!

*Qual mai sventura inaspettata
Mi minaccia il Destin!...*

*D'odio Archidamo,
È un oggetto à miei rai
Soave oggetto
Eurimaco è d'amor per questo petto*

*E quale è il lor valor
Ciascun desia
De la mia destra il premio oggi acquistar
La sorte può decider di quello
Questo può preterir!...*

*Misera e allora potrei a chi detesto
porger la man!
Che fier pensiero è questo
Ah mal dovute, o Padre,
Sono a me le tue lodi.
A meritarme non ho valor, che basti
È dura impresa estinguere nel core
que ha prima e leal fiamma d'amore.*

Ai de mim!

Com que inesperada desventura
Me ameaça o destino!...

De ódio, Archidamo,
É um objeto para os meus dardos
Suave objeto
Eurimaco é de amor para este peito

E qual é o seu valor
Cada um deseja
Da minha [mão] direita o prémio hoje conquistar
A sorte pode decidir [a favor] daquele
Este pode preterir!...

Infeliz. E então poderia a quem detesto
Oferecer a mão!
Que orgulhoso pensamento é este
Ah, mal devidos, ó Pai,
São os teus elogios.
Para os merecer, não tenho valor que chegue
É duro mester extinguir no coração
Que sente a primeira e leal chama de amor.

Ária: “Ah, cangiar non può d'affetto” (Ismene),
de *Gli Eroi Spartani*

*Ah cangiar non può d'affeto
Chi sincero ha un cor nel petto
Sempre impresso un primo amore
è in un anima fedel*

*Dal mio Ben,
Ch'io mi divida spero in vano il Genitore
Vuò piuttosto, che mi ucida
il destino mio crudel.*

Ah, não pode mudar de afeto
Quem sincero tem um coração no peito
Sempre gravado um primeiro amor
Está numa alma fiel.

Do meu Amor,
Que eu me separe, espera em vão o Pai
Mais vale que me mate
O meu destino cruel.

³ Libreto de Gaetano Martinelli.
Traduções: Cristina Guimarães

Laurence Cummings

cravo e direção musical

Laurence Cummings é um dos músicos mais versáteis e entusiasmantes na corrente da interpretação histórica na Grã-Bretanha, como maestro e como cravista. É diretor musical da Academy of Ancient Music, do Handel Festival de Londres e da Orquestra Barroca Casa da Música. Foi diretor artístico do Festival Internacional Händel de Göttingen entre 2011 e 2021. É considerado uma autoridade na música de Händel e um dos melhores divulgadores do compositor em todo o mundo.

Aclamado frequentemente pelas suas interpretações sofisticadas e empolgantes nos teatros de ópera, tem-se apresentado um pouco por toda a Europa, dirigindo produções para a Ópera de Zurique (*Belshazzar*, *King Arthur*), Theater an der Wien (*Saul*), Ópera de Gotemburgo (*Orfeu e Eurídice* de Gluck, *Giulio Cesare*, *Alcina* e *Idomeneo*), Théâtre du Châtelet (*Saul*) e Ópera de Lyon (*Messias*). No Reino Unido, é convidado regular da English National Opera (*Radamisto*, *L'Incoronazione di Poppea*, *Semele*, *Messias*, *Orfeu e Indian Queen*), do Glyndebourne Festival (*Saul*, *Giulio Cesare* e *The Fairy Queen*) e do Garsington Opera (*L'Incoronazione di Dario*, *L'Olympiade* e *La Verita in Cimento* de Vivaldi). Apresentou-se ainda no Linbury Theatre da Royal Opera House (*Berenice* e *Alceste*), na Opera North (*L'Incoronazione di Poppea* e *Orfeo* de Monteverdi, este numa versão para músicos clássicos ocidentais e indianos) e na Opera Glassworks (*The Rake's Progress*).

É também um maestro experiente nas salas de concerto, sendo frequentemente convidado para dirigir orquestras de instrumentos de época e modernos, entre as quais a Orchestra of the Age of Enlightenment, The English Concert, Handel and Haydn Society em Boston,

Orquestra Barroca da Croácia, La Scintilla (Zurique), Juilliard 415, Orquestra de Câmara de Zurique, Musikcollegium Winterthur, St Paul Chamber Orchestra, Orquestra Barroca de Wrocław, Orquestras de Câmara de Basileia e Escócia, e Sinfónicas de Washington, St Louis, Kansas, Jerusalém e da Rádio de Frankfurt. No Reino Unido, dirigiu a Royal Northern Sinfonia, a Orquestra Hallé, a Sinfónica de Bournemouth, a Filarmonica Real de Liverpool, a Orquestra do Ulster e a Orquestra Real Nacional Escocesa.

A sua discografia inclui gravações com Emma Kirkby e a Royal Academy of Music (BIS), Angelika Kirschlager e a Orquestra de Câmara de Basileia (Sony BMG), Maurice Steger e The English Concert (Harmonia Mundi), e Ruby Hughes e a Orchestra of the Age of Enlightenment (Chandos), bem como um ciclo de óperas e concertos registados ao vivo no Festival Internacional Händel de Göttingen (Accent). Gravou ainda numerosos discos em recital de cravo solo e música de câmara para a Naxos.

Foi bolsheiro de órgão no Christ Church em Oxford, onde se diplomou com distinção. Até 2012, foi diretor dos estudos de Performance Histórica na Royal Academy of Music, criando no *curriculum* a prática em orquestras barrocas e clássicas. É agora *William Crotch Professor* de Interpretação Histórica.

Sara Braga Simões soprano

A versatilidade de Sara Braga Simões leva-a aos principais palcos portugueses e a países como Reino Unido, França e Espanha.

Em ópera, interpretou dezenas de papéis principais dos quais se destacam Pamina (*A Flauta Mágica*), Gretel (*Hänsel und Gretel*, de Humperdinck), Susanna (*As Bodas de Fígaro*), Rosina (*O Barbeiro de Sevilha*), Adina (*O Elixir do Amor*), The Governess (*The Turn of the Screw*), Mabel (*O Rei dos Piratas*), Rita (*Donizetti*), Zerlina (*Don Giovanni*) e Despina (*Così fan tutte*), dirigida por encenadores como Ricardo Pais, Luís Miguel Cintra e João Botelho.

O seu repertório de concerto inclui a *Missa em Dó menor e Exultate Jubilate* de Mozart, *Messias* de Händel, *Les illuminations* de Britten, *Um Requiem Alemão* de Brahms, *Gloria* de Poulenc, *Dona Nobis Pacem* de Vaughan Williams, *Des Knaben Wunderhorn* de Mahler, *Carmina Burana* de Orff e *Les Nuits d'été* de Berlioz.

Cantou com a Orquestra Gulbenkian, Sinfónica Portuguesa, Metropolitana, Sinfónica do Porto Casa da Música, London Sinfonietta, Remix Ensemble, Músicos do Tejo, Ensemble Darcos, Orquestra do Norte, Orquestra de Câmara Portuguesa, Orquestra Clássica do Sul, Orquestra de Câmara da Universidade de Vigo, Filarmonia das Beiras e Orquestra Barroca de Mateus, entre outros agrupamentos. Foi dirigida por maestros como Ton Koopman, Laurence Cummings, Lawrence Renes, Martin André, Antonio Pirolli, Stefan Asbury, Peter Rundel, Johannes Willig, Rui Pinheiro, Marcos Magalhães, Pedro Neves, Ferreira Lobo, Cesário Costa, João Paulo Santos, Joana Carneiro, António Saiote, Marc Tardue e Brad Cohen.

Ao longo do seu percurso teve como mestres Manuela Bigail, Rui Taveira, Peter Harrison, Susan McCulloch e Elisabete Matos.

Marta Gonçalves flauta

Marta Gonçalves frequentou o Conservatório de Música Calouste Gulbenkian de Aveiro, na classe de Ana Maria Ribeiro, e mais tarde ingressou no Royal College of Music, em Londres, como bolseira, com os professores Jaime Martin e Rachel Brown. Foi aqui que começou a desenvolver o interesse pela música antiga, tendo completado a licenciatura e o mestrado em Performance (flauta e traverso), com distinção. Nesta altura foi-lhe atribuída também a medalha de prata da Worshipful Company of Musicians.

Colabora regularmente com diversas orquestras e agrupamentos nacionais e internacionais, entre eles, a Orchestra of the Age of Enlightenment, Gabrieli Consort & Players, Academy of Ancient Music, Florilegium, Solomon's Knot, Arcangelo, Orquestra Barroca Casa da Música, Ludovice Ensemble e Músicos do Tejo. Com estes agrupamentos apresentou-se em algumas das melhores salas de concerto, nomeadamente o Royal Albert Hall, Royal Festival Hall, Wigmore Hall, Barbican, Lincoln Centre, Palau de la Música Catalana, Konzerthaus de Viena e Philharmonie de Colónia. Participou em gravações para as editoras Hyperion, Channel Classics e Chandos, bem como em inúmeras apresentações para a rádio inglesa BBC Radio 3.

Marta Gonçalves acredita apaixonadamente que todas as crianças, independentemente do contexto sociocultural, devem ter acesso a uma aprendizagem musical de qualidade. É por esta razão que também se dedica ao ensino de música e que, desde 2017, ocupa o cargo de *deputy director of music* da fundação Music in Secondary Schools Trust (MiSST), no Reino Unido, que tem como objetivo principal tornar o ensino de música mais inclusivo e acessível.

Orquestra Barroca Casa da Música

Laurence Cummings maestro titular

A Orquestra Barroca Casa da Música formou-se em 2006 com a finalidade de interpretar a música barroca numa perspetiva historicamente informada. Além do trabalho regular com o seu maestro titular, Laurence Cummings, foi dirigida por Rinaldo Alessandrini, Alfredo Bernardini, Amandine Beyer, Fabio Biondi, Harry Christophers, Antonio Florio, Paul Hillier, Paul McCreech, Riccardo Minasi, Hervé Niquet, Andrew Parrott, Rachel Podger, Christophe Rousset, Dmitri Sinkovsky, Andreas Staier e Masaaki Suzuki, na companhia de solistas como Roberta Invernizzi, Franco Fagioli, Peter Kooij, Dmitri Sinkovsky, Alina Ibragimova, Rachel Podger, Marie Lys, Iestyn Davies, Rowan Pierce, Andreas Scholl, Pieter Wispelwey, Ilya Gringolts, Fernando Guimarães, Anna Dennis e Nuria Rial, e os agrupamentos The Sixteen, Coro Casa da Música e Coro Infantil Casa da Música.

Os concertos da Orquestra Barroca têm sido aclamados pela crítica nacional e internacional. Fez a estreia portuguesa da ópera *Ottone* de Händel e a estreia moderna da obra *L'ippolito* de Francisco António de Almeida. Apresentou-se em digressão em Espanha (Festival de Música Antiga de Úbeda y Baeza e em Ourense), Inglaterra (Festival Handel de Londres), França (Ópera de Dijon e Festivais Barrocos de Sablé e de Ambronay), Alemanha (BASF em Ludwigs-hafen am Rhein), Áustria (Konzerthaus de Viena) e China (Conservatório de Música da China em Pequim), além de várias cidades portuguesas — incluindo os festivais Braga Barroca, Noites de Queluz e Temporada Música em São Roque.

Ao lado do Coro Casa da Música, interpretou a *Missa em Si menor*, o *Magnificat*, as

Oratórias de Páscoa, Ascensão e Natal, e várias cantatas de Bach, *Te Deum* e *Missa Assumpta est Maria* de Charpentier, *Messias* de Händel, *Vésperas de Santo Inácio* de Domenico Zipoli, *Missa de Santa Cecília* de Haydn e *Gloria* de Vivaldi. Em 2015 estreou-se no Palau de la Musica em Barcelona, onde recolheu largos elogios da crítica. No mesmo ano, mereceu destaque a integral dos *Concertos Brandeburgueses* dirigidos por Laurence Cummings. Tem tocado regularmente com o prestigiado cravista Andreas Staier, com quem gravou o disco *À Portuguesa* (Harmonia Mundi, 2018), que incluiu dois concertos de Carlos Seixas e foi apresentado no Porto e em digressão — Ópera de Dijon, BASF em Ludwigshafen am Rhein, Konzerthaus de Viena e Noites de Queluz em Sintra. Esse mesmo programa leva a Orquestra Barroca a visitar o Auditório de Lyon em 2024. Nas últimas temporadas, interpretou os *Stabat Mater* de Pergolesi, Charpentier, Vivaldi e Scarlatti, as *Vésperas* de Monteverdi, *Ode para o Dia de Santa Cecília* de Händel, *Sete últimas palavras de Cristo na Cruz* de Haydn e *Música Aquática* de Telemann, entre muitas outras.

O repertório a apresentar em 2024 inclui excertos de serenatas de António Leal Moreira, o *Stabat Mater* de José Joaquim dos Santos e o *Messias* de Händel. A Orquestra colabora com artistas de relevo internacional, como o maestro e solista Andreas Staier, a soprano Rowan Pierce e o barítono Josep-Ramon Olive, dividindo o palco também com solistas portugueses como as sopranos Joana Seara e Sara Braga Simões, a flautista Marta Gonçalves e os oboístas Pedro Castro e Andreia Teixeira.

A discografia da Orquestra Barroca inclui gravações ao vivo de obras de Avison, D. Scarlatti, Carlos Seixas, Avondano, Vivaldi, Bach, Muffat, Händel e Haydn, sob a direção de maestros prestigiados.

Orquestra Barroca

Violino I

Persephone Gibbs

Bárbara Barros

Ariana Dantas

Raquel Cravino

Violino II

César Nogueira

Cecília Falcão

Flávio Aldo

Mariña Garcia-Bouso

Viola

Trevor McTait

Manuel Costa

Violoncelo

Filipe Quaresma

Vanessa Pires

Contrabaixo

José Fidalgo

Flauta

Joana Amorim

Mafalda Ramos

Oboé

Pedro Castro

Andreia Teixeira

Fagote

José Rodrigues Gomes

Trompa

Hugo Carneiro

Jaime Resende

Operação Técnica

Iluminação

Rui Pinto Leite

Palco

André Silva

Fernando Gonçalves

Próximos concertos

114 DOMINGO 10:00 E 11:30 SALA DE ENSAIO 2

Canto Medo Espanto

serviço educativo

Ana Bento e Bruno Pinto formadores

14 DOMINGO 18:00 SALA SUGGIA

Coro Casa da Música

Paul Hillier direção musical

Digitópia eletrónica

Obras de Fernando Lopes-Graça, Duarte Lobo e Carlos Caires

16 TERÇA 19:30 SALA 2

Mariana Martins

Novos Valores da Guitarra Portuguesa

17 TERÇA 21:30 SALA 2

Janeiro e Paulo Novaes: Protocolar, Vol. II

promotor: Match Attack

19 SEXTA 21:30 SALA 2

Future Jazz

serviço educativo

20 SÁBADO 10:30 OU 14:30 SALA DE ENSAIO 2

Showficina Lúdica

serviço educativo

Lúdica Música formadores

20 SÁBADO 21:30 SALA 2

Future Rocks

serviço educativo

20 SÁBADO 18:00 SALA SUGGIA

Orquestra Sinfónica do Porto Casa da Música

Sylvain Cambreling direção musical

Obras de Maurice Ravel, Vasco Mendonça e Emmanuel Nunes

21 DOMINGO 18:00 SALA SUGGIA

Remix Ensemble Casa da Música

Peter Rundel direção musical

Christina Daletska meio-soprano

Obras de **Peter Eötvös, Vasco Mendonça** e **Emmanuel Nunes**

26 SEXTA 21:00 SALA SUGGIA

Orquestra Sinfónica do Porto Casa da Música

Coro Participativo

Nuno Coelho direção musical

André Baleiro barítono

Obras de **Fernando Lopes-Graça** e **Claude Debussy**

28 DOMINGO 10:00; 11:30 E 16:00 SALA 2

Cenas Infantis

serviço educativo

Beatriz Rola e **Pedro Alvadia** conceção artística e interpretação

Ana Conceição, André Soares e **Pedro Santos** interpretação

28 DOMINGO 12:00 SALA SUGGIA

Orquestra Sinfónica do Porto Casa da Música

Nuno Coelho direção musical

Claude Debussy *La mer*

30 TERÇA 19:30 SALA 2

Liliana Coelho e Isabel Calado

Liliana Coelho soprano

Isabel Calado cravo

Obras de **José Maurício, António José da Silva, Giuseppe Forlivesi,**

Francisco Xavier Baptista, João Francisco Leal e **Frei de São Boaventura**

31 QUARTA 21:30 SALA 2

Best Youth

promotor: Vachier Associados

APOIO INSTITUCIONAL

MECENAS CASA DA MÚSICA

