

30
ANOS

Música
em São
Roque



CORO CASA DA MÚSICA
Scarlatti Sagrado

09 NOV | Sexta-Feira | 2018 – 21h00
Igreja de São Roque

30ª Temporada
12 OUT a 11 NOV '18

09 NOV | Sexta-Feira | 2018 – 21h00

Igreja de São Roque

CORO CASA DA MÚSICA

Scarlatti Sagrado

Paul Hillier Direção musical

Jesús Baena Teorba

Sarah McMahon Violoncelo

Silvia Márquez Chulilla Órgão

Ângela Alves Soprano

Eva Braga Simões Soprano

Joana Pereira Soprano

Leonor Barbosa de Melo Soprano

Rita Venda Soprano

Ana Calheiros Contralto

Brígida Silva Contralto

Joana Guimarães Contralto

Joana Valente Contralto

Almeno Gonçalves Tenor

André Lacerda Tenor

Luís Toscano Tenor

Vítor Sousa Tenor

Francisco Reis Baixo

João Barros Silva Baixo

Luís Rendas Pereira Baixo

Nuno Mendes Baixo

Pedro Guedes Marques Baixo

Marion Sarmiento Maestrina co-repetidora

PROGRAMA

Domenico Scarlatti (1685 – 1757)

Salmo 121: *Laetatus sum*

Te gloriosus

(Moteto para a Festa de Todos os Santos)

Te Deum, a 8

1. *Te Deum*

2. *Te ergo quaesumus*

PAUSA TÉCNICA

Alessandro Scarlatti (1660 – 1725)

Salve Regina

Miserere

Magnificat

Duração aproximada do concerto: 1 hora.

Notas de Programa

Teci a modulação com facilidade circunscrita, tendo realizado uma mistura de elementos [simples] para a composição, e estes são: naturalidade, encanto e, ao mesmo tempo, expressão da paixão com a qual as personagens falam, [que é] a consideração e circunstância mais importante [requerida] para mover e atrair o espírito do ouvinte para a diversidade de sentimentos que as várias ocorrências do enredo dramático expressam [...]

Confesso a minha fraqueza; em alguns momentos, enquanto atribuí a as notas [ao texto], eu chorei.

Alessandro Scarlatti

(de uma carta a Ferdinando de' Medici, 1706¹)

Alessandro Scarlatti e seu filho, Domenico, foram compositores ativos durante o final do século XVII e primeira metade do XVIII, num período da história da música que hoje designamos como *barroco*. Esta era que abrange um âmbito cronológico de mais de um século e meio, assistiu à emergência e/ou consolidação de gêneros, estilos e procedimentos de escrita musical de uma enorme diversidade, tais como o recitativo, o concerto, a oratória, a ópera, a cantata e a *aria da capo*, para mencionar apenas alguns. Abrangendo este período um âmbito cronológico de mais de século e meio, esta diversidade não causará, naturalmente, surpresa. O que poderá talvez surpreender é, considerando obras de características tão diferentes como, por exemplo, um soneto do 6º livro de madrigais de Monteverdi, uma ária de uma ópera de Rameau, um motete de frei Manuel Cardoso ou um recitativo *accompagnato* de uma cantata de Bach, o facto de todas serem igualmente categorizadas sob a mesma designação de *música barroca*. Isto remete-nos para uma problemática que vem sendo discutida há já alguns anos: a da periodização da história de música

(e da arte em geral). Rotular sob uma só e mesma etiqueta música produzida durante períodos que abarcam várias dezenas de anos constitui, evidentemente, um exercício algo redutor. No entanto, termos como, por exemplo, *renascimento*, *barroco* ou *romantismo* persistem e continuam a ser amplamente utilizados. Assim, apesar das suas limitações e constrangimentos, a organização tradicional da história da música em períodos ou eras permanece, nas palavras de Tim Carter, "como talvez a única estratégia narrativa suficientemente poderosa e plausível para conferir sentido aos nossos constructos históricos, unindo as vozes fraturadas e fragmentadas que falam, ou mesmo cantam, do passado ao presente"².

O período barroco é definido hoje como tendo início por volta da década de 1580, chegando ao fim com a morte de Bach em 1750. Sendo estes limites cronológicos perfeitamente arbitrários, eles alicerçam-se, porém, em acontecimentos e circunstâncias históricas concretas que, não sendo em si as causas determinísticas (ou determináveis) de súbitas metamorfoses estéticas que transformaram radicalmente a música, constituem como que marcos que nos auxiliam a estabelecer referências e a perceber numa realidade em constante transformação. Assim, não é, evidentemente, a morte de Bach que coloca um ponto final abrupto no barroco musical; no entanto, o desaparecimento do grande compositor saxão representa simbolicamente o extinguir de um modo específico de pensar a música. No extremo cronológico oposto, o final do século XVI assiste a um conjunto de acontecimentos que testemunham a emergência das sementes desse mesmo pensamento. Em Florença, Vincenzo Galilei publica, em 1581, o seu *Dialogo della musica antica, et della moderna*, preparando o terreno para as primeiras óperas de Caccini, Peri e Monteverdi no virar do século. No mesmo ano, é representado na corte francesa, o *Balet comique de la Roynne* que "dá início a um conjunto de bailados de corte que constituiriam

¹In John Walter Hill: Baroque Music: Music in Western Europe, 1580-1750, 2005 [p. 386].

²Tim Carter: Renaissance, Mannerism, Baroque. In John Butt, & Tim Carter, The Cambridge history of seventeenth century music, 2008 [p. 3].

a tradição central do espectáculo musical francês durante toda a era barroca”³. Na península ibérica, Luis de Góngora e Lope de Vega davam os primeiros passos na revolução poética e teatral que sustentaria a extraordinária produção musical vernacular do *Siglo de Oro* em Espanha e Portugal. O que há, assim, de comum entre a música Monteverdi e de Bach, entre Henry Purcell, Duarte Lobo e Alessandro Scarlatti? Qual o fio condutor que agrega, nas atuais narrativas da história e estética musical, estilos e sonoridades tão diversas?

A resposta reside numa conceção da música que emergiu no alvor do século XVII num quadro de profundas transformações que então tinham lugar no pensamento e cultura do mundo ocidental. A Reforma protestante seguida da Contrarreforma católica, iniciadas no século XVI, colocaram a Europa em tumulto religioso, culminando na devastadora Guerra dos Trinta Anos (1618-1648) e redesenhando o mapa político e o equilíbrio de forças do Velho Continente. A expansão ultramarina comercial e colonial das potências europeias – ainda que assente grandemente em práticas de exploração e opressão – estreitava a distância e colocava em contacto culturas muito diversas. No plano do pensamento e das ideias a Revolução Científica operada por Copérnico, Galileu, Kepler e Newton (entre outros) transformou não só o modo como o homem via o mundo mas também como nele se posicionava e com ele interagia. O quadro intelectual das Sete Artes Liberais⁴, que havia dominado o pensamento Europeu durante mais de um milénio, desmoronava-se paulatinamente. O *quadrivium* cedeu lugar às bases das ciências modernas que se definiam enquanto sistemas empíricos e não meramente especulativos. O mundo e o universo deixavam de ser um macrocosmos conectado com o microcosmos – o homem – através de um intrincado conjunto de relações

simbólicas. Os seus segredos e a sua mecânica encontravam-se agora acessíveis através da observação e escrutínio dos sentidos e do intelecto, e passíveis de serem transformados através da ação. O discurso e a linguagem também se transformam, virando-se do *logos* da dialética para o *pathos* da retórica, tendo como principal alvo as emoções dos destinatários, procurando estimulá-las e mesmo manipulá-las. Benoît Timmermans descreve assim este novo papel do discurso: “quer seja livre ou condicionado, «católico» ou «protestante», artificial ou autêntico, o discurso deve, em qualquer caso, ser comovente e comovido, apaixonante e apaixonado. Esse será, finalmente, o traço profundo da sensibilidade barroca: amalgamar *ethos* e *pathos*, sujeito e objeto, ação e paixão, as formas e os conteúdos, as intenções e os efeitos, na mesma magnificência, na mesma liberdade artística, no mesmo êxtase sensível.”⁵

Nesta transformação de paradigmas, a música redefine-se sob a nova condição de ferramenta retórica: até então uma das quatro disciplinas matemáticas, abandona o *quadrivium* das sete artes liberais e aproxima-se da arte do orador, assumindo um novo papel no qual som e palavra se unem de forma ímpar em toda a história do ocidente. Assente nos princípios composicionais estabelecidos pelo desenvolvimento da polifonia vocal durante o renascimento, a música constrói-se e estrutura-se agora em torno do texto: a perceptibilidade da palavra assume prioridade sobre o contraponto, a prosódia determina o ritmo, os afetos contidos no texto definem a sonoridade.

É nesta nova relação palavra-música que se revela o fundamento do pensamento retórico-musical que emerge a partir do final do século XVI. Por um lado, submetida ao texto, a música é esculpida segundo os seus contornos semânticos, poéticos e formais. Por outro lado, sendo portadora de uma dimensão emocional autónoma, a música

³ John Walter Hill: Baroque Music: Music in Western Europe, 1580-1750, 2005 (p. 109).

⁴ As sete artes liberais consistiam em dois ramos de disciplinas académicas: o trivium, compreendendo as disciplinas da dialética (ou lógica), gramática e retórica, e o quadrivium, consistindo na aritmética, astronomia, geometria e música.

⁵ Benoît Timmermans: Renascimento e modernidade da retórica. In Michel Meyer, Manuela Maria Carrilho & B. Timmermans, História da Retórica, 2008 (p. 114).

potencia as palavras levando-as mais longe no seu alcance afetivo e no poder de comover quem as escuta. A diversidade de géneros e estilos que atravessa o barroco musical alicerça-se, de um modo ou de outro, nesta conceção da música enquanto ferramenta retórico-afetiva.

Para a concretização deste ideal foram desenvolvidas soluções diversas nos diferentes contextos geográficos, culturais e sociais de produção musical. Em Itália desenvolvem-se a *policoralidade* e o *stile concertato* no contexto litúrgico e a *seconda pratica* entre as elites aristocráticas e burguesas das cosmopolitas cidades estado. A função das duas é a mesma mas adaptada a diferentes circunstâncias, cumprir o ideal ciceroniano da retórica: *docere, delectare, movere* – ensinar, deleitar, comover. As obras policorais e o *stile concertato* procuravam levar a bom termo, nos espaços de culto religioso, as exigências retóricas do texto e a clareza na sua transmissão, movido pela “necessidade de escrever para efectivos muito grandes nas festas maiores, e para grupos muito mais pequenos nas celebrações litúrgicas da rotina; e pelo desejo de impressionar com grandes efectivos e seduzir com vozes solistas”.⁶ “Impressionar” e “seduzir”: *delectare*. Com a *seconda pratica* – termo introduzido em 1605 por Claudio Monteverdi (1567-1643) no prefácio do seu quinto livro de madrigais – a poesia e teatro vernaculares italianos ganhavam uma nova dimensão dramática e expressiva através do madrigal do início do *Seicento*, da monodia acompanhada por baixo contínuo e do drama musicado que viria mais tarde a ser designado por ópera.

Apesar da associação a diferentes contextos performativos, os diferentes estilos que coexistiram no barroco não constituem compartimentos estanques da escrita e conceção musicais. Ambos conviviam em grande proximidade constituindo, juntamente com práticas composicionais e interpretativas enraizadas

na tradição da escrita polifónica, uma paleta de recursos ao dispor dos músicos e compositores ao serviço do ideal e necessidade da veiculação da palavra de forma clara e afetivamente eficaz. Este período de “poliestilismo” e “multilinguismo” constitui aquilo que Noel O’Regan explica como sendo uma “coabitação estilística que é talvez a característica mais distintiva da música sacra [e outras] do século dezassete quando comparado com tudo o que se passou anteriormente”⁷. Poder-se-á dizer que, para os compositores do barroco, o fim justifica os meios. O fim é *delectare* e *movere*; os meios, todos e quaisquer que o alcancem.

Pietro Alessandro Gaspare Scarlatti nasceu a 2 de Maio de 1660 em Palermo na Sicília, segundo filho do tenor Pietro Scarlata e Eleonora d’Amato. Em 1672 a família mudou-se para Roma, onde o jovem Alessandro realizaria o seu aprendizado nas artes musicais. Bem relacionado com as esferas aristocráticas mais influentes (chegando a habitar um apartamento no palácio de Gian Lorenzo Bernini), a ascensão de Scarlatti à elite musical romana foi rápida. Com apenas 18 anos, foi nomeado mestre de capela em *S. Giacomo degli Incurabili*. As seis óperas escritas entre 1679 e 1683 para o círculo da rainha Christina da Suécia (uma importante mecenas musical que chegou a ter como confessor o padre António Vieira) marcam o início da importante produção do compositor neste género.

Apesar de uma juventude auspiciosa, o grosso da carreira de Alessandro Scarlatti viria a ser algo atribulada. Em 1684, o compositor muda-se para Nápoles na condição de mestre de capela ao serviço do vice-rei espanhol, Gaspar Méndez de Haro, marquês de Carpio. Na chegada à cidade, teve de lidar com a inveja e hostilidade dos músicos locais, vendo-se ainda a braços com uma série de escândalos provocados por familiares seus.

⁶ Noel O’Regan, *The Church Triumphant: music in the liturgy*. In John Butt, & Tim Carter, *The Cambridge history of seventeenth century music*, 2008 (p. 292).

⁷ Idem (p. 293).

O trabalho enquanto mestre de capela era também de uma enorme exigência; nas palavras de Donald J. Grout, tinha de “produzir o máximo possível de minutos de música no número mínimo de minutos possível para escrever as notas no papel”⁸. Não obstante, no virar do século, Scarlatti havia já conferido um impulso à ópera napolitana que a faria rivalizar com a da própria cidade de Veneza. Enquanto isso, continuou a gozar do favor de importantes patronos como o Cardeal Pietro Ottoboni em Roma e Ferdinando de’ Medici em Florença, fazendo com que a sua música tivesse grande e disseminado sucesso no exterior.

A reputação de que gozava fora de Nápoles, as necessidades financeiras exigidas pelo crescimento da família e os frequentes atrasos nos pagamentos que lhe eram devidos pelo seu trabalho, contam-se provavelmente entre os fatores que levaram Alessandro a abandonar a cidade e a regressar a Roma no final de 1702. Seguir-se-iam tempos de alguma instabilidade, com o compositor a ocupar brevemente as posições de assistente de mestre de capela na *Chiesa Nuova di Santa Maria* em Vallicella e na *Cappella Liberiana de Santa Maria Maggiore*, e a realizar viagens a Veneza e Urbino. Apesar de ser um período particularmente produtivo em termos composicionais, Scarlatti é descrito, em diferentes documentos da época, como negligente e absentista nas demais funções que lhe assistiam, como, por exemplo, o ensino e a direção da capela musical em *Santa Maria Maggiore*. Não deixa também de ser paradoxal – se considerarmos o sucesso generalizado de que as suas óperas gozavam um pouco por todo o território que hoje constitui a Itália – o facto da recepção da sua música em Veneza (o principal centro de produção operática na época) não ter sido particularmente entusiástica. Scarlatti acabaria por regressar a Nápoles em 1708 para ocupar o cargo que havia deixado seis anos antes, nele permanecendo

até ao final da vida. Apesar de uma maior estabilidade laboral e do sucesso e reputação das suas obras se manter (observando agora também um mais diligente cumprimento das suas funções enquanto *maestro di cappella*), os anos finais do compositor não foram isentos de dificuldades. A perda de uma filha após um período prolongado de doença e (uma vez mais) atrasos no pagamento do seu salário levaram Alessandro a descrever-se a si próprio apenas dez dias antes de sua morte, num pedido de auxílio financeiro dirigido ao vice-rei, como “o mais pobre e miserável *Cavaliere Alessandro Scarlatti Primo Maestro della Real Cappella*”. A 22 de Outubro de 1725 morria “o mais nobre cisne de Oreto”⁹ deixando um extraordinário legado de centenas de obras entre óperas, cantatas, oratórias, música litúrgica e peças instrumentais.

Giuseppe Domenico Scarlatti, sexto filho de Alessandro, nasceu em Nápoles a 26 de Outubro de 1685. O seu aprendizado musical terá provavelmente tido lugar no seio da família, sob tutoria do tio Francesco, do irmão Pietro ou do próprio pai. O talento prodigioso do jovem Domenico traduziu-se na nomeação (por influência do pai, bem entendido) como organista e compositor da *Cappella Reale* de Nápoles com apenas 15 anos de idade. Apesar de Alessandro manter uma postura algo autoritária em relação ao filho, descreve-o, numa carta de 1705 dirigida a Fernando de’ Medici, como “uma águia cujas asas cresceram; ele não deverá permanecer ocioso no ninho, e não deverei eu impedir seu voo”. Domenico é hoje conhecido sobretudo pela sua colossal obra para tecla mas a sua carreira e produção musicais foram muito dinâmicas e diversificadas. Em Roma foi mestre de capela da exilada rainha da Polónia, Maria Casimira e, a partir de 1714, da *Cappella Giulia* da basílica de São Pedro no Vaticano. O contato

⁸ Donald Jay Grout, *Alessandro Scarlatti: An Introduction to His Operas*, 1979 (p. 15).

⁹ Oreto é o nome do rio que passa perto da cidade de Palermo.

com o Marquês de Fontes, Rodrigo Anes de Sá Almeida e Meneses, embaixador português em Roma, levá-lo-ia a trocar a *Cappella Giulia* pelo cargo de mestre da capela real portuguesa em 1719. Dez anos mais tarde, Scarlatti mudar-se-ia para Espanha, acompanhando a sua discípula, a infanta D. Maria Bárbara, filha de D. João V, que se casara com o futuro rei Fernando VI de Espanha. Domenico permaneceria ao serviço privado da nova princesa das Astúrias – e, posteriormente, rainha de Espanha – até à sua morte a 23 de Julho de 1757.

As três obras de sua autoria incluídas no presente programa são provenientes de fontes albergadas em arquivos portugueses, tendo sido escritas para a Patriarcal de Lisboa entre 1719 e 1722. São elas o salmo 121, *Laetatus sum*, cuja única cópia se encontra na Biblioteca do Palácio Ducal de Vila Viçosa, o motete *Te gloriosus* cujo manuscrito está localizado em Lisboa, no Arquivo da Fábrica da Sé Patriarcal, e o *Te Deum* para dois coros do qual sobrevivem nada menos do que quatro exemplares: um em Évora (Arquivo da Sé), dois em Lisboa (Biblioteca Nacional e Arquivo da Fábrica da Sé Patriarcal) e um em Guimarães (Arquivo Municipal Alfredo Pimenta).

O programa que aqui se apresenta incide sobre partes importantes da produção musical dos dois Scarlatti que atraem hoje – injustamente – menos visibilidade do que as óperas, cantatas e oratórias do pai e a música para tecla do filho... e merecem, de pleno direito, a nossa escuta e atenção. O forte contraste estilístico entre estas obras e o repertório mais conhecido dos dois compositores, é uma eloquente demonstração daqueles que são dois elementos fundamentais para compreender a matriz transversal a todo o barroco musical à qual atrás aludíamos: o multilinguismo e poliestilismo.

Pai e filho colocam nestas obras o seu engenho ao serviço daquilo que O'Regan designa como um “*stile antico* revitalizado”.

Recorrendo a efetivos vocais de 4 a 8 vozes suportadas apenas pelo baixo contínuo, a paleta multicolor de recursos composicionais do *stile concertato* confere aos textos latinos uma rica sucessão de quadros e texturas sonoras e afetivas: solos e duos alternam com passagens a coro pleno; pontos de imitação intercalam-se com passagens homofónicas em estilo declamativo; a solenidade luminosa das melodias do cantochão, ora cantadas sem acompanhamento, ora embelezadas pela rica construção contrapontística, interpola-se com vigorosos ritmos ternários de dança; a policoralidade confere uma magnificência às palavras que ainda hoje, tal como na época, arrebatam quem as escuta. Nada disto é novo no início do século XVIII; são recursos centenários, agora simplesmente adaptados às transformações na linguagem contrapontística e harmónica que naturalmente têm lugar com o passar dos anos. Para os Scarlatti, o objetivo da música continua a ser o mesmo que era para Monteverdi: “mover e atrair o espírito do ouvinte para a diversidade de sentimentos”, conforme escreve Alessandro na passagem transcrevemos no início deste nosso texto. E é nos muitos e ecléticos caminhos percorridos para alcançar este objetivo, seja na música vocal, instrumental, sacra ou profana, que reside a própria essência da música barroca.

Hugo Sanches



Dados Biográficos Coro Casa da Música

Desde a sua fundação em 2009, o Coro Casa da Música foi dirigido pelos maestros Simon Carrington, Nicolas Fink, Antonio Florio, Robin Gritton, Andrew Parrott, Marco Mencoboni, Kaspars Putniņš, Gregory Rose, James Wood, Douglas Boyd, Martin André, Baldur Brönnimann, Laurence Cummings, Olari Elts, Leopold Hager, Michail Jurowski, Christoph König, Peter Rundel, Vassily Sinaisky e Takuo Yuasa, para além do seu maestro titular, Paul Hillier. Eclético no seu repertório, o Coro é constituído por uma formação regular de 18 cantores, a qual se alarga a formação média ou sinfónica em função dos programas apresentados. Colaborou com os agrupamentos instrumentais da Casa da Música na

interpretação de obras como *Missa em Dó menor* e *Requiem* de Mozart, *O Cântico Eterno* de Janáček, *Sinfonia Coral* e *Missa Solemnis* de Beethoven, *Requiem Alemão* de Brahms, 3ª Sinfonia de Mahler, *Messias* de Händel, *Te Deum* de Charpentier, *Oratória de Natal*, *Magnificat* e Cantatas de Bach, *História de Natal* de Schütz, *Requiem* de Verdi, *A Criação* de Haydn, *Missa para o Santíssimo Natal* de Alessandro Scarlatti, grandes obras corais-sinfónicas de Prokofieff e Chostakovitch e *Requiem* de Schnittke.

A música portuguesa tem sido um dos focos de atenção do Coro, com programas dedicados ao período de ouro da polifonia renascentista, a Lopes-Graça ou a obras

corais-sinfónicas como o *Requiem à memória de Camões* de Bomtempo e o *Te Deum* de António Teixeira. As criações dos séculos XX e XXI têm também um peso importante no seu repertório, que incluiu a estreia nacional do *Stabat Mater* de James Dillon e do *Moth Requiem* de Harrison Birtwistle, além de obras de Lachenmann, Schoenberg, Stockhausen, Gubaidulina ou Cage. Na temporada de 2018, o Coro apresenta obras-primas da história da música junto dos agrupamentos instrumentais da Casa da Música, entre as quais *Gurre-Lieder* de Schoenberg, *Te Deum* de Bruckner, *As Estações* de Haydn, *Missa em Si menor* de Bach, Cantatas de Webern ou *Sinfonia Ressurreição* de Mahler. Os programas

a *cappella* oferecem um panorama muito alargado da melhor música coral, desde a escola franco-flamenga do século XV a Arvö Part, passando por obras sacras do Barroco italiano e música francesa de inspiração impressionista. O Coro Casa da Música faz digressões regulares, tendo atuado no Festival de Música Antiga de Úbeda y Baeza (Espanha), no Festival Laus Polyphoniae em Antuérpia, no Festival Handel de Londres, no Festival de Música Contemporânea de Huddersfield, no Festival Tenso Days em Marselha, nos Concertos de Natal de Ourense e em várias salas portuguesas.



Paul Hillier

Direção Musical

Paul Hillier, Diretor Fundador do Hilliard Ensemble e do Theatre of Voices, é reconhecido pela versatilidade de uma carreira que passa pelo canto, a direção, a composição e a musicologia. Foi Maestro Titular do Coro de Câmara Filarmónico da Estónia (2001-2007) e é Titular do Ars Nova Copenhagen desde 2003. Em 2008 tornou-se Maestro Titular do Coro de Câmara Nacional da Irlanda, e em 2009 assumiu o mesmo cargo no Coro Casa da Música. Nesse mesmo ano criou a sua própria editora – Theatre of Voices Edition (www.tov-edition.com). No ano de 2009 foi Artista em Residência no Instituto de Música Sacra da Universidade de Yale. Em 2010 recebeu o seu segundo Grammy – por *The Little Match Girl Passion* de David Lang. As suas mais de 150 gravações em CD incluem sete recitais a solo (para a Harmonia Mundi, Dacapo e outras editoras) e foram aclamadas em todo o mundo, conquistando numerosos prémios. Colabora regularmente com os principais coros de câmara europeus – Coros das

Rádios Dinamarquesa, NDR e de Berlim, Coro de Câmara de Houston e Coro de Câmara Filarmónico da Estónia – e com orquestras como London Sinfonietta, St.Paul Chamber Orchestra, Concerto Copenhagen, Athelas Sinfonietta, Orquestra de Câmara de Tallinn, Orquestra Barroca Irlandesa, Remix Ensemble, Concerto Palatino, Sinfónica Nacional da Estónia, Filarmónicas de Copenhaga, Sul da Dinamarca e Tóquio, e Sinfónicas de Taiwan, do Porto Casa da Música e de Utah. Apresentou-se em festivais como RheinVokal, Musikfest Berlim, BBC Proms, Festival de Edimburgo, Festival Internacional de Bergen e Festival das Artes de Hong Kong, e ainda na Ópera Real Dinamarquesa. Tem trabalhado com o Kronos Quartet, Peter Sellars, Bobbie McFerrin, Tim Rushton e Richard Alston. Em 2018, estreou a obra *And I heard a voice* de Arvo Pärt com o Ars Nova Copenhagen, por ocasião do 800º aniversário da Universidade de Salamanca. Na sua agenda atual inclui-se um concerto com o Theater of Voices na Elbphilharmonie de Hamburgo,

atuações com o Coro de Câmara da Irlanda no Festival de Artes de Kilkenny e no Festival de Fishguard no País de Gales, com o Ars Nova no Strings of Autumn em Praga, um concerto de música antiga e Ligeti com o Coro Casa da Música, um concerto com o Coro da Rádio Húngara, entre outros. Em 2006, Paul Hillier foi condecorado com a Ordem do Império Britânico pelos serviços prestados à música coral. Em 2007 recebeu a Ordem da Estrela Branca da Estónia e um Grammy Award por *Da Pacem* de Arvo Pärt (Melhor Gravação Coral). Em 2013 foi nomeado Cavaleiro da Ordem de Dannebrog por Sua Majestade a Rainha Margarida II da Dinamarca. Paul Hillier nasceu em Dorchester e estudou na Guildhall School of Music and Drama em Londres. Ensinou na Universidade da Califórnia e foi Diretor do Early Music Institute na Universidade de Indiana entre 1996 e 2003. Os seus livros sobre Arvo Pärt e Steve Reich foram publicados pela Oxford University Press.

DOMENICO SCARLATTI

1. SALMO 121 *Laetatus sum*

Laetatus sum in his quae dicta sunt mihi:
In domum Domini ibimus.

Stantes erant pedes nostri,
in atriis tuis, Jerusalem.

Jerusalem, quae aedificatur ut civitas:
cujus participatio ejus in idipsum.

Illuc enim ascenderunt tribus, tribus
Domini:
testimonium Israël
ad confitendum nomini Domini.

Quia illic sederunt sedes in iudicio,
sedes super domum David.

Rogate quae ad pacem sunt
Jerusalem: et abundantia diligentibus te.

Fiat pax in virtute tua:
et abundantia in turribus tuis.

Propter fratres meos et proximos meos,
loquebar pacem de te.

Propter domum Domini Dei nostri,
quaesivi bona tibi.

Gloria Patri, et Filio, et Spiritui Sancto.

Sicut erat in principio, et nunc, et sempre,
et in saecula saeculorum.
Amen

SALMO 121 *Laetatus sum*

Que alegria, quando me disseram:
“Vamos para a casa do Senhor!”

Os nossos pés detêm-se
às tuas portas, ó Jerusalém!

Jerusalém, cidade bem construída:
harmoniosamente edificada.

Para lá sobem as tribos, as tribos
do Senhor,
segundo o costume de Israel,
para louvar o nome do Senhor.

Nela estão os tribunais da justiça,
os tribunais da casa de David.

Fazei votos em favor de Jerusalém:
“prosperem aqueles que te amam;

Haja paz dentro das tuas muralhas,
tranquilidade nos teus palácios.”

Por amor dos meus irmãos e amigos,
proclamarei: “a paz esteja contigo!”

Por amor da casa do Senhor, nosso Deus,
Pedirei o bem-estar para ti.

Glória ao Pai e ao Filho e ao Espírito Santo,

Assim como era no princípio, agora
e sempre,
e para toda a eternidade.
Ámen.

TE GLORIOSUS (*Moteto para a Festa de Todos os Santos*)

Te gloriosus Apostolorum chorus,
te Prophetarum laudabilis numerus,
te Martyrum candidatus laudat exercitus;
te omnes Sancti et electi voce confitentur
unanimis,
beata Trinitas, unus Deus.

TE DEUM

1. *Te Deum*

Te Deum laudamus:
Te Dominum confitemur.
Te aeternum patrem omnis terra
veneratur.
Tibi omnes Angeli:
tibi caeli et universae potestates.
Tibi Cherubim et Seraphim,
incessabili voce proclamant:

Sanctus, Sanctus, Sanctus
Dominus Deus Sabaoth.
Pleni sunt caeli et terra
maiestatis gloriae tuae.

Te gloriosus Apostolorum chorus,
Te Prophetarum laudabilis numerus,
Te Martyrum candidatus laudat exercitus.
Te per orbem terrarum
sancta confitetur Ecclesia,
Patrem immensae maiestatis;

TE GLORIOSUS (*Moteto para a Festa de Todos os Santos*)

Louva-te o glorioso coro dos Apóstolos,
Louva-te a venerável legião dos Profetas,
Louva-te o exército, vestido de branco,
vds Mártires.
Reconhece-te, por toda a Terra, a Santa
Igreja:
todos os Santos e Eleitos, numa só voz
proclamam a tua glória, Santíssima
Trindade, Deus uno.

TE DEUM

1. *Te Deum*

Louva-te o glorioso coro dos Apóstolos,
Louva-te a venerável legião dos Profetas,
Louva-te o exército, vestido de branco, dos
Mártires.
Reconhece-te, por toda a Terra, a Santa
Igreja:
todos os Santos e Eleitos, numa só voz
proclamam a tua glória, Santíssima
Trindade, Deus uno.

Louvamos-te, Deus;
confessamos-te, Senhor:
Toda a Terra te venera, Pai eterno.
A ti, todos os Anjos;
a ti, os céus e todos os poderes.
A ti, os Querubins e os Serafins
proclamam com uma voz incessante:

Santo, Santo, Santo,
Senhor Deus dos Exércitos Celestes.

Venerandum tuum verum et unicum
Filium;
Sanctum quoque Paraclitum Spiritum.
Tu rex gloriae, Christe:
Tu Patris sempiternus es Filius.
Tu, ad liberandum
suscepturus hominem,
non horruisti Virginis uterum.
Tu, devicto mortis aculeo,
aperuisti credentibus regna caelorum.
Tu ad dexteram Dei sedes,
in gloria Patris.
Iudex crederis esse venturus.

2. Te ergo quaesumus

Te ergo quaesumus,
tuis famulis subveni:
quos pretioso sanguine redemisti.

Aeterna fac cum sanctis tuis
in gloria numerari.
Salvum fac populum tuum, Domine,

Os céus e a terra estão repletos
da grandeza da tua glória.

Louva-te o glorioso coro dos Apóstolos,
Louva-te a venerável legião dos Profetas,
Louva-te o exército, vestido de branco, dos
Mártires.

Reconhece-te, por toda a Terra,
a Santa Igreja:
A ti, Pai de infinita majestade;

Ao teu venerando, verdadeiro e único
Filho;
E também ao Espírito Santo, o Paraclito.
Tu, Cristo, rei de glória:
Tu és o Filho sempiterno do Pai.
Tu, que haverias de sofrer
para salvar o homem,
não temeste o ventre da Virgem.
Tu, vencido o agulhão da morte,
abriste o reino dos céus aos fiéis.
Tu sentas-te à direita de Deus,
na glória do Pai.
Nós cremos que voltarás como juiz.

2. Te ergo quaesumus

Rogamos-te, por isso,
que protejas os teus servos,
que redimiste com o teu precioso sangue.

Faz por contá-los entre os teus santos
na glória eterna.
Salva o teu povo, Senhor,

et benedic hereditati tuae.
Et rege eos, et extolle illos usque in aeternum.

Per singulos dies benedicimus te:
et laudamus nomen tuum
in saeculum, et in saeculum saeculi.

Dignare, Domine, die isto
sine peccato nos custodire.
Miserere nostri, Domine,
miserere nostri.
Fiat misericordia tua, Domine, super nos:
quemadmodum speravimus in te.

In te, Domine, speravi:
non confundar in aeternum.

ALESSANDRO SCARLATTI *Salve regina*

Salve, Regina, mater misericordiae;
vita, dulcedo et spes nostra, salve.
Ad te clamamus exules filii Evae.
Ad te suspiramus gementes et flentes in
hac lacrimarum valle.
Eia ergo, advocata nostra,
illos tuos misericordes oculos ad nos
converte.
Et Jesum, benedictum fructum ventris tui,
nobis post hoc exsiliium ostende.
O clemens, o pia, o dulcis Virgo semper Maria.

e abençoa a tua herança.
Guia-os e exalta-os até à eternidade.

Dia após dia, te celebramos
e louvamos o teu nome
para sempre e pelos séculos dos séculos.

Digna-te, Senhor, a guardar-nos
sem pecado neste dia.
Tem piedade de nós, Senhor,
tem piedade de nós.
Sê misericordioso conosco, Senhor,
do mesmo modo que nós tivemos
esperança em ti.

Tive esperança em ti, Senhor:
que eu jamais seja confundido.

ALESSANDRO SCARLATTI *Salve regina*

Salve, Rainha, mãe de misericórdia;
vida, doçura e esperança nossa, salve.
Por vós chamamos, nós os filhos
proscritos de Eva.
A vós suspiramos gemendo e chorando
neste vale de lágrimas.
Eia, pois, nossa defensora,
os vossos condoídos olhos voltei para nós.
E Jesus, bendito fruto do vosso ventre,
após este desterro nos manifestai.
Ó clemente, ó piedosa, ó doce sempre
Virgem Maria.

Miserere

Miserere mei, Deus:
secundum magnam misericordiam tuam.

– Et secundum multitudinem
miserationum tuarum, dele iniquitatem
meam.

Amplius lava me ab iniquitate mea:
et a peccato meo munda me.

– Quoniam iniquitatem meam ego
cognosco:
et peccatum meum contra me est semper.

Tibi soli peccavi, et malum coram te feci:
ut justificeris in sermonibus tuis,
et vincas cum iudicaris.

– Ecce enim in iniquitatibus conceptus
sum:
et in peccatis concepit me mater mea.

Ecce enim veritatem dilexisti:
incerta et occulta sapientiae tuae
manifestasti mihi.

– Asperges me hysopo, et mundabor:
lavabis me, et super nivem dealabor.

Auditui meo dabis gaudium et laetitiam:
et exultabunt ossa humiliata.

Miserere

**Tem compaixão de mim, ó Deus:
pela tua bondade.**

**Pela tua grande misericórdia,
apaga o meu pecado.**

**Lava-me de toda a iniquidade:
purifica-me dos meus delitos.**

**Reconheço as minhas culpas:
e tenho sempre diante de mim os meus
pecados.**

**Contra ti pequei, só contra ti:
fiz o mal diante dos teus olhos
por isso é justa a tua sentença e recto o
teu julgamento.**

**Eis que nasci na culpa:
E a minha mãe concebeu-me em pecado.**

**Tu aprecias a verdade no íntimo do ser:
e ensinas-me a sabedoria no íntimo da
alma.**

**Purifica-me com o hissopo e ficarei puro:
lava-me e ficarei mais branco do que a
neve.**

**Faz-me ouvir palavras de gozo e alegria:
e exultem estes ossos que trituraste.**

– Averte faciem tuam a peccatis meis:
et omnes iniquitates meas dele.

Cor mundum crea in me, Deus:
et spiritum rectum innova in visceribus
meis.

– Ne proicias me a facie tua:
et spiritum sanctum tuum ne auferas a me.

Redde mihi laetitiam salutaris tui:
et spiritu principali confirma me.

– Docebo iniquos vias tuas:
et impii ad te convertentur.

Libera me de sanguinibus, Deus,
Deus salutis meae:
et exultabit lingua mea iustitiam tuam.

– Domine, labia mea aperies:
et os meum annuntiabit laudem tuam.

Quoniam si voluisses sacrificium,
dedissem utique:
holocaustis non delectaberis.

**Desvia o teu rosto dos meus pecados:
e apaga todas as minhas culpas.**

**Cria em mim, ó Deus:
um coração puro, renova e dá firmeza ao
meu espírito.**

**Não me afastes da tua presença:
nem me privas do teu Santo Espírito.**

**Dá-me de novo a alegria da tua salvação:
e sustenta-me com um espírito generoso.**

**Então ensinarei aos transgressores os
teus caminhos:
e os pecadores hão-de voltar para ti.**

**Ó Deus, meu salvador,
livra-me do crime de sangue:
e a minha língua anunciará a tua justiça.**

**Abre, Senhor, os meus lábios,
para que a minha boca possa anunciar o
teu louvor.**

**Não te comprazes nos sacrifícios
nem te agrada qualquer holocausto que eu
te ofereça.**

– Sacrificium Deo spiritus contribulatus:
cor contritum, et humiliatum, Deus, non
despicias.

Benigne fac, Domine, in bona voluntate tua
Sion:
ut aedificentur muri Jerusalem.

– Tunc acceptabis sacrificium iustitiae,
oblationes, et holocausta:

Tunc imponent super altare tuum vitulos.

MAGNIFICAT

Magnificat, anima mea, Dominum.
Et exultavit spiritus meus in Deo, salutari
meo.
Quia respexit humilitatem ancillæ suæ:
ecce enim ex hoc beatam me dicent omnes
generationes.
Quia fecit mihi magna, qui potens est,
et sanctum nomen eius,
et misericordia eius a progenie in
progenies timentibus eum.
Fecit potentiam in brachio suo,
dispersit superbos mente cordis sui.
Deposuit potentes de sede et exaltavit
humiles;

**O sacrifício agradável a Deus é o espírito
contrito:
ó Deus, não desprezes um coração
contrito e arrependido.**

**Pela tua bondade, trata bem a Sião:
reconstrói os muros de Jerusalém.**

**Então aceitarás com agrado os sacrifícios
devidos,
os holocaustos e as ofertas:**

**Então serão oferecidos novilhos no teu
altar.**

MAGNIFICAT

**A minha alma exalta o Senhor
E o meu espírito se exultou em Deus para
minha salvação.
Porque ele observou a baixa condição da
sua serva,
Pois de hoje em diante todas as gerações
me hão-de chamar beata.
Porque o Senhor fez em mim maravilhas,
E santo é o seu nome.
E a sua misericórdia é de geração em
geração
Para os que o temem.
Mostrou poder com o seu braço,
Dispersou os que eram orgulhosos no
íntimo do seu coração.
Afastou os poderosos dos seus tronos, e
exaltou os fracos;**

esurientes implevit bonis et divites
dimisit inanes.
Suscepit Israel puerum suum recordatus
misericordiæ suæ,
sicut locutus est ad patres nostros,
Abraham et semini eius in sæcula.
Gloria Patri, et Filio,
et Spiritui Sancto:
Sicut erat in principio, et nunc, et semper,
et in sæcula sæculorum. Amen.

**Os famintos saciou com coisas boas e
abandonou os ricos de mãos vazias.
Amparou o seu servo Israel,
Recordado da sua misericórdia.
Como disse aos nossos pais,
Abraão e sua semente para sempre.
Glória ao Pai e ao Filho
E ao Espírito Santo,
Assim como era no princípio, agora e
sempre,
E para toda a eternidade. Ámen.**

Traduções a partir da versão portuguesa dos textos litúrgicos,
excepto *Te Deum*, por Joana Serafim.



Igreja de São Roque

Edificada pela Companhia de Jesus, num local que anteriormente era dedicado ao culto a São Roque, a igreja representa um dos mais belos exemplares da arquitetura maneirista nacional. Resistiu praticamente intacta ao terramoto de 1755, tendo sido incorporada na Santa Casa da Misericórdia de Lisboa em 1768, por doação régia de D. José I. É um dos edifícios mais emblemáticos do século XVI que remanescem na capital.

Evidencia-se, neste edifício, a qualidade do seu património artístico, constituído por azulejaria, mármore policromos, ourivesaria, talha dourada, pintura, escultura e relicários, património este que tem sido valorizado por sucessivas campanhas de conservação e restauro. Destaque ainda para o teto, o único exemplar lisboeta que resta dos grandes tetos pintados no período maneirista, da autoria do pintor régio Francisco Venegas, mestre de origem espanhola.



Filipe Carvalheiro é formado em Composição pela Escola Superior de Música de Lisboa e em Direção pela Universidade de Cincinnati (Estados Unidos). Desenvolveu ainda estudos de aperfeiçoamento em Composição com Emmanuel Nunes (França) e Karlheinz Stockhausen (Alemanha) e de Direção de Orquestra com Donato Renzetti (Itália) e Jorma Panula (Finlândia). Como maestro tem-se apresentado sobretudo na Dinamarca, Suécia, Áustria, Inglaterra, Polónia e Alemanha.

É atualmente maestro titular da Kammerorkestret Musica e do Kammerkoret Musica (Copenhaga).

Como maestro convidado ou assistente tem ainda colaborado com diversas orquestras e coros no norte da Europa, destacando-se a sua colaboração com o Teatro Real (Ópera de Copenhaga) e a Opera Hedeland (Hillerød).

Em concursos internacionais conquistou por duas vezes o Conductors Prize, na Polónia em 2013 e em Espanha em 2015.

Em 2015 gravou o CD “Kvindestemmer” e dirigiu no Castelo de Kronborg, Helsingør, o concerto de gala para o lançamento da organização de cooperação internacional “Transition”, transmitido em direto para a Dinamarca, Suécia, Hungria, Japão e Índia.

A convite da Rainha Margrethe II da Dinamarca dirigiu o concerto comemorativo dos 100 anos de direito de voto feminino naquele país. Desde 1989, o Maestro e compositor Filipe Carvalheiro é o diretor artístico da Temporada Música em São Roque, organizada pela Santa Casa da Misericórdia de Lisboa.

PRÓXIMO CONCERTO

11 NOV | Domingo | 2018 – 17h30

Igreja de São Roque

ORQUESTRA GERAÇÃO

INFORMAÇÕES

BILHETES 3 C

À venda na bilheteira do Museu de São Roque e online (número limitado) <https://lojadacultura.scml.pt/>

Museu de São Roque

213 235 444

Direção da Cultura

213 235 740 | 213 240 880

30musicaemsaoroque@scml.pt

Visitas Guiadas / Ateliers Infanto-Juvenis

Sujeitas a marcação prévia:

213 240 869 / 866 / 887

info@museu-saoroque.com

OUVIDOS PARA A MÚSICA

Ciclo de Sessões de Apreciação Musical

Entrada livre, limitada à lotação dos espaços.

Marcações: 30musicaemsaoroque@scml.pt

www.scml.pt

<http://mais.scml.pt/tmsr/>

Apola:



Renascença