

# Orquestra Barroca

**Casa da Música**

**Rachel Podger** violino e direcção musical

**Pedro Castro** oboé

**10 Out 2020 · 18:00 Sala Suggia**



casa da música

MECENAS PRINCIPAL CASA DA MÚSICA





Maestrina Rachel Podger sobre o programa do concerto.  
[VIMEO.COM/465326486](https://vimeo.com/465326486)

A CASA DA MÚSICA É MEMBRO DE



## **Johann Sebastian Bach**

Ouverture [I] em Dó maior, BWV 1066 (c.1717-23; c.21min)

*Ouverture — Courante — Gavotte I & II — Forlane —  
Menuet I & II — Bourrée I & II — Passepied I & II*

## **Georg Philipp Telemann**

Sonata [a 5] em Fá menor, TWV 44:32 (c.1730?; c.7min)

*Adagio — Allegro — Largo — Presto*

## **Carl Philipp Emanuel Bach**

Sinfonia em Sol maior, Wq182/1 (1773; c.12min)

*Allegro di molto — Poco adagio — Presto*

PAUSA — Comentários ao programa por **Fernando Miguel Jalôto**

## **Johann Sebastian Bach**

Ouverture [II] em Lá menor, BWV 1067[R] (1717-23; c.24min)

*Ouverture — Rondeau — Sarabande — Bourrée I & II —  
Polonaise: Moderato & Double — Menuet — Badinerie*

## **Georg Philipp Telemann**

Concerto em Si bemol maior, TWV 44:43 (antes de 1740; c.8min)

*Allegro — Largo — Allegro*

## **Johann Sebastian Bach**

Concerto em Dó menor, para oboé, violino, cordas e baixo contínuo, BWV 1060R

(c.1717-23; c.15min)

*Allegro — Adagio — Allegro*

## Nach Französischer Art und nach Italienischem Gusto<sup>1</sup>

Na segunda metade do século XVII, a influência cultural que a corte francesa de Luís XIV exerceu por toda a Europa, mas muito particularmente no Norte e Centro da Alemanha, foi avassaladora e incontornável. A grande maioria das centenas de pequenas cortes alemãs tinham em Versalhes a sua principal referência e frequentemente afundavam-se na bancarrota ao tentarem emular os seus faustos opulentos. A alternativa à importação de França de arquitectos, decoradores, pintores, alfaiates, ourives e cozinheiros mas, claro, também compositores, cantores, bailarinos, instrumentistas e actores, era o envio de jovens talentos alemães para França, onde estudavam durante algum tempo de forma a aprimorarem a sua formação e poderem transplantar para os seus países de origem o *bon-goût français*. Mesmo nas cidades imperiais livres, que não possuíam corte, como Hamburgo, Francoforte ou Leipzig, as modas francesas — e, muito especificamente, a música francesa — tornaram-se muitíssimo populares, não só pelo inevitável contágio estético e social, motivado pela tendencial imitação pela burguesia dos gostos aristocráticos, mas também pela emigração massiva de protestantes franceses que, após a Revogação do Édito de Nantes, assinada em 1685, procuraram refúgio nas cidades alemãs.

1685 é o ano de nascimento de **J. S. Bach** (1685-1750). Em 1717, quando se empregou na corte de Köthen ao serviço do príncipe Leopoldo de Anhalt-Köthen (onde permaneceria até 1723), não só a música francesa era já há muito conhecida, cultivada e apreciada, como também vários compositores

alemães se haviam distinguido na composição de obras ao gosto francês, nomeadamente suites — normalmente destinadas a instrumentos solistas (cravo, alaúde, violino, viola da gamba) ou pequenos grupos instrumentais — e, sobretudo, *Ouvertures*.

A Ouverture orquestral, ainda que nascida em França, é um género específico (não sendo uma mera 'Abertura' nem uma simples 'Suite') e exclusivamente germânico, enquanto forma orquestral independente. Os compositores franceses dos séculos XVII e XVIII só raramente escreveram obras nesta forma. O que eles compuseram, começando por Jean-Baptiste Lully, creditado como o seu 'inventor', foram obras lírico-dramáticas (*Ballets de Cour*, *Comédies-Ballet*, *Tragédies-Lyriques*, *Comédies-Ballet*, etc.) que incluíam, para além da majestosa abertura inicial, várias danças interligadas com a acção ou meros divertimentos. Algumas destas danças eram eminentemente teatrais (*chaconne*, *passacaille*, *loure*, *entrée*) e eram quase exclusivamente dançadas no palco. Outras danças, como a *courante* e a *sarabande*, surgiram como danças de corte, integrando os bailes formais, mas com o tempo foram tornando-se demasiado codificadas, sendo relegadas também para a cena. Finalmente, havia as danças da moda, mais actuais, menos estandardizadas, e frequentemente também mais curtas, ligeiras, e de origem popular: o *menuet*, a *gavotte*, a *bourrée*, o *amener*, o *rigaudon*, o *passepied*, a *angloise*, e mais tarde também a *contredanse*, a *musette*, o *tambourin*. Estas danças, conhecidas comumente na Alemanha como *Galanteries*, eram usadas indistintamente no palco e no baile, e também as suas partituras transitavam frequentemente de um meio para o outro. Devido à sua brevidade eram frequentemente dançadas em pares, *alternativement*,

<sup>1</sup> Ao estilo francês e ao gosto italiano

e caracterizavam-se por ritmos e caracteres muito precisos, que as tornavam facilmente reconhecíveis e dançáveis por qualquer bailarino profissional ou cortesão experiente. As coreografias de Beauchamp, Pierre Rameau, Feuillet e Pécour dominaram toda a dança europeia, conhecida então como *Belle Dance*.

Os compositores alemães que haviam estudado em Paris, como Muffat ou Kusser, ou que cedo se familiarizaram com a música francesa, como Fischer, começaram a compor para o entretenimento dos seus patronos Overtures que simulavam as peças equivalentes usadas em França como introdução das obras teatrais, seguidas de uma série das tais danças mais modernas, variadas e contrastantes, ocasionalmente intercaladas com *pièces de caractère*, e agrupadas na mesma tonalidade. Estas obras eram usadas indistintamente como música de baile, *musique de table* para acompanhar refeições, ou como mera música de entretenimento. Gradualmente estas obras começaram a ser também apreciadas como música 'de concerto' sendo executadas nas Academias (assim se chamavam os saraus musicais no período Barroco) e, já no século XVIII, nas cidades mais burguesas, sob a forma de concertos públicos em cafés, pelo *Collegium Musicum* local (orquestras formadas por uma variedade de músicos amadores, profissionais e estudantes).

Só que nesta altura já outra moda havia entretanto espalhado a sua influência pelo Norte da Alemanha: a da música italiana! Os músicos alemães cedo se renderam às novas formas e aos estilos musicais vindos do Sul: o *concerto grosso* da tradição bolonhesa e romana, tipificado sobretudo por Corelli; o *concerto-ritornelo* para solista, ao gosto veneziano, codificado e divulgado por Vivaldi; e, finalmente, a *sinfonia* ou *abertura* de ópera italiana, com origem provável em Nápoles, mas

cultivada por toda a península itálica. Se nas outras regiões da Europa os estilos francês e italiano eram considerados antagônicos e irreconciliáveis, dando origem a várias guerras de panfletos, querelas ideológicas, e duelos verbais (ou mesmo físicos) bem acintosos, na Alemanha os compositores da geração de J. S. Bach, como Keiser, Matheson, Graupner, Fasch, Händel e, sobretudo, Telemann, viram na combinação dos dois estilos uma maior possibilidade criativa e a gênese de um novo estilo. Este, considerado o 'estilo alemão', combinava a elegância, a leveza, a transparência e o ritmo vincado do estilo francês com a vivacidade, a energia, o contraste e a paixão do estilo italiano.

Assim, não é de estranhar que nas Overtures de Bach, em que o estilo francês é preponderante, se encontrem também várias marcas do estilo italiano — nomeadamente na escrita concertante para um ou vários instrumentos solistas — e traços tipicamente germânicos — como o desenvolvimento dos breves fugatos franceses em verdadeiras fugas de elaborado contraponto, e a complexidade de texturas, animadas por imitações, jogos motivicos, e subtilezas de harmonia e articulação, e que em princípio deveriam ser alheias à simplicidade quase inocente dos modelos franceses. As quatro Overtures de Bach que sobrevivem são um número insignificante, comparado com as 135 de Telemann, as 100 de Fasch e as 85 de Graupner. Terão sido compostas nos anos de Köthen, mas reutilizadas em Leipzig, quando o compositor tinha a seu cargo o *Collegium Musicum* da cidade, fundado alguns anos antes por Telemann. Foram então consideravelmente revistas e re-instrumentadas para apresentação no Café Zimmermann ou no contexto das serenatas oferecidas ao eleitor e rei da Polónia, bem como a outras grandes entidades, quando de visitas cerimoniais à cidade.

A **Ouverture BWV 1066** distingue-se pela complexa escrita concertante para o trio de sopros (também ele uma herança francesa) e pela inclusão de uma *courante* que, como se viu, era à época uma dança já fora de moda. Contrasta com uma muito moderna *forlane*, uma dança não francesa mas sim veneziana (*furlana*) e popularizada em França por Campra, que a incluiu nos seus grandes êxitos líricos *L'Europe Galante* e *Le Carnival de Venise*. Também o *passepied* foi uma das danças predilectas da nova geração de compositores franceses pós-Lully, mas a requintada invenção de escrever o segundo *passepied* como um *double* ornamentado do primeiro, ouvindo-se as duas melodias sobrepostas, é uma complexidade de contraponto que só Bach poderia ter introduzido numa simples dança de salão.

A **Ouverture BWV 1067**, conhecida na sua versão de 1738/39 com flauta concertante em Si menor, terá existido numa versão primitiva unicamente para cordas em Lá menor. É essa versão que iremos escutar hoje. O *double* da *polonoise* [sic] deverá ter sido acrescentado na versão para flauta para dar ao novo solista uma possibilidade para se ouvir mais distintamente a solo. Este *double*, num incrível *tour de force* contrapontístico, utiliza a mesma melodia da *polonoise* original, mas agora confiada ao baixo contínuo, enquanto a flauta — aqui substituída pelo violino solo — elabora complexas figurações de sabor indiscutivelmente flautístico. A *polonoise* era uma introdução recente no repertório de danças de corte europeias, popularizada na Saxónia devido ao facto de o eleitor ser também rei da Polónia, e em França devido à nacionalidade da esposa de Luís XV, a rainha Maria Leszczyńska. Se o *rondeau* desta Ouverture não é mais do que uma terna *gavotte*, já

a *sarabande* regressa à complexidade polifónica típica de Bach, ao ser escrita como um rigoroso cânone à quinta inferior (*in diapente*) entre a melodia e o baixo. O título da popular *badinerie* é uma derivação do verbo francês *badiner* (brincar, gracejar, troçar), indicando um andamento ligeiro com um carácter divertido, mesmo humorístico. Trata-se pois não de uma dança mas de uma *pièce de caractère* de gosto bem francês.

A **Sonata a 5 de Telemann** (1681-1767) é uma obra de música de câmara, destinada a ser interpretada por apenas um instrumento em cada parte, a que se soma o baixo contínuo. A fonte principal sobrevivente é uma cópia efectuada por Graupner, o que demonstra o respeito e a admiração que Telemann suscitava junto dos seus colegas. Esta obra revela uma das suas mais fascinantes características: a capacidade, verdadeiramente camaleónica, de emular um estilo musical com a máxima perfeição, e sempre sem renunciar à criatividade e à invenção pessoal. Destinadas a impressionar públicos cosmopolitas, habituados a distinguir e apreciar os diferentes estilos nacionais, as suas criações eram uma homenagem reverencial aos compositores e escolas estrangeiros, mas confirmavam sobretudo a sua capacidade em os superar.

Telemann é autor de uma célebre colecção de seis *Sonates en Trio: Les Corelizantes* publicada em 1735, que celebram, mais do que imitam, o génio de Corelli. Mas nesta sonata (que poderá datar da mesma época) é não só o compositor bolonhês que é homenageado, mas toda a escola instrumental romana do final do século XVII. E, de facto, esta obra aproxima-se tanto do estilo de Alessandro Scarlatti, Stradella ou Pasquini que, não fosse a certeza da autoria de Telemann, e seria facilmente

atribuída a estes ou outros grandes autores italianos. Tem a típica forma da *sonata da chiesa* tardo-seiscentista, com quatro andamentos em alternância lento-rápido-lento-rápido. O gosto eclesiástico evidencia-se nos dois andamentos em que a imitação é a técnica preponderante. Esta assume particular relevo no segundo andamento, uma elaborada fuga dupla, com dois sujeitos contrastantes combinados com profundo domínio contrapontístico mas sem qualquer traço de pedantismo escolar. O primeiro andamento, calmo, amplo e quase elegíaco, faz jus à tonalidade melancólica e soturna de Fá menor. Uma paleta harmónica ainda mais rica, e em que abunda sobretudo a *dolce sofferenza* dos retardos de nona, é apanágio do terceiro andamento, que combina o pulsar regular e sério de uma *sarabanda* com o lirismo de uma ária operática *cantabile*. O último andamento explora também a escrita imitativa, mas de forma menos rigorosa, e com um carácter muito instrumental e vigoroso.

A forma da **Sinfonia Wq182/1** de **Emanuel Bach** (1714-1788) tem origem nas aberturas de ópera italianas do início de 1700, mas o seu estilo é altamente individual, tal como toda a produção do compositor. As suas sinfonias viriam a revelar-se particularmente influentes, pois a sua permanência no repertório de várias sociedades de concertos do Norte da Alemanha, de forma mais ou menos ininterrupta ao longo do século XIX, fez com que tivessem um papel determinante nas primeiras sinfonias de Mendelssohn. A presente obra faz parte de um conjunto de seis compostas para o barão Gottfried van Swieten, o célebre diplomata austríaco de origem holandesa, lembrado hoje como um dos mais importantes patronos de Haydn, Mozart e Beethoven. Para além de um grande melómano e compositor

amador, van Swieten é sobretudo recordado como o responsável pela transmissão da música de Händel e Sebastian Bach aos clássicos vienenses. Emanuel Bach fazia questão em diferenciar, por um estilo mais comedido e menos pessoal, as suas obras destinadas a um público mais vasto através de encomendas ou publicações: “nas coisas que forem para ser publicadas, e por isso se destinam a toda a gente, sê menos artístico e dá-lhes mais açúcar [...] nas coisas que não são para imprimir, dá à tua inspiração toda a liberdade”, escreveu a um dos seus alunos. Contudo van Swieten, um grande admirador do estilo mais complexo e quase esotérico de Emanuel Bach, exigiu que nestas sinfonias nada fosse poupado, nem aos ouvintes nem aos intérpretes, e assim nelas encontramos o ímpeto, os contrastes abruptos, as emoções arrebatadas e a extrema sensibilidade característicos do estilo *Sturm und Drang*. Os seus contemporâneos nelas souberam apreciar “o original e audaz fluir das ideias” e a “grande diversidade e novidade das formas e dos efeitos surpresa”. Distinguem-se pela escrita virtuosística, as modulações inusitadas, os contrastes abruptos de motivos, dinâmicas e tonalidades. As obras foram conhecidas e interpretadas em Hamburgo e em Berlim e, possivelmente, também em Viena, onde Van Swieten deu a conhecer a obra de Emanuel Bach, nomeadamente a Haydn e Mozart, que encontraram nos seus extremos expressivos uma intensidade emotiva profunda capaz de contrabalançar o lado mais galante e frívolo do Classicismo.

O **Concerto em Si bemol maior** de Telemann é uma obra em estilo concertado, mas que não obedece à forma-ritornelo veneziana, típica do concerto para solista no período Barroco, nem tão pouco segue os princípios inerentes ao

concerto grosso. Sendo uma obra de câmara, e que não emprega o *tutti* orquestral, a escrita concertante baseia-se antes na oposição entre dois coros instrumentais (o dos oboés e o dos violinos) que dialogam de forma predominantemente antifonal, num processo compositivo que tem a sua longínqua origem na escrita para *cori spezzati* na Veneza de finais do século XVI. Os dois grupos partilham o mesmo material musical com apenas pequenas concessões ao vocabulário idiomático de cada um dos instrumentos. O primeiro instrumento de cada grupo assume um papel de corifeu, mais do que propriamente o de um solista. O diálogo, umas vezes mais cerrado, outras vezes mais espaçado, repousa sobre um baixo contínuo comum aos dois coros, responsável em grande parte pela continuidade e pela coerência do discurso musical, assegurando a prossecução das sequências harmónicas e garantindo o necessário impulso rítmico. A obra explora os contrastes tímbricos e vários tipos de texturas, com o requinte característico de Telemann, que é sempre gentil na forma como faz sobressair o melhor de cada instrumento, mas sem nunca impor demasiadas dificuldades. O primeiro andamento é o mais abertamente concertante; o segundo explora uma escrita canónica ao uníssonos para as sete vozes mas longe das complexidades contrapontísticas de Bach, e de um grande efeito muito expressivo; o terceiro é uma animada e vigorosa *giga*.

Numa época em que se esperava dos compositores uma quantidade avassaladora de música de carácter funcional e em que os conceitos de originalidade, imitação ou plágio eram desconhecidos ou livremente interpretados, Bach reciclou frequentemente várias das suas obras, adaptando-as a novos destinos, gostos e contextos. Nalgumas as mudanças foram muito pequenas, noutras a transformação foi mais radical. O **Concerto para oboé e violino BWV 1060R** crê-se ser um concerto anunciado num catálogo da editora Breitkopf em 1764 mas entretanto perdido, e que terá servido de original ao Concerto para dois cravos BWV 1060, onde é possível descortinar claramente os dois instrumentos solistas originais, através do âmbito das partes e das figurações idiomáticas. Quanto ao acompanhamento da orquestra, as diferenças serão mínimas, com excepção do contínuo. O concerto original deve datar do período de Köthen, quando Bach compôs a grande parte da sua obra orquestral, e a versão para dois cravos é da segunda metade da década de 1730.

Apesar da existência de dois solistas, o modelo seguido é o do concerto-ritornelo vivaldiano, então muito recente na Alemanha — a obra de Vivaldi só começou a ser conhecida e imitada no Norte da Europa a partir da publicação, em 1711, dos doze concertos de *L'Estro Armonico*, em Amesterdão. No primeiro andamento, para além do constante diálogo entre ambos os solistas (o oboé com solos mais melódicos, o violino mais activo e virtuoso, explorando frequentes *bariolages*) e da conversação permanente entre estes e a orquestra, salienta-se sobretudo a forma como Bach enriquece o modelo vivaldiano original, variando o tema principal, tecendo os acompanhamentos com um complexo rendilhado contrapontístico, e estabelecendo uma intrincada rede motívica



unificando solos e *tutti*. O segundo andamento tem o carácter de um *siciliano*, tal como vários dos andamentos lentos dos concertos de Bach. Neste, o indissociável carácter pastoral resulta particularmente adequado ao oboé, com a doce cantilena dialogada entre os dois solistas acompanhada muito discretamente pela orquestra. O terceiro andamento assume, como quase sempre em Bach, o carácter marcado de uma dança, neste caso uma viva *bourrée*. O carácter da melodia, caprichosa e energética, no *ritornelo* inicial não levanta suspeitas sobre o intrincado contraponto mais tarde elaborado nos solos, recorrendo sempre ao mesmo material temático. Se o violino assume uma parte mais brilhante, a variedade das diferentes passagens confiadas a ambos os solistas bem como o vigor rítmico dos motivos garantem que este andamento funcione como feliz clímax de toda a obra.

FERNANDO MIGUEL JALÔTO, 2020

## Rachel Podger

violino e direcção musical

Rachel Podger estabeleceu-se como uma das principais intérpretes do repertório barroco e clássico. Em Outubro de 2015, foi a primeira mulher a ser premiada com o prestigiante Royal Academy of Music/Kohn Foundation Bach Prize. Foi Artista do Ano Gramophone em 2018 e Embaixadora do Dia da Música Antiga 2020 – um projecto da Réseau Européen de Musique Ancienne (REMA). Programadora criativa, Rachel Podger é fundadora e directora artística do Brecon Baroque Festival e do ensemble Brecon Baroque.

Depois da inovadora e entusiasmante colaboração no projecto *A Guardian Angel* com o ensemble vocal VOCES8, Rachel Podger foi convidada para Artista em Residência no prestigiado Wigmore Hall, na temporada 2019/20. A residência incluiu a violinista em todos programas dedicados a Bach, como solista e com o Brecon Baroque. Paralelamente, Rachel Podger e Christopher Glynn encontram-se pela primeira vez em gravações e concertos das sonatas de Beethoven e na estreia mundial da gravação e em concertos dedicados a três sonatas inacabadas de Mozart (completadas por Timothy Jones da Royal Academy of Music). Entre os seus compromissos futuros incluem-se o regresso à Philharmonia Baroque, uma colaboração com a Academy of Ancient Music e concertos com as Suites para violoncelo de Bach e *A Guardian Angel*.

Enquanto maestrina e solista, Rachel Podger tem colaborado com músicos de todo o mundo, entre os quais Robert Levin, Jordi Savall, Masaaki Suzuki, Kristian Bezuidenhout, VOCES8, Robert Hollingworth & I Fagiolini, Orquestra Barroca da União Europeia, English Concert, Orchestra of the Age of

Enlightenment, Holland Baroque Society, Tafelmusik (Toronto), Handel and Haydn Society (EUA), Berkeley Early Music (EUA) e Oregon Bach Festival.

Ganhou inúmeros prémios, incluindo dois Gramophone Awards na categoria de Barroco Instrumental por *La Stravaganza* (2003) e as *Sonatas do Rosário* de Biber (2016), um Diapason d'Or de l'Année na categoria de Ensemble Barroco pela gravação dos concertos *La Cetra* de Vivaldi com o ensemble Holland Baroque (2012), dois prémios da BBC Music Magazine na categoria instrumental por *A Guardian Angel* (2014) e na categoria concerto pela gravação integral dos concertos *L'Estro Armonico* de Vivaldi (2016). Lançou com o Brecon Baroque o disco *La Quattro Stagioni* para a Clannel Classics, em 2018 (“colorido, vivo e dramático... com um fraseado fluído e à-vontade espontâneo na ornamentação”, segundo a Record Review). A transposição para violino das Suites para violoncelo de Bach foram editadas em Abril de 2019, num álbum avaliado com cinco estrelas pela BBC Music Magazine (“fascinante, indiscutivelmente a melhor gravação de Rachel até hoje... poderíamos assumir que as suites foram escritas originalmente para violino depois de ouvir a sua brilhante interpretação”).

É uma professora dedicada e mantém cargos honorários na Royal Academy of Music (Micaela Combetti Chair for Baroque Violin, fundada em 2008) e na Royal Welsh College of Music and Drama (Jane Hodge Foundation International Chair in Baroque Violin). É visita regular da Juilliard School, em Nova Iorque. É agenciada internacionalmente pela Percius ([www.percius.co.uk](http://www.percius.co.uk)).

## Pedro Castro oboé

Pedro Castro nasceu em 1977 no Porto. É diplomado pela Escola Superior de Música de Lisboa, sob a orientação de Pedro Couto Soares, e pelo Conservatório Real de Haia na Holanda, sob a orientação de Sebastian Marq (flauta) e Ku Ebbinge (oboé barroco). No âmbito do Mestrado em Artes Musicais na Universidade Nova de Lisboa, realizou a tese *Serenata L'Angelica — um estudo performativo*. Realizou também o Doutoramento em Música na Universidade de Aveiro, cuja dissertação versou sobre *A tradição da serenata de corte no tempo de D. Maria I*.

A sua actividade artística passa por várias orquestras e agrupamentos de instrumentos históricos nos principais centros artísticos europeus. Em Outubro de 2009 dirigiu a estreia moderna da serenata *L'Angelica* de João de Sousa Carvalho. Em 2012 dirigiu a ópera *Paride ed Elena* de Gluck numa produção encenada por Clara Andermatt.

Como solista apresentou-se com a Orquestra Capela Real, a Orquestra Divino Sospiro e a Orquestra Barroca Casa da Música, interpretando concertos para oboé e orquestra de Vivaldi, Telemann, Händel, Marcello e J. S. Bach. No oboé clássico e com o Quarteto Arabesco interpretou o quarteto de Mozart, ícone do repertório virtuosístico do Classicismo. Colabora também com o agrupamento Sete Lágrimas, com o qual realizou várias gravações e digressões pela Europa. É coordenador artístico do grupo de música antiga Concerto Campestre, com o qual produziu a primeira gravação mundial da serenata *L'Angelica* de João de Sousa Carvalho, editada e distribuída pela etiqueta Naxos em 2016.

## 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 perspectiva historicamente informada. Para além do trabalho regular com o seu maestro titular, Laurence Cummings, a orquestra apresentou-se sob a direcção de Rinaldo Alessandrini, Alfredo Bernardini, Amandine Beyer, Fabio Biondi, Harry Christophers, Antonio Florio, Paul Hillier, Paul McCreesh, Riccardo Minasi, Andrew Parrott, Rachel Podger, Christophe Rousset, Dmitri Sinkovsky, Andreas Staier e Masaaki Suzuki, na companhia de solistas como Andreas Staier, Roberta Invernizzi, Franco Fagioli, Peter Kooij, Dmitri Sinkovsky, Alina Ibragimova, Rachel Podger, Marie Lys, Iestyn Davies, Rowan Pierce e os agrupamentos The Sixteen, Coro Casa da Música e Coro Infantil Casa da Música.

Os concertos da Orquestra Barroca têm recebido a unânime aclamação da crítica nacional e internacional. Fez a estreia portuguesa da ópera *Ottone* de Händel e, em 2012, 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 Ludwigshafen am Rhein), Áustria (Konzerthaus de Viena) e China (Conservatório de Música da China em Pequim), além de concertos em várias cidades portuguesas – incluindo os festivais Braga Barroca e Noites de Queluz. Ao lado do Coro Casa da Música, interpretou Cantatas de Natal e a *Missa em Si menor* de Bach,

excertos do *Messias* de Händel e as *Vésperas de Santo Inácio* de Domenico Zipoli. Em 2015 estreou-se no Palau de la Musica em Barcelona, conquistando elogios entusiasmados da crítica. Ainda no mesmo ano, mereceu destaque a integral dos *Concertos Brandeburgueses* sob a direcção de Laurence Cummings. Tem tocado regularmente com o cravista de renome internacional Andreas Staier, com quem gravou o disco *À Portuguesa* (Harmonia Mundi, 2018), que incluiu dois concertos de Carlos Seixas e foi apresentado em actuações no Porto e em digressão – Ópera de Dijon, BASF em Ludwigshafen am Rhein, Konzerthaus de Viena e Noites de Queluz em Sintra. Em 2019, interpretou o *Stabat Mater* de Pergolesi e fez concertos dedicados à *Arte da Fuga* de Bach e às *Vésperas* de Monteverdi.

Na abertura da temporada de 2020, a Orquestra Barroca apresenta obras sacras de Charpentier sob a direcção de um dos maiores especialistas no Barroco francês, Hervé Niquet, e mais tarde volta a colaborar com os maestros-solistas Rachel Podger e Dmitry Sinkovsky. Interpreta ainda obras de Bach e Telemann e celebra o Natal com um regresso à música de Charpentier.

A Orquestra Barroca Casa da Música editou em CD gravações ao vivo de obras de Avison, D. Scarlatti, Carlos Seixas, Avondano, Vivaldi, Bach, Muffat, Händel e Haydn, sob a direcção de alguns dos mais prestigiados maestros da actualidade internacional.

**Violino I**

Reyes Gallardo  
Ariana Dantas  
Mariña Garcia-Bouso  
Ana Luísa Carvalho

**Violino II**

César Nogueira  
Prisca Stalmarski  
Cecília Falcão  
Raquel Cravino

**Viola**

Trevor McTait  
Raquel Massadas

**Violoncelo**

Filipe Quaresma  
Vanessa Pires

**Contrabaixo**

José Fidalgo

**Oboé**

Pedro Castro  
Andreia Carvalho  
José Carvalho

**Fagote**

José Rodrigues Gomes

**Órgão/Cravo**

Fernando Miguel Jalôto





APOIO INSTITUCIONAL

MECENAS PRINCIPAL CASA DA MÚSICA

