

Coro

Casa da Música

26 Jul 2020
18:00 Sala Suggia

Nacho Rodríguez direção musical
Laura Puerto Cantalejo harpa ibérica
Fernando Miguel Jalôto órgão

Manuel Cardoso

Magnificat secundi toni a 5 (1613)

Filipe de Magalhães

Commissa mea pavesco (1636)

Anónimo/Coimbra

Clamavi in toto corde meo (c.1650)

Oy que los Cielos se alegran (c.1650)

Orlando di Lasso

Susanne un jour (c.1560)

Vasco Negreiros

Susana II, de *Duas Susanas*, para órgão (2013)

Fernando Lopes-Graça

Quatro Canções Regionais Portuguesas (1957-77)

- O ladrão do negro melro (Alentejo)
- Romance da menina cativa (Trás-os-Montes)
- Onde vens, ó Rosa? (Minho)
- Senhora do Livramento (Beira Alta)

Dos Romances Viejos (1956)

- Romance de Rosa Fresca
- Romance de Fontefrida

Quatro Canções da Primeira Cantata do Natal (1945/50)

- Do varão nasceu a vara (Beira Litoral)
- Os pastores em Belém (Alto Douro)
- Confusa, perdida
- Deus lhe dê cá boas noites (Beira Baixa)

Três Canções Corais (1946)

- Rústica
- Epitáfio
- Ode

Duração aproximada do concerto: 1 hora.

Traduções dos textos originais nas páginas 5 a 8.

“Paradoxalmente, nós que não aceitamos o cheiro do sangue, representamos essa tradição perdida: o país necessita de uma cultura europeia, o país necessita de história histórica, de crítica crítica, de literatura objectiva e humana. [...] porque o nosso combate filia-se na antecedência dos grandes combates, e um Gil Vicente, um Damião de Góis, um Bocage, um Verney, um Antero, um Oliveira Martins, um Eça precederam-nos.”

FERNANDO LOPES-GRAÇA

A estes nomes poderia ser acrescentado um Cardoso, um Lobo ou um Magalhães, não estivessem estes grandes compositores portugueses, no tempo de Lopes-Graça, “aprisionados” e apropriados por um nacionalismo (ou pseudo-nacionalismo) serôdio, à procura de heróis da portugalidade. E foi essa mesma apropriação política que o fez assumir ocasionalmente uma posição tão crítica em relação à herança musical nacional, e confundir por vezes — também ele próprio — julgamentos estéticos e ideológicos. Pois se há algo de que Portugal se pode orgulhar, no seu património musical, é o elevado nível da música coral. Uma tradição de grande qualidade está documentada desde o início do século XVI, sendo Pedro de Escobar, natural do Porto, o primeiro a distinguir-se numa época em que já o compositor castelhano Luís Milan defendia que Portugal era “la mar de la música, pues en él tanto la estiman y tan bien la entienden”. Tradicionalmente o apogeu da polifonia portuguesa sacra situa-se entre finais do século XVI e meados do século XVII, e centrado nos grandes centros religioso-culturais de Évora, Lisboa e Coimbra, que produziram uma série de incomparáveis compositores, mas aos quais se devem juntar escolas regionais, mas igualmente distintas, como Elvas, Braga e Viseu.

Contudo, no início do século XX o conhecimento da História da Música Portuguesa era ainda extremamente lacunar, e a necessária investigação que então se iniciou, impulsionada por Joaquim de Vasconcelos, Ernesto Vieira e Sousa Viterbo, viu-se cedo politizada e comprometida por questões ideológicas que se prendiam com a existência de uma identidade musical que fosse genuinamente portuguesa ou, de forma mais sucinta ainda, com o *Nacionalismo Musical* português. O nosso passado histórico — ou o pouco que se conhecia ainda dele — foi frequentemente usado como símbolo identitário, supostamente imbuído de virtudes típica e exclusivamente lusitanas. Simultaneamente

procedia-se à lenta descoberta e valorização da música popular, que vinha sendo recolhida como curiosidade desde finais do século XIX. Ambas as redescobertas inseriam-se num movimento cultural que despontou muito mais tardiamente do que no resto da Europa, há muito entusiasmada com o potencial das heranças musicais, manipulando-as para alimentar as fogueiras do nacionalismo.

Sobretudo nas décadas de 1930 e 1940, os principais compositores portugueses vão estar envolvidos, de uma forma ou de outra, com a “questão da música portuguesa”, as suas raízes e as suas especificidades. Debatia-se em que medida é que o conhecimento do passado histórico erudito e das tradições populares ainda sobreviventes, mas já em risco, poderiam contribuir para revitalizar a “nova música” que se estava a compor: através do estabelecimento de uma linguagem própria e identitária que pudesse ajudar a abrir caminhos à produção de novas obras, que não continuassem a ser meros exercícios estilísticos ou imitações das escolas estrangeiras. O levantamento das fontes populares, recolhidas em diversos cancioneiros, deu origem a dezenas de obras — vocais, instrumentais, óperas e bailados — sobre temas populares portugueses ou textos dos grandes poetas nacionais, recorrendo frequentemente à inclusão de melodias e outros materiais folclóricos. Pode mesmo afirmar-se que a maior parte das obras musicais compostas em Portugal nestas décadas foram tentativas de criação de “imagens da portugalidade”, como bem sintetizou a investigadora Teresa Cascudo no seu excelente livro *A tradição como problema na obra do compositor Fernando Lopes-Graça: Um estudo no contexto português*.

Claro que o aproveitamento político deste movimento por parte do regime então em ascensão não se fez esperar. A apologia feita pelo Estado Novo do uso da canção popular como veículo da expressão do sentimento da nacionalidade criou vários problemas de consciência a quem reconhecia importância nesta valorização — quer do folclore quer do património histórico —, bem como na reflexão teórica e estética que esta apreciação suscitava, mas que não se identificava com as directrizes políticas da ditadura. Movimentos culturais tradicionalistas como o *Renascimento Musical* fundado pelo maestro Ivo Cruz, e em que pontuaram Sampayo Ribeiro e Santiago Kastner, dois dos principais responsáveis pela descoberta da *Idade de Ouro* da polifonia em Portugal, tentaram chamar a si a exclusividade deste repertório, usando nomes como Cardoso ou Magalhães — mas também Coelho, Seixas ou Sousa Carvalho — na sublimação da sua ideologia nacionalista.

Manuel Cardoso (Fronteira, 1566 — Lisboa, 1650) estudou com Manuel Mendes em Évora. Ingressou no Convento do Carmo de Lisboa em 1588, onde professou como frade carmelita no ano seguinte. Aqui exerceu as funções de Mestre de Capela e ascendeu a Sub-Prior. Muito estimado e protegido pela coroa, dedicou a D. João IV dois livros de missas (em 1625 e 1636) quando este ainda não era rei de Portugal e, já em 1648, a sua última publicação e “filho da velhice”, o *Livro de Vários Motetes*. Diplomata astuto, Cardoso dedicou também um livro de missas ao rei D. Filipe III de Portugal (IV de Espanha), que conheceu pessoalmente em Madrid, em 1631, quando aí dirigiu a Capela Real espanhola. A obra

hoje interpretada foi publicada no seu primeiro livro impresso, editado em Lisboa em 1613, e que é constituído por uma colecção de *Magnificats* em todos os tons eclesiásticos. O *Magnificat* é parte integrante do Ofício de Vésperas e a prática litúrgica era a de cantar alternadamente uns versos em polifonia e outros em cantochão, ou substituídos pelo órgão. No *Magnificat a 5 vozes do 2.º tom*, Cardoso pôs em música os versos pares. A técnica predominantemente usada é a da polifonia imitativa, em que curtos sujeitos ou temas são imitados pelas diferentes vozes, ocasionalmente com os valores rítmicos alterados ou mesmo em inversão. A entoação em cantochão própria do 2.º modo é ouvida esporadicamente em valores longos — uma técnica conhecida como *cantus firmus* — pelo meio das restantes vozes. A maioria dos versos são a 5 partes, mas o 8.º é a 4 e o último é a 6 vozes. O número variável de vozes, a utilização do *cantus firmus* e o uso de diversos motivos de imitação semelhantes garantem que a obra tenha suficiente variedade mas, simultaneamente, soe como um todo unificado, e não como um mero mosaico aleatório de pequenas peças independentes. Nesta, como nas obras mais antigas de Cardoso, a influência de Palestrina é muito forte, mas a pureza do seu estilo nem sempre é propositadamente seguida. Faz um uso menos canónico de harmonias, falsas relações e tratamento das dissonâncias, o que contribui para uma maior riqueza do vocabulário e da expressividade, revelando assim não se estar diante da obra de um mero imitador.

Filipe de Magalhães (Azeitão, ca. 1571 — Lisboa, 1652), da mesma geração de Cardoso, foi, tal como ele, aluno de Manuel Mendes em Évora. A sua carreira musical culminou com a nomeação como Mestre da Capela Real de Lisboa, em 1623. Em 1636 publicou o seu único livro de missas, dedicado a D. Filipe III, e que inclui 8 missas a 4 e 5 vozes, terminando com a *Missa de Requiem* a 6 vozes. A última obra da publicação é o moteto *Commissa mea pavesco*, cujo texto é extraído do 3.º Responsório das Matinas de Defuntos. É uma obra sóbria e rigorosa, que explora no início a imitação invertida de vários motivos, cada um associado a uma pequena parcela do texto. Na sua contenção emotiva prevalece o comedimento apropriado a um clima geral de tristeza e recolhimento sobre a expressão demasiado individualizada dos afectos que são, no entanto, relevados com requinte.

A julgar pelo catálogo da biblioteca musical do rei-músico D. João IV, o século XVII foi ainda muito mais prolífero de bons compositores e boa música vocal. Mas, se o catálogo sobreviveu, a esmagadora maioria das obras perdeu-se com o fatídico Terramoto de 1755 e, com essa perda, a visão de toda a história da música portuguesa ficou fatalmente condicionada. Ainda hoje se tende a valorizar os compositores e os estilos das obras que sobreviveram — fosse porque tiveram o privilégio de serem publicadas, ou porque os seus autores emigraram e a sua produção não foi afectada pela passagem do tempo da mesma forma. É neste contexto que se devem situar as obras preservadas hoje na Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra, e originárias do **Mosteiro de Santa Cruz** da mesma cidade, um dos mais importantes centros musicais portugueses desde o século XVI até ao final do século XVIII. Recentemente, a atenção



dos investigadores recaiu sobre uma colecção que encerra uma extensa recolha de vilancicos: obras para-litúrgicas em vernáculo (sobretudo castelhano, mas ocasionalmente português e “língua de preto”, uma imitação humorística dos crioulos africanos) cantadas nas Matinas de algumas das celebrações litúrgicas mais festivas. Estes “cartapácios”, como são conhecidos, preservam também uma grande quantidade de obras litúrgicas e alguma música instrumental.

Nesta impressionante colecção coimbrã encontra-se música muito diferente das obras dos famosos polifonistas (que privilegiavam um estilo classicizante e depurado, criado a partir da emulação de autores estrangeiros consagrados e obedecendo ao mais rigoroso decoro litúrgico). Esta é a música mais moderna do período, e num novo estilo, comprovando que em Portugal se estava perfeitamente a par das mais importantes e recentes inovações do Barroco: a monodia acompanhada, o baixo contínuo, a escrita policoral e o uso de partes instrumentais obrigadas. Estas obras, sobretudo os vilancicos em vernáculo, com um sabor muito popular e frequentemente mais secular do que sacro, evidenciam um uso muito criativo e livre do ritmo, inspirado nas danças populares ibéricas ou de origem colonial, bem como audazes ou mesmo insólitas progressões harmónicas e dissonâncias, e um imaginário poético pleno de humor, com imitações, ironias e críticas, responsáveis pela grande vitalidade e originalidade deste repertório.

O excerto do Salmo 118 *In toto corde meo* era cantado no Ofício à hora de Noa, rezada tradicionalmente pelas três horas da tarde. Esta composição anónima, datável de meados do século XVII (o manuscrito tem obras datadas de 1649 e 1651), é escrita para dois coros com acompanhamento de baixo contínuo. Todos os versículos do salmo estão musicados num vivo tempo ternário, apenas interrompido pela curta e séria doxologia final (“Gloria Patri”). Um diálogo cerrado é travado pelos dois coros, que vão alternando e entrecruzando as diferentes frases do texto, só se unindo nas secções mais enfáticas.

O Vilancico *Oy que los cielos se alegran* é também a dois coros com contínuo. Ao solo inicial, composto de um *romance* e de um *estribilho* a solo, sucede-se uma *resposta* coral sobre o mesmo texto. Este alude a uma morte que permitiu alcançar uma vida gloriosa, apropriado à celebração dos mártires. Em Santa Cruz esta obra festiva poderia ter sido usada na celebração dos Mártires de Marrocos, cujas relíquias se veneram ainda no mosteiro, e de cujo martírio se celebra este ano o Jubileu do 800.º aniversário. Ambas as obras se encontram no Cartapácio MM51, estudado por Tiago Simas Freire.

Quando Manuel Rodrigues Coelho, organista da Capela Real, decidiu publicar as suas *Flores de Música para o Instrumento de Tecla ou Harpa* em 1620, a obra recebeu a aprovação de Manuel Cardoso, que nas *Licenças* da obra lhe teceu grandes elogios. Entre os vários tentos e obras litúrgicas, destacam-se 4 *Susanas*, variações ou “diminuições” para tecla sobre a famosa chanson *Susanne un jour* composta por **Orlando di Lasso** (Mons, 1530/32 — Munique, 1594) e publicada em 1560. A obra de Lasso baseava-se já numa obra anterior publicada em 1548 pelo compositor francês Didier Lupi Second, e transformou-se num verdadeiro

hit do Renascimento: o próprio compositor escreveu uma missa sobre os seus temas e conhecem-se cerca de 50 versões e arranjos da obra. A esta tradição remete a obra de **Vasco Negrinhos** (Oeiras, 1965), um dos mais interessantes compositores portugueses contemporâneos. Crescido no Brasil e formado na Alemanha, prossegue uma intensa actividade como maestro e pedagogo, tendo feito o seu doutoramento sobre Manuel Cardoso. As suas influências são muito eclécticas pois, para além da sua forte ligação à música antiga europeia, que investiga, passou recentemente um ano sabático em Goa, viajando pelo subcontinente indiano de forma a aprofundar o seu conhecimento sobre a música e a língua indianas, e do qual resultou a obra *Peregrinações* inspirada em Fernão Mendes Pinto. Destacam-se na sua obra as composições dedicadas à infância (*Gato das Botas*, *Trava lengas e lengalínguas*, *As Palavras na Barriga*). As suas *Duas Susanas* para cravo ou órgão baseiam-se livremente em Lupi Second e em Lassus, e constituem uma refrescante e original homenagem a Rodrigues Coelho, a Cardoso, e à escola portuguesa dos séculos XVI e XVII.

É neste ponto que nos reencontramos com a singular personalidade de **Fernando Lopes-Graça** (Tomar, 1906 — Cascais, 1994), e com o seu envolvimento na recuperação e na valorização do património musical popular português — primeiro com base nos cancionários entretanto publicados, e mais tarde contribuindo para a sua recolha na companhia de Michel Giacometti. Lopes-Graça foi muito influenciado pelo idêntico trabalho de Béla Bartók na Hungria, por quem nutria uma grande admiração e que colocava acima de Schoenberg e Stravinski. Obras como as *Canções Regionais Portuguesas* ou a *Primeira Cantata do Natal* são, por natureza, obras de recepção imediata, apoiadas na citação directa do folclore. Lopes-Graça encarava o uso de melodias tradicionais sob a forma de harmonizações corais numa dimensão interventiva, com um carácter ideológico marcadamente orientado pela militância comunista. Mas também no caso das obras originais recorre frequentemente a um suporte verbal de inspiração popular ou historicista. São disso exemplo os *Dos Romances Viejos*, compostos sobre poesias espanholas do século XVI, ou as *Três Canções Corais*, escritas para poesia nova mas de feição neo-realista, da autoria de três dos principais colaboradores e amigos do compositor: João José Cochofel, Carlos de Oliveira e José Gomes Ferreira.

Mas, como se pode pressentir, era muitas vezes impossível distinguir os diferentes aproveitamentos do material popular ou “neopopular”, uma vez que as dissemelhanças eram mais teóricas e políticas do que práticas, e Lopes-Graça, numa tentativa de marcar o distanciamento ideológico, viu-se obrigado a esgrimir frequentemente argumentos contra os movimentos mais conservadores de direita. O compositor acaba por publicamente condenar a escola polifónica portuguesa, porque tardia e sem originalidade; o século XVIII português, porque submisso à influência italiana; e até mesmo o “nacionalismo castanholeiro” de Manuel de Falla, tudo isto numa tentativa desesperada de desfazer o mito da música nacionalista tal como este era comumente interpretado.

Nas suas escolhas de melodias populares destacou sobretudo as mais afastadas dos modelos tonais e as que apresentavam

maiores irregularidades rítmicas e métricas, não deixando, contudo, de utilizar ocasionalmente algumas das canções mais simples. Os processos quer de composição quer de adaptação usados por Lopes-Graça são variadíssimos; ressalta o uso de acordes de quartas e de quintas, os movimentos paralelos que recordam o fabordão, a adição de notas pedais, a ornamentação dos acordes perfeitos com múltiplas apogiaturas e a exploração do modalismo na renovação do vocabulário harmónico. As texturas também são muito variadas, com frequentes desdobramentos dos naipes corais, recurso a grupos de cantores mais restritos ou inclusão de vozes solistas. Na criação das versões de concerto da música popular, aplica as técnicas que utiliza igualmente nas obras originais, mas os resultados dependem também muito das condições originais de produção — é importante referir que o grupo a que se destinou muita da sua obra coral (o coro da Academia dos Amadores de Música) não era profissional. O objectivo principal de Lopes-Graça foi, para além do desejo de trabalhar os testemunhos da forma de sentir do povo português, a modernização e a valorização da canção, como deixou expresso: “o tratamento artístico da canção popular portuguesa é perfeitamente compatível com todos os recursos e conquistas da moderna técnica e gramática musicais; e direi mesmo que só aplicando-lhe, com o devido discernimento, está bem de ver, esses recursos e conquistas, é que ela se poderá valorizar completamente.”

FERNANDO MIGUEL JALÔTO, 2020

“As cantigas, ora graciosas ora apaixonadas, ora veementemente místicas, ora honestamente maliciosas, que se cantam por esses campos e aldeias e fazem parte integrante da vida e das labutas do nosso povo, essas cantigas respeitei-as na sua fisionomia própria, na sua autenticidade rústica, não as alindei, não as edulcorei, não as transformei em produtos comerciais para uso e proveito de fornecedores e consumidores do repertório ligeiro da rádio; antes procurei que, revestindo-as com umas simples e apropriadas roupagens, elas se exprimissem ainda em melhor português, se assim posso dizer; elas fossem ainda mais convincentemente portuguesas, elas, sem nada perderem da sua expressão popular, ganhassem uma expressão de certo modo vernácula e, para tudo dizer, clássica.”

FERNANDO LOPES-GRAÇA

Manuel Cardoso

Magnificat secundi toni a 5

*Magnificat anima mea Dominum
et exultavit spiritus meus in Deo salutari meo.*

*Quia respexit humilitatem ancillae suae,
ecce enim ex hoc beatam me dicent omnes generationes.
Quia fecit mihi magna qui potens est, et sanctum nomen ejus.*

*Et misericordia ejus a progenie in progenies timentibus eum.
Fecit potentiam in brachio suo,
dispersit superbos mente cordis sui.*

*Deposuit potentes de sede, et exaltavit humiles.
Esurientes implevit bonis
et divites dimisit inanes.*

*Suscepit Israel puerum suum, recordatus misericordiae suae.
Sicut locutus est ad patres nostros,
Abraham et semini ejus in saecula.*

*Gloria Patri et Filio et Spiritui Sancto,
Sicut erat in principio et nunc et semper,
et in saecula saeculorum.
Amen.*

Filipe de Magalhães

Commissa mea pavesco

*Commissa mea pavesco,
et ante te erubesco.
Dum veneris judicare,
noli me condemnare.*

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.
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, ao Filho e ao Espírito Santo,
Assim como era no princípio, agora e para sempre
e para toda a eternidade.
Ámen.

Temo as minhas faltas
e, diante de ti, corro de vergonha.
Quando vieres julgar-me,
não me condenes.

Anónimo/Coimbra

Clamavi in toto corde meo

(Salmo 119: 145-160)

*Clamavi in toto corde meo exaudi me, Domine;
justificationes tuas requiram.*

*Clamavi ad te; saluum me fac:
ut custodiam mandata tua.*

*Praeveni in maturitate, et clamavi:
quia in verba tua supersperavi.*

*Praevenerunt oculi mei ad te dilúculo:
ut meditarer eloquia tua.*

*Vocem meam audi secundum
misericordiam tuam, Domine:
et secundum iudicium tuum vivifica me.*

*Appropinquaverunt persequentes me iniquitati:
a lege autem tua longe facti sunt.*

*Prope es tu, Domine:
et omnes viae tuae veritas.
Initio cognovi de testimoniis tuis:
quia in aeternum fundasti ea.
Vide humilitatem meam et eripe me:
quia legem tuam non sum oblitus.
Judica iudicium meum et redime me:
propter eloquium tuum vivifica me.
Longe a peccatoribus salus:
quia justificationes tuas non exquisierunt.
Misericordiae tuae multae, Domine:
secundum iudicium tuum vivifica me.
Multi qui persequuntur me, et tribulant me:
a testimoniis tuis non declinavi.*

*Vidi praevaricantes et tabescebam:
quia eloquia tua non custodierunt.
Vide quoniam mandata tua dilexi, Domine:
in misericordia tua vivifica me.
Principium verborum tuorum veritas:
in aeternum omnia iudicia justitiae tuae.*

*Gloria Patri et filio et spiritui sancto.
Sicut erat in principio et nunc,
et semper et in saecula saeculorum.
Amen.*

Senhor, eu te invoco de todo o coração;
ouve-me, pois quero cumprir os teus decretos.
Por ti clamo; salva-me
e cumprirei os teus preceitos.
De manhã cedo imploro o teu auxílio
e espero na tua palavra.
Meus olhos antecipam-se às vigílias da noite
para meditar na tua promessa.

Ouve, Senhor, a minha voz,
pelo teu amor;
dá-me vida, conforme prometeste.

Aproximam-se os que correm atrás da iniquidade
e se afastam da tua lei.

Mas também tu, Senhor, estás perto;
todos os teus mandamentos são verdadeiros.
Desde muito novo conheço os teus preceitos:
tu os estabeleceste para sempre.
Vê as minhas aflições e livra-me:
pois não me esqueci da tua lei.
Defende a minha causa e salva-me
dá-me vida, segundo a tua promessa.
A salvação está longe dos ímpios,
porque não observam os teus decretos.
Grande é a tua bondade, Senhor;
dá-me vida, segundo as tuas promessas.
Muitos são os meus inimigos e opressores,
mas eu não me afasto dos teus preceitos.

Ao ver os transgressores, fico desgostoso
porque não guardam a tua palavra.
Vê como amo os teus decretos;
Dá-me vida pela tua bondade, Senhor.
A essência da tua palavra é a verdade;
os teus decretos são justos e eternos.

Glória ao Pai, ao Filho e ao Espírito Santo,
Assim como era no princípio, agora e para sempre
e para toda a eternidade.
Ámen.

Oy que los Cielos se alegran

[Romance]

*Oy que los Cielos se alegran,
Oy que los Aires se aroman,
Y la tierra se suspende
Entre amorosas congoxas.*

[Estrilho]

*Ai que muero de auzencia.
Pero que gloria.
Si quien tal muerte alcança
La vida cobra.*

Hoje que os Céus se alegram,
Hoje que os Ares se perfumam,
E a terra se suspende
Entre amorosos pesares.

Ai que morro de ausência.
Mas que glória.
Se quem tal morte alcança
A vida cobra.

Orlando di Lasso

Susanne un jour

(Guillaume Guérault, segundo Daniel 13, 22-23)

*Susanne un jour d'amour sollicitée
Par deux vieillards convoitans sa beauté,
Fut en son coeur triste et déconfortée,
Voyant l'effort fait à sa chasteté.
Elle leur dit: si par déloyauté
De ce corps mien vous avez jouissance,
C'est fait de moi. Si je fais résistance,
Vous me ferez mourir en déshonneur.
Mais j'aime mieux périr en innocence,
Que d'offenser par péché le Seigneur.*

Susana um dia viu seu amor sollicitado
Por dois anciãos obcecados pela sua beleza,
Sentiu seu coração cheio de tristeza e desalento,
Ao ver o empenho em fazer perigar a sua castidade.
E disse-lhes: se por deslealdade
Este meu corpo servir para satisfazer os vossos desejos,
Eu estarei condenada. Se eu resistir,
Serei condenada a morrer por desonra.
Mas prefiro perecer inocente,
A ofender o Senhor pelo pecado.

Fernando Lopes-Graça

Dos Romances Viejos

(Tradicionais)

“Romance de Rosa Fresca”

— *Rosa fresca, rosa fresca, tan garrida y con amor,
cuando vos tuve en mis brazos, no vos supe servir, no;
y agora que os serviría no vos puedo haber, no.*

— *Vuestra fué la culpa, amigo, vuestra fué, que mía no;
enviáste me una carta con un vuestro servidor,
y en lugar de recaudar él dijera otra razón:
que érades casado, amigo, allá en tierras de León;
que teneis mujer hermosa y hijos como una flor.*

— *Quien os lo dijo, señora, no vos dijo verdad, no:
que yo nunca entré en Castilla ni allá en tierras de León,
sino cuando era pequeño, que no sabía de amor.*

“Romance de Fontefrida”

*Fontefrida, fontefrida, fontefrida y con amor,
do todas las avecicas van tomar consolación,
sino es la tortolica, que está viuda y con dolor.*

*Por allí fuera á pasar el traidor del ruseñor;
las palabras que le dice llenas son de traición:*

— *Si tú quisieres, señora, yo sería tu servidor.*

— *Vete de ahí, enemigo, malo, falso, engañador,
que ni poso en ramo verde, ni en prado que tenga flor;
que si el agua hallo clara, turbia la bebia yo;
Que no quiero haber marido, porque hijos no haya, no;
no quiero placer con ellos, ni menos consolación.
Déjame, triste enemigo, malo, falso, mal traidor;
que no quiero ser tu amiga ni casar contigo, no.*

— Rosa fresca, rosa fresca, tão garbosa e com amor,
quando vos tive em meus braços, não vos soube servir, não;
e agora que vos serviria não vos posso ter, não.

— A culpa foi vossa, amigo, foi vossa, que minha não;
enviastes-me uma carta por um vosso serviçal,
e ao invés de suplicar ele revelou outra razão:
que sois casado, amigo, lá para terras de Leão;
que tendes mulher formosa e filhos como uma flor.

— Quem vo-lo disse, senhora, não vos disse a verdade, não:
que eu nunca entrei em Castela nem lá em terras de Leão,
salvo quando era pequeno, que não sabia de amor.

Fontefrida, fontefrida, fontefrida e com amor,
onde todos os passarinhos vão procurar consolação,
a não ser a rolinha, que está viúva e com dor.

Passando por ali fora o traidor do rouxinol;
as palavras que lhe diz cheias são de traição:

— Se tu quisesses, senhora, eu seria o teu serviçal.

— Vai-te embora, inimigo, mau, falso, impostor,
que nem pouso em ramo verde, nem em prado que tenha flor;
que se a água fosse clara, turva eu a beberia;
Que não quero ter marido, para que filhos não haja, não;
não quero prazer com eles, nem sequer consolação.
Deixa-me, triste inimigo, mau, falso, malvado traidor;
que não quero ser tua amiga nem casar contigo, não.

Traduções: Pedro Sacadura Nuno (latim: *Magnificat*), Joana Serafim (latim: *Commissa mea pavesco*), Carla Basto (francês), Teresa Aguiar (castelhano) e versão portuguesa da Bíblia (latim: *Clamavi in toto corde meo*).

Nacho Rodríguez direcção musical

Com formação e interesses vastos, Nacho Rodríguez começou os estudos de piano em Gijón, a sua cidade natal. Posteriormente estudou canto, cravo e órgão em Salamanca, começando paralelamente a aprofundar os conhecimentos de direcção, a sua principal actividade, bem como de práticas históricas de interpretação — área pela qual é especialmente apaixonado, juntamente com a música contemporânea.

Dirige o ensemble Los Afectos Diversos, com o qual desenvolve uma actividade concertística, recuperando peças do património internacional — de Vásquez a Guerrero ou Victoria, de Pierre de la Rue a Monteverdi ou Henri Schütz. Este trabalho já lhe valeu diversos prémios. Dos registos discográficos, destaca-se *Si no os hubiera mirado*, uma homenagem à figura de Juan Vásquez com uma visão única da sua obra baseada em transcrições próprias; bem como a sua versão de *Officium Defunctorum* de Victoria, que será lançada nos próximos meses.

É regularmente convidado para dirigir grupos corais, *consorts* instrumentais, formações sinfónicas e corais sinfónicas em toda a Espanha, na Europa e na América Central, interpretando repertório desde a polifonia renascentista até compositores contemporâneos, passando por obras clássicas e românticas e ainda produções de ópera. Combina a sua actividade com o ensino — é professor na Escola Superior de Canto de Madrid. Orienta *workshops* de direcção coral e de interpretação de polifonia ibérica. É requisitado para integrar júris de concursos de música antiga e de coros, dentro e fora da Península Ibérica.

Interessado especialmente nas fontes originais para a construção de interpretações coerentes, dedica-se também à transcrição musical. A sua próxima publicação é dedicada à obra de Juan Vásquez: uma revisão da *Recopilación de Sonetos y Villancicos a quatro y a cinco*.

É também convidado para actuar como cantor de polifonia, intérprete de baixo contínuo e produtor de gravações discográficas.

Laura Puerto Cantalejo harpa ibérica

Laura Puerto Cantalejo é Mestre em Interpretação de Música Antiga pela ESMUC/Universidade Autónoma de Barcelona, onde trabalhou com Béatrice Martin. É detentora do Título Superior de Cravo com o *Premio Fin de Carrera*. Posteriormente especializa-se na interpretação da harpa ibérica de duas ordens com Nuria Llopis. Desenvolve um crescente trabalho interpretativo e de investigação sobre este instrumento e o seu repertório, bem como sobre a inter-relação dos critérios interpretativos da harpa e dos instrumentos de teclado no Renascimento espanhol. Actualmente é doutoranda na Universidade de Aveiro, sob a orientação de Luca Chiantore.

A sua intensa actividade em concerto leva-a a apresentar-se em toda a Europa, nos Estados Unidos da América, no México, na Venezuela, na Colômbia e no Brasil. Dedicar-se tanto ao repertório antigo como à música contemporânea, realizando numerosas estreias. Participou em várias gravações discográficas,

televisivas e radiofónicas, entre os quais se destacam os títulos *La Voix de la Viole* e *Plaisir Sacré*, com o seu ensemble La Bellemont, que obtiveram excelentes críticas da imprensa especializada espanhola e internacional.

A sua primeira gravação enquanto solista, *Ultimi miei Sospiri*, dedicada às canções glosadas de Antonio de Cabezón, é uma boa mostra deste novo caminho empreendido enquanto intérprete de harpa e teclas. Tal como diz o próprio Hernando de Cabezón: “a harpa é tão semelhante às teclas que tudo o que nestas se tange se tangerá na harpa sem muita dificuldade”.

Laura Puerto Cantalejo foi professora de cravo no Conservatório Superior de Música de Aragón. Actualmente lecciona no Centro Integrado de Música Padre Antonio Soler, em San Lorenzo de El Escorial.

Fernando Miguel Jalôto órgão

Fernando Miguel Jalôto completou os diplomas de Bachelor of Music e de Master of Music em Cravo no Departamento de Música Antiga e Práticas Históricas de Interpretação do Conservatório Real de Haia, na classe de Jacques Ogg. Frequentou masterclasses com Gustav Leonhardt, Olivier Baumont, Ilton Wjuniski, Laurence Cummings e Ketil Haugsand. Estudou também órgão barroco e clavicórdio, e foi bolseiro do Centro Nacional de Cultura. É Mestre em Música pela Universidade de Aveiro e Doutorando em Ciências Musicais na Universidade Nova de Lisboa como Bolseiro da FCT.

É fundador e director artístico do Ludovice Ensemble, membro da Orquestra Barroca Casa da Música, músico convidado da Orquestra e Coro Gulbenkian, e colabora com grupos especializados internacionais como Oltremontano, La Galanía, Vox Luminis, La Colombina, Re Herring e Capilla Flamenca, entre outros. Apresentou-se em toda a Europa, Israel, China e Japão. Foi membro da Académie Baroque Européenne de Ambronay, da Academia MUSICA de Neerpelt e da orquestra barroca Divino Sospiro. A gravação para a Ramée/Outthere com o Ludovice Ensemble foi nomeada para os ICMA Awards em 2013. Gravou para a Brilliant Classics, Dynamic, Harmonia Mundi, Glossa Music, Parati e Anima & Corpo, bem como para as rádios portuguesa, alemã e checa, e os canais televisivos Mezzo, Arte e RTP.

Como maestro dirigiu grandes obras do repertório barroco como as *Vésperas* de Monteverdi, missas e cantatas de Bach, oratórias de Scarlatti e óperas de Lully, Charpentier e Bourgeois, em salas como a Fundação Gulbenkian e o CCB, e em festivais internacionais como Utrecht, Bruges e Antuérpia.

Coro Casa da Música

Paul Hillier maestro emérito

Fundado em 2009, o Coro Casa da Música contou até 2019 com Paul Hillier no cargo de maestro titular. Apresenta-se regularmente na Casa da Música e em digressão, e tem sido também 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, Michael Sanderling, Christoph König, Peter Rundel, Vassily Sinaisky, Takuo Yuasa, Paul McCreesh e Stefan Blunier. Ao longo de 2020, intensifica as colaborações com os maestros convidados Stephen Layton e Nils Schweckendiek, que se estreiam à frente do agrupamento, e também Sofi Jeannin. 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 *Gurre-Lieder* de Schoenberg, *Te Deum* de Bruckner, *As Estações* e *A Criação* de Haydn, *Missa em Si menor* de Bach, Sinfonias de Mahler, *Missa em Dó menor* e *Requiem* de Mozart, *O Cântico Eterno* de Janáček, *Sinfonia Coral* e *Missa Solemnis* de Beethoven, *Requiem Alemão* de Brahms, *Messias* de Händel, *Te Deum* de Charpentier, *Oratória de Natal*, *Magnificat* e Cantatas de Bach, *História de Natal* de Schütz, *Requiem* de Verdi, *Missa para o Santíssimo Natal* de Alessandro Scarlatti, grandes obras corais-sinfónicas de Prokofieff e Chostakovitch, *Requiem* de Schnittke, *Vésperas* de Monteverdi, *Missa n.º 5* de Schubert, *Stabat Mater* de Dvořák e a oratória *Paulus* de Mendelssohn.

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 — que regressa à programação em 2020 — 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, com obras de Lachenmann, Schoenberg, Stockhausen, Gubaidulina ou Cage, e as estreias nacionais de *Whin bist du gegangen?* de Georg Friedrich Haas, *Stabat Mater* de James Dillon e *Moth Requiem* de Harrison Birtwistle.

O Coro Casa da Música faz digressões regulares, tendo actuado no Festival de Música Antiga de Úbeda y Baeza e no Auditório Nacional de Madrid (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.

Sopranos

Ana Caseiro
Ângela Alves
Eva Braga Simões
Leonor Barbosa de Melo
Rita Venda

Contraltos

Brígida Silva
David Hackston
Joana Guimarães
Maria João Gomes

Tenores

Almeno Gonçalves
André Lacerda
Luís Toscano
Vitor Sousa

Baixos

Francisco Reis
Luís Pereira
Nuno Mendes
Pedro Guedes Marques
Ricardo Torres