

Música

9 Abril 2011

Ciclo Concertos no Palco

Jorge Vaz de Carvalho e João Paulo Santos

FUNDAÇÃO CAIXA GERAL DE DEPÓSITOS

Culturgest



Baritono Jorge Vaz de Carvalho

Piano João Paulo Santos

Sáb 9 de Abril

18h00 · Palco do Grande Auditório · Duração: 1h00 com intervalo · M12

Programa

Robert Schumann (1810-1856)

Der arme Peter, op. 53, nº 3

Der Hans und die Grete

In meiner Brust

Der arme Peter wankt vorbei

Gustav Mahler (1860-1911)

Rückert-Lieder

Ich atmet' einen linden Duft!

Liebst du um Schönheit

Blicke mir nicht in die Lieder!

Ich bin der Welt abhanden gekommen

Um Mitternacht

Intervalo

Jacques Ibert (1890-1962)

Chansons de Don Quichotte

Chanson du Départ de Don Quichotte

Chanson à Dulcinée

Chanson du Duc

Chanson de la Mort de Don Quichotte

Francis Poulenc (1899-1963)

Chansons Gaillardes

La Maitresse Volage

Chanson à Boire

Madrigal

Invocation aux Parques

Couplets Bachiques

L'Offrande

Sérénade

La Belle Jeunesse

Robert Schumann
Heinrich Heine (1797-1856)
Der Arme Peter

O pobre Peter

Der Hans und die Grete

Der Hans und die Grete tanzen herum,
Und jauchzen vor lauter Freude.
Der Peter steht so still und stumm,
Und ist so blaß wie Kreide.

Hans e Greta

Hans e Greta dançam às voltas
Em ruidosa e pura alegria.
Peter está de pé, quieto e em silêncio,
Branco como a cal.

Der Hans und die Grete sind Bräutigam
und Braut,
Und blitzen im Hochzeitsgeschmeide.
Der arme Peter die Nägel kaut
Und geht im Werkeltagskleide.

Hans e Grete são noivo e noiva,
Brilham com as suas jóias de boda.
O pobre Peter rói as unhas
E segue o caminho vestido como todos
os dias.

Der Peter spricht leise vor sich her,
Und schaut betrübet auf beide:
Ach! Wenn ich nicht gar zu vernünftig
wär
Ich täte mir was zuleide.

Peter murmura para consigo
Enquanto olha com tristeza para ambos:
"Não fora eu tão sensato,
O mal que a mim mesmo eu faria".

In meiner Brust

In meiner Brust, da sitzt ein Weh,
Das will die Brust zersprengen;
Und wo ich steh und wo ich geh,
Will's mich von hinnen drängen.

No meu coração

No meu coração há tanta dor,
Que o meu peito parece rebentar,
E onde eu esteja ou para onde vá
Leva-me para longe daqui.

Es treibt mich nach der Liebsten Näh,
Als könnt's die Grete heilen;
Doch wenn ich der ins Auge seh,
Muß ich von hinnen eilen.

Leva-me para junto da minha amada,
Como se Greta me pudesse aliviar a dor;
Mas quando a olho nos olhos
Depressa tenho que me afastar dela.

Ich steig hinauf des Berges Höh',
Dort ist man doch alleine;
Und wenn ich still dort oben steh',
Dann steh ich still und weine.

Subo ao cimo do monte
Porque aí se pode estar só;
E quando lá chego em silêncio,
Fico em silêncio e choro.

Der arme Peter wankt vorbei

Der arme Peter wankt vorbei,
Gar langsam, leichenblaß und scheu.
Es bleiben fast, wenn sie ihn sehn,
Die Leute auf der Straße stehn.

O pobre Peter caminha, trôpego,
O pobre Peter caminha, trôpego,
Devagar, lívido e tímido.
As pessoas na rua
Quase param quando o vêem.

Die Mädchen flüstern sich ins Ohr:
"Der stieg wohl aus dem Grab hervor."
Ach nein, ihr lieben Jungfräulein
Der legt sich erst ins Grab hinein.

As raparigas murmuram entre si:
"Parece que saiu da sepultura."
Mas não, queridas jovens,
É para lá que ele caminha.

Er hat verloren seinen Schatz,
Drum ist das Grab der beste Platz,
Wo er am besten liegen mag,
Und schlafen bis zum jüngsten Tag.

Perdeu o seu amor,
Por isso o túmulo é o melhor lugar
Para ele se deitar e dormir
Até ao dia do julgamento final.

Gustav Mahler
Friedrich Rückert (1788-1866)
Rückert-Lieder

Rückert-Lieder

Ich atmet' einen linden Duft!
Ich atmet' einen linden Duft!
Im Zimmer stand
Ein Zweig der Linde
Ein Angebinde
Von lieber Hand.
Wie lieblich war der Lindenduft!

Respirava um doce perfume!
Respirava um doce perfume!
Havia no quarto
Um ramo de tília
Um presente
De uma mão querida.
Como era encantador o perfume da tília!

Wie lieblich ist der Lindenduft!
Das Lindenreis
Brachst du gelinde!
Ich atme leis
Im Duft der Linde
Der Liebe linden Duft

Como é encantador o perfume da tília!
O ramo da tília
Colheste-o com doçura!
Suavemente respiro
No perfume da tília
O doce perfume do amor

Liebst du um Schönheit
Liebst du um Schönheit,
O nicht mich liebe!
Liebe di Sonne,
Sie trägt ein gold'nes Haar!

Se amas pela beleza
Se amas pela beleza
Oh, não me ames!
Ama o sol,
Que tem um cabelo dourado.

Liebst du um Jugend,
O nicht mich liebe!
Liebe den Frühling,
Der jung ist jedes Jahr!

Se amas pela juventude,
Oh, não me ames!
Ama a Primavera,
Que é jovem todos os anos!

Liebst du um Schätze,
O nicht mich liebe!

Se amas pelo tesouro,
Oh, não me ames!

Liebe die Meerfrau,
Sie hat viel Perlen klar!

Liebst du um Liebe
Oh ja, mich liebe!

Blicke mir nicht in die Lieder!
Blicke mir nicht in die Lieder!
Meine Augen schlag' ich nieder,
Wie ertappt auf böser Tat.
Selber darf ich nicht getrauen,
Ihren Wachsen zuzuschauen.
Deine Neugier ist Verrat!

Bienen, wenn sie Zellen bauen,
Lassen auch nicht zu sich schauen,
Schauen selbst auch nicht zu.
Wenn die reichen Honigwaben
Sie zu Tag gefördert haben,
Dann vor allen nasche du!

Ich bin der Welt abhanden gekommen
Ich bin der Welt abhanden gekommen,
Mit der ich sonst viele Zeit verdorben,
Sie hat so lange nichts von mir
vernommen,
Sie mag wohl glauben, ich sei gestorben!

Es ist mir auch gar nichts daran gelegen
Ob sie mich für gestorben hält,
Ich kann auch gar nichts sagen dagegen,
Denn wirklich bin ich gestorben der
Welt.

Ich bin gestorben dem Weltgetümmel,
Und ruh' in einem stillen Gebiet!
Ich leb'allein in meinem Himmel,
In meinem Lieben, in meinem Lied!

Ama a sereia
Que tem tantas pérolas claras!

Se amas pelo amor,
Oh sim, ama-me!

Não olhes para as minhas canções!
Não olhes para as minhas canções!
Baixo os olhos,
Como se tivesse sido apanhado numa
 má acção
Eu próprio não me atrevo
A vê-las crescer.
A tua curiosidade é traição!

As abelhas, quando constroem os favos,
Também não se deixam observar
Nem elas se observam a si próprias.
Quando os ricos favos de mel
Virem a luz do dia,
Antes de todos irás prová-los!

Separei-me do mundo
Separei-me do mundo,
Com quem, antes, perdi o meu tempo,
De mim nada ouviu durante tanto tempo,
Que bem pode pensar que morri!

E no fundo pouco me importa
Se o mundo pensa que morri,
É coisa que não posso negar,
Porque é verdade que morri para o
 mundo.

Morri para a agitação do mundo
E repouso num lugar tranquilo!
Vivo solitário no meu céu,
No meu amor, na minha canção!

Um Mitternacht
Um Mitternacht
Hab' ich gewacht
Und aufgeblickt zum Himmel;
Kein Stern vom Sterngewimmel
Hat mir gelacht
Um Mitternacht

Um Mitternacht
Hab' ich gedacht
Hinaus in dunkle Schranken.
Es hat kein Lichtgedanken
Mir Trost gebahren
Um Mitternacht.

Um Mitternacht.
Nahm ich in acht
Die Schläge meines Herzens;
Ein einz'ger Puls des Schmerzes
War angefacht
Um Mitternacht.

Um Mitternacht.
Kämpf' ich die Schlacht,
O Menschheit, deiner Leiden;
Nicht konnt' ich sie entscheiden
Mit meiner Macht
Um Mitternacht.

Um Mitternacht.
Hab' ich die Macht
In deine Hand gegeben!
Herr über Tod und Leben
Du hält die Wacht
Um Mitternacht.

À meia-noite
À meia-noite
Acordei
E olhei para o céu;
Nenhuma estrela da imensidão das
 estrelas
Sorriu para mim
À meia-noite

À meia-noite
Dirigi os meus pensamentos
Para lá dos limites das trevas.
Nenhum pensamento de luz
Me trouxe consolo
À meia-noite.

À meia-noite.
Concentrei-me
No bater do meu coração;
Um só estremecimento de dor
Despertou
À meia-noite.

À meia-noite.
Combati na batalha,
Oh humanidade, do teu sofrimento;
A minha força não bastou
Para alcançar a vitória
À meia-noite.

À meia-noite.
Entreguei a minha força
Nas tuas mãos!
Senhor da morte e da vida
Tu que te manténs vigilante
À meia-noite.

Jacques Ibert

Chansons de Don Quichotte

I. Chanson du Départ de Don Quichotte Pierre de Ronsard (1524-1585)

Ce château neuf, ce nouvel édifice
Tout enrichi de marbre et de porphyre
Qu'amour bâtit château de son empire
Où tout le ciel a mis son artifice

Est un rempart, un fort contre le vice
Où la vertu maîtresse se retire
Que l'oeil regarde et que l'espérance admire
Forçant les coeurs à lui faire service.

C'est un château, fait de telle sorte
Que nul ne peut approcher de la porte
Si des grands Rois il n'a sauvé sa race

Victorieux, vaillant et amoureux.
Nul chevalier tant soit aventureux,
Sans être tel ne peut gagner la place.

II. Chanson à Dulcinée Alexandre Arnoux (1884-1973)

Un an, me dure la journée
Si je ne vois ma Dulcinée.
Mais, Amour a peint son visage,
Afin d'adoucir ma langue,
Dans la fontaine et le nuage,
Dans chaque aurore et chaque fleur.

Un an, me dure la journée
Si je ne vois ma Dulcinée.
Toujours proche et toujours lointaine,
Étoile de mes longs chemins,
Le vent m'apporte son haleine
Quand il passe sur les jasmins

Un an, me dure la journée
Si je ne vois ma Dulcinée.

*Canções de Dom Quixote**

I. Canção da Partida de Dom Quixote Pierre de Ronsard (1524-1585)

Este castelo novo, o novo baluarte,
Todo de mármore e pórfiro adornado,
Do império do amor castelo alçado,
Em que pôs todo o céu a sua arte,

É a muralha, um forte contra o vício,
Onde a virtuosa dama se retira
Que o olho vê e que o espírito admira,
Impondo aos corações o seu serviço.

É um castelo feito de tal sorte,
Que a seus portões não há quem lá
aporte
Se a raça dos grãos Reis já não salvar,

Vitorioso, valente e amoroso.
Se o não for, por mais aventureoso,
Não ganha um cavaleiro o seu lugar.

II. Canção a Dulcineia Alexandre Arnoux (1884-1973)

Dura-me um ano um só dia,
não vendo a minha Dulcineia.
Mas amor pintou seu rosto,
para adoçar o meu torpor,
na fonte e já em nuvem posto
em cada aurora e cada flor.

Dura-me um ano um só dia,
não vendo a minha Dulcineia.
Sempre perto e sempre distante,
estrela dos longos caminhos.
O vento traz-me o seu alento
quando ele passa pelos jasmins.

Dura-me um ano um só dia,
não vendo a minha Dulcineia.

III. Chanson du Duc

Alexandre Arnoux

Je veux chanter ici la Dame de mes
songes,
Qui m'exalte au-dessus de ce siècle de
boue
Son coeur de diamant est vierge de
mensonges
La rose s'obscurcit au regard de sa joue

Pour Elle, j'ai tenté les hautes aventures
Mon bras a délivré la Princesse en
servage
J'ai vaincu l'Enchanteur, confondu les
parjures
Et ployé l'univers à lui rendre l'hommage.

Dame par qui je vais, seule dessus cette
terre,
Qui ne soit prisonnier de la fausse
apparence
Je soutiens contre tout Chevalier
téméraire
Votre éclat non pareil et votre
précellence.

IV. Chanson de la Mort de Don Quichotte Alexandre Arnoux

Ne pleure pas Sancho,
Ne pleure pas, mon bon
Ton maître n'est pas mort
Il n'est pas loin de toi
Il vit dans une île heureuse
Où tout est pur et sans mensonges
Dans l'île enfin trouvée
Où tu viendras un jour
Dans l'île désirée
O mon ami Sancho.

Les livres sont brûlés
Et font un tas de cendres
Si tous les livres m'ont tué
Il suffit d'un pour que je vive

III. Canção do Duque

Alexandre Arnoux

Quero cantar aqui a Dama dos meus
sonhos,
que me eleva sobre o século de infâmia.
Coração de diamante, virgem de
mentiras,
a rosa é ofuscada à vista dessa face.

Por ela arrisquei as altas aventuras,
salvou meu braço a princesa em
cativoiro,
venci o encantador, confundi os perjuros
e curvei o universo a prestar-lhe
homenagem.

Dama, por quem vou só por sobre esta
terra,
que de aparências falsas não é
prisioneira,
defendo contra todos, cavaleiro
temerário,
vosso brilho sem par e vossa excelência.

IV. Canção da Morte de Dom Quixote Alexandre Arnoux

Não chores, Sancho,
não chores meu fiel,
o teu patrão não morreu,
não está longe de ti.
Já vive em ilha feliz,
onde tudo é puro e sem mentiras,
na ilha enfim achada
a que virás um dia,
na ilha desejada,
oh meu amigo Sancho.

Os livros estão queimados,
são um montão de cinzas.
Se todos livros me mataram,
basta um só para que eu viva,

Fantôme dans la vie,
Et réel dans la mort.
Tel est l'étrange sort
Du pauvre Don Quichotte.

Francis Poulenc (1899-1963)
Chansons Gaillardes
(textos anónimos do século XVII)

I. La Maîtresse Volage

Ma maîtresse est volage,
Mon rival est heureux:
S'il a son pucelage,
C'est qu'elle en avait deux.

Et vogue la galère
Tant qu'elle pourra voguer

II. Chanson à Boire

Les rois d'Égypte et de Syrie
Voulaient qu'on embaumât leurs corps,
Pour durer, plus longtemps, morts.
Quelle folie!

Buvons donc selon notre envie,
Il faut boire et reboire encore,
Buvons donc toute notre vie,
Embaumons-nous avant la mort.

Embaumons-nous; que ce baume est
doux!

Les rois d'Égypte et de Syrie
Voulaient qu'on embaumât leurs corps,
Pour durer, plus longtemps, morts.

III. Madrigal

Vous êtes belle comme un ange,
Douce comme un petit mouton:
Il n'est point de cœur, Jeanneton,
Qui sous votre loi ne se range;

fantasma na vida
e real na morte.
É esta a estranha sorte
do pobre Dom Quixote.

* Tradução de Jorge Vaz de Carvalho

*Canções Licenciosas**
(textos anónimos do século XVII)

I. A Amante Volúvel

Minh' amante é volúvel,
meu rival é ditoso;
se lhe tirou a virgindade,
é que ela tinha duas.

P'ra a frente é que é andar,
e toca a caminhar.

II. Canção Báquica

O rei do Egípto e o rei sírio
qu'riam embalsamar seu corpo,
para durar mais tempo morto.
Mas que delírio!

Pois bebamos com gosto agora,
A beber e beber sem norte.
Pois bebamos nós vida fora,
Toma o bálsamo antes da morte.

Bálsamos toma; como é doce o aroma!
O rei do Egípto e o rei sírio
qu'riam embalsamar seu corpo,
para durar mais tempo morto.

III. Madrigal

Vós sois tão bela como um anjo,
doce como uma borreguinha:
não há pois coração, Joanelinha,
que à lei vossa não se constanja.

Mais une fille sans tétons,
Est une perdrix sans orange.

IV. Invocation aux Parques

Je jure tant que je vivrai,
De vous aimer Sylvie:
Parques, qui dans vos mains tenez
Le fil de notre vie,
Allongez, tant que vous pourrez,
Le mien, je vous en prie.

V. Couplets Bachiques

Je suis tant que dure le jour,
Et grave et badin tour à tour.
Quand je vois un flacon sans vin,
Je suis grave, je suis grave,
Est-il tout plein, je suis badin.

Je suis tant que dure le jour,
Et grave et badin tour à tour.

Quand ma femme me tient au lit,
Je suis sage, je suis sage.
Quand ma femme me tient au lit,
Je suis sage toute la nuit.

Si catin au lit me tient,
Alors je suis badin.
Si catin au lit me tient,
Ah! Belle hôtesse, versez-moi du vin,
Je suis badin, badin, badin.
La, la, la, la, la, la, la.

VI. L'Offrande

Au Dieu d'Amour, une pucelle
Offrit un jour une chandelle,
Pour en obtenir un amant.
Le Dieu sourit de sa demande
Et lui dit: Belle, en attendant,
Servez-vous toujours de l'offrande.
Ah!

Mas uma jovem sem maminha
é como perdiz sem laranja.

IV. Invocação às Parcas

Eu juro, enquanto viver,
amar-vos, Sílvia, querida.
Parcas, que haveis em vossa mão
o fio da nossa vida,
alongai, o mais que puderdes,
o meu, eu vos suplico.

V. Estrofes Báquicas

Eu cá sou durante o dia,
ora sério, ora folgazão.
Se a garrafa está vazia,
eu sou sério, eu sou sério,
se está cheia, sou folgazão.

Sou, enquanto dura o dia,
ora sério, ora folgazão.

Com minha mulher à beira,
eu sou sério, eu sou sério.
Com minha mulher à beira,
eu sou sério a noite inteira.

Co' a galdéria no colchão,
então sou folgazão.
Co' a galdéria no colchão,
bela hospedeira, dá-me o zagrão,
sou folgazão, folgazão, folgazão.
La, la, la, la, la, la, la.

VI. Oferenda

Ao Deus d'Amor uma donzela
um dia ofertou uma vela
para um amante arranjar.
O Deus sorrindo da encomenda,
disse então: "Bela, no esperar,
ide-vos servir da oferenda."
Ah!

VII. Sérénade

Avec une si belle main,
Que servent tant de charmes
Que vous devez, du Dieu malin,
Bien manier les armes!
Et quand cet Enfant est chagrin,
Bien essuyer ses larmes.

VIII. La Belle Jeunesse

Il faut s'aimer toujours,
Et ne s'épouser guère.
Il faut faire l'amour,
Sans cure ni notaire.

Cessez, messieurs, d'être épouseurs,
Ne visez qu'aux tirelires,
Ne visez qu'aux tourelours.
Cessez, messieurs, d'être épouseurs
N' visez plus qu'aux coeurs.

Cessez, messieurs, d'être épouseurs,
Holà, messieurs ne visez plus qu'aux
coeurs.

Pourquoi se marrier,
Quand les femmes des autres
Ne se font pas prier
Pour devenir les nôtres.
Quand leurs ardeurs,
Quand leurs faveurs,
Cherchent nos tirelires,
Cherchent nos tourelours;
Cherchent nos coeurs.

Il faut s'aimer toujours,
Et ne s'épouser guère.
Il faut faire l'amour,
Sans cure ni notaire.

Cessez, messieurs, d'être épouseurs,
Holà, messieurs ne visez plus qu'aux
cœurs.

VII. Serenata

Com tão formosa e bela mão,
servida por tais encantos,
quão deveis do Deus malicioso
bem manejar as armas!
E se o Menino está triste,
bem lhe enxugar as lágrimas.

VIII. A Bela Juventude

Há sempre que amar
sem nunca se casar.
Há que o amor fazer
sem notário ou padre ter.

Deixai, senhores, de querer casar,
não viseis senão os tró-la-rós,
não viseis senão os tré-la-rés,
deixai, senhores, de querer casar.
Aos corações, visar!

Deixei, senhores, de querer casar,
ide, senhores, os corações visar.

Para quê casar,
quando as mulheres alheias
não se fazem rogadas
para se tornarem nossas.
Quando os seus ardores,
quando os seus favores,
buscam os nossos tró-la-rós,
buscam os nossos tré-la-rés,
buscam os nossos corações.

Há sempre que amar
sem nunca se casar.
Há que o amor fazer
sem notário ou padre ter.

Deixei, senhores, de querer casar,
Ide, senhores, os corações visar.

* Tradução de Jorge Vaz de Carvalho

Robert Schumann (1810-1856)

Der arme Peter, op. 53, nº 3

Der Hans und die Grete
In meiner Brust
Der arme Peter wankt vorbei

A década de 1830 assinala um período de grande actividade na vida de Robert Schumann, ao longo do qual o compositor foi assumindo o protagonismo do movimento musical romântico em todas as regiões austro-germânicas. Uma boa parte da visibilidade que Schumann projectou junto da sociedade coeva adveio, indubitavelmente, da imaginação e espírito de iniciativa com que dirigiu o jornal *Neue Zeitschrift für Musik*, um veículo fundamental para a divulgação dos ideais românticos desde a sua fundação, em Abril de 1834. Mas o domínio da crítica musical estava longe de preencher *per se* todos os anseios criativos de Schumann. Sem deixar de reforçar, a todo o momento, a sua reputação jornalística em torno de personagens alegóricas como Florestano ou Eusébio, o compositor empreendeu um notável esforço de realização musical, inspirado em larga medida pelo amor que sentia por Clara Wieck, e que se traduziu na composição de um *corpus* de partituras sublimes. Esta verdadeira vaga criativa de Schumann, que originou vinte e três números de *opus* exclusivamente dedicados ao piano, foi, desde o seu início, caldeada pelo paradigma do artista romântico, enquanto *ser* conturbado e introspectivo que, apesar de confrontado com as adversidades da sua vida pessoal, consegue lograr os mais elevados designios em prol da sua arte. Depois do profundo desalento

causado pelo acidente que lhe afectou os dedos da mão direita, ocorrido em 1832, Schumann teve de se debater com uma série de ataques de ansiedade e de paranóia, ao ponto de, no Inverno de 1833, colocar a hipótese de se suicidar. A oposição frontal de Friedrich Wieck à união da sua filha Clara com o compositor contribuiu para adensar ainda mais um clima de angústias e ressentimentos que, não obstante, foi sendo ultrapassado com a perspectiva animadora, entretanto surgida, de poder vir a concretizar-se o seu casamento com Clara, o que, de facto, aconteceu em Setembro de 1840, no termo de um processo penoso de desimpedimentos que foi resolvido pelos tribunais. Ao mesmo tempo que realizava este grande sonho, Schumann inaugurava uma nova etapa na sua carreira, movido pelo alento que lhe proporcionava a proximidade física e espiritual da sua amada.

Toda a música que o compositor produziu até então pertencia ao domínio instrumental, com a excepção de alguns esboços experimentais no domínio do *Lied*, compostos entre 1827 e 1828, sobre textos de J. C. Kerner. Mas, no mesmo ano de 1840, assiste-se à alteração radical desta tendência, essencialmente pianística. A música para canto e piano passa a constituir o pólo de eleição do compositor que escreve, só nesse ano, cerca de cento e vinte e cinco canções – mais de metade de toda a sua produção nesta área, incluindo alguns dos ciclos de *Lieder* mais apreciados de sempre entre os quais *Myrten*, op. 25, *Liederkreis*, op. 39 e *Dichterliebe*, op. 48.

A par com os grandes ciclos unificados de canções para voz e piano, Schumann fez também publicar vários

cadernos esparsos de *Lieder*, os quais encerram, não obstante, alguns dos frutos mais inspirados da sua fervilhante imaginação. A obra que inaugura o presente recital de canto e piano, *Der arme Peter*, op. 53, nº 3, integra o terceiro volume de *Romanzen und Balladen*, publicado em Leipzig, pela firma Breitkopf und Härtel, no ano de 1845. Este ciclo-miniatura, sobre poemas de Heinrich Heine (1797-1856), é composto por três andamentos: 1. *Der Hans und die Grete* («Hans e Grete»), 2. *In meiner Brust* («No meu coração») e 3. *Der arme Peter* («O pobre Peter»). O texto não faz mais do que uma breve referência aos protagonistas do conto dos irmãos Jacob e Wilhelm Grimm, publicado, pela primeira vez, em 1812. Todo o enredo subsequente é centrado no personagem Peter, que contempla a perspectiva da felicidade conjugal ao longe, confrontando-se com o drama da exclusão social e da solidão – o mesmo que afligia, de modo obsessivo, o próprio compositor na vida real.

Gustav Mahler (1860-1911)

Rückert-Lieder

Ich atmet' einen linden Duft!
Liebst du um Schönheit
Blicke mir nicht in die Lieder!
Ich bin der Welt abhanden gekommen
Um Mitternacht

A relação de Gustav Mahler com a poesia de Friedrich Rückert (1788-1866) remonta ao ano de 1901, quando o compositor se encontrava a residir em Viena, onde exercia as funções de direc-

tor musical da prestigiada orquestra da Ópera. Até então, Mahler acumulara uma vasta experiência no domínio do *Lied*, a qual, de resto, acompanhou a par e passo a evolução da sua produção sinfónica, mantendo com ela uma ligação indissociável. Em qualquer uma das quatro sinfonias que Mahler escreveu até 1901 é bem visível, de facto, a influência desta faceta vocal, tal como veiculada pelos dois ciclos de canções intitulados, respectivamente, *Lieder eines fahrenden Gesellen* e *Des Knaben Wunderhorn*. Com a transição para o século XX, assiste-se, contudo, a uma modificação dos pressupostos estilísticos em que assentava esta linha de continuidade vocal-sinfónica aparentemente harmoniosa, cuja grande força unificadora residia na citação recorrente de referências do folclore boémio – o mesmo que tão profundamente havia marcado a infância do compositor. O contacto com os textos de Rückert, um poeta de temperamento lírico e introvertido, desvia Mahler das fontes da música popular e incute-lhe o gosto pelas temáticas românticas e pelos infundáveis meandros emocionais da alma humana. O compositor responde, manifestando na suas canções uma preocupação extrema pelas atmosferas envolventes e pelos sentimentos que se escondem por detrás da realidade aparente. No Verão de 1901, Mahler inaugura, pois, uma nova era criativa, no seio da qual as duas grandes correntes de composição a que se dedicou continuarão a conjugar-se e a complementar-se, por forma a engendram, no termo de um laborioso percurso de amadurecimento musical e humano, os dois paradigmas da cultura germânica e europeia do pós-roman-

tismo que são a Sinfonia Nº 8, *Dos mil* (1906) e *A Canção da Terra* (1908).

Foram em número de cinco os poemas de Rückert que Mahler musicou entre Junho e Agosto daquele ano – um momento particularmente prolífico da sua vida, que viu também nascer os esboços do primeiro e do terceiro andamentos da Sinfonia Nº 5, em Dó sustenido menor, concluída definitivamente em 1902. Quatro das cinco canções foram escritas originariamente para voz masculina e orquestra, muito embora tenham, igualmente, sido objecto de reduções para canto e piano, realizadas pelo próprio compositor. *Ich atmet' einen linden Duft!* («Respirava um doce perfume!») oferece um exemplo modelar da adequação entre a música e as palavras. Todo o discurso se processa com vista nos jogos de palavras presentes no texto. Sonoridades fluidas emolduram palavras como *linde* (doce) e *lieblich* (encantador) e o perfume da tilia (*Linde*) sente-se também no ar, mas é sobretudo o amor (*Liebe*) que desperta a maior intensidade expressiva da voz e do piano. Sem deixar de se mover dentro dos cânones da tonalidade, Mahler constrói nesta obra uma das primeiras melodias a colocar em destaque as potencialidades oferecidas pelas cores do timbre (*Klangfarbe*), preconizando, deste modo, um conceito que viria a fazer parte do vocabulário musical da «Segunda escola de Viena» e, muito particularmente, de Schönberg. É também o amor que emerge na segunda canção, *Liebst du um Schönheit* («Se amas pela beleza»), sobrepondo-se não apenas à beleza, mas também à juventude e à fortuna. Em *Blicke mir nicht in die Lieder!* («Não olhes para as

minhas canções!»), Mahler cultiva uma essência musical mais superficial mas não menos surpreendente, através de um movimento perpétuo e rápido que evoca o corrupio afadigado das abelhas, a que faz referência a segunda estrofe do poema. Pelo contrário, *Ich bin der Welt abhanden gekommen* («Separei-me do mundo») é uma página de reflexão interior que se debruça sobre os grandes mistérios do espírito humano e que Mahler chegou a considerar como a representação de si próprio. Ao mesmo tempo, o compositor reequaciona aqui elementos vitais da sua arte, como o tempo e o espaço, introduzindo, para isso, expedientes musicais pouco habituais, como a utilização de pausas no início de frases e a apresentação do material temático por patamares sucessivos, como forma de retardar os seus contornos definitivos. Também a harmonia concorre para uma dimensão musical diferente, com as suas colorações orientais e o uso intensivo de intervalos menos habituais, como as sextas acrescentadas. Tal como a obra anterior, *Um Mitternacht* («À meia-noite») constitui uma verdadeira ode à solidão, ainda que o seu idioma musical seja distinto. Os registos sombrios dos instrumentos de sopro empregues na partitura orquestral (oboé de amor, tuba-baixo e contrafagote) são aqui transpostos para o piano, ao mesmo tempo que a voz desenha melodias lineares resultantes da progressão cromática no espaço de uma oitava descendente – uma alusão muito frequente ao tema da obra.

Os *Rückert-Lieder* foram dados a conhecer pela primeira vez ao público vienense, juntamente com os *Kindertotenlieder* (1904), a 29 de Janeiro

de 1905, no curso de um concerto organizado por Arnold Schönberg e Alexander von Zemlinsky, no qual participaram os barítonos Friedrich Weidemann e Anton Moser, sob a direcção musical do compositor.

Jacques Ibert (1890-1962) *Chansons de Don Quichotte*

Chanson du Départ de Don Quichotte
Chanson à Dulcinée
Chanson du Duc
Chanson de la Mort de Don Quichotte

Vulto destacado da prolixa geração de compositores que se afirmou no panorama musical francês a partir das primeiras décadas do século XX, Jacques Ibert foi aluno do Conservatório de Paris, onde estudou composição com André Gédalge e Paul Vidal. Em 1919, obteve o primeiro lugar no prestigiado Prix de Rome, com a cantata intitulada *Le poète et la fée*. A carreira de Ibert desenvolveu-se, a partir de então, com partituras que ganharam o pronto reconhecimento do público, inclusive além-fronteiras, entre as quais *Escales* (1922) e *Suite symphonique* (1930), ambas para orquestra, a ópera *Angélique* (1926), o bailado *Le chevalier errant* (1936) e o Quarteto para cordas (1942). Para além destes e de muitos outros exemplos, provindos de diferentes quadrantes de composição, Jacques Ibert dedicou uma parte substancial do seu esforço criativo à música cinematográfica, no que foi seguido por muitos outros colegas de profissão, atraídos quer pelo desafio específico da sétima arte, cuja sonori-

zação dava então os primeiros passos, quer ainda por encorajadoras contrapartidas remuneratórias: Alexis Roland Manuel (1891-1966), Arthur Honegger (1892-1955), Darius Milhaud (1892-1974), Francis Poulenc (1899-1963), Georges Auric (1899-1983) e Maurice Jaubert (1900-1940), entre muitos outros.

As quatro *Chansons de Don Quichotte* foram compostas em 1932 e seleccionadas como parte da banda sonora destinada ao filme do realizador austríaco Georg Wilhelm Pabst, inspirado pela famosa obra literária seiscentista de Miguel de Cervantes. Numa fase preliminar, e para melhor fazer justiça à voz do baixo russo Feodor Chaliapin, o qual integrava o elenco no papel principal, o realizador dirigiu solicitações individuais a outros compositores: Maurice Ravel (1875-1937), Marcel Delannoy (1898-1962), Manuel de Falla (1876-1946) e Darius Milhaud. Muito embora a escolha tenha recaído inicialmente sobre o decano dos compositores franceses, Ravel, o facto é que este não conseguiu concluir o trabalho no prazo estipulado, pelo que a produção do filme optou pelas canções de Ibert, em sua substituição.

A par com a versão original para voz e orquestra, as quatro *Chansons* subsistem, igualmente, em adaptação para voz e piano, feita pelo compositor. A sua natureza intimista faz sobressair a elegante filigrana musical de Ibert, povoada por abundantes referências de natureza hispanizante e sempre em sintonia com as inflexões cavaleirescas da poesia de Pierre de Ronsard e Alexandre Arnou.

Francis Poulenc (1899-1963)

Chansons Gaillardes

La Maitresse Volage

Chanson à Boire

Madrigal

Invocation aux Parques

Couplets Bachiques

Sérénade

La Belle Jeunesse

Membro integrante do famoso «grupo dos seis», de que fizeram também parte Darius Milhaud, Georg Auric, Arthur Honegger, Germaine Tailleferre (1892-1983) e Louis Durey (1888-1979), Francis Poulenc contribuiu decisivamente para a afirmação da corrente neo-classicista francesa, conhecida pelo seu ideário estético fortemente anti-wagneriano e anti-impressionista, firmado no texto *Le Coq et l' Arlequin* (1918), da autoria do poeta Jean Cocteau. Sob a égide de Cocteau e de Erik Satie, estes compositores propuseram, em contrapartida, uma transformação da linguagem musical que passasse pela valorização da melodia e pela simplificação das texturas, ao mesmo tempo que defenderam a revivificação de géneros e formas musicais tradicionais.

Nascido no seio de uma família parisiense com forte propensão para a música, Poulenc começou a estudar piano aos cinco anos. Foi por intermédio de Ricardo Viñes, conhecido intérprete da música de Debussy, com o qual aprofundou o estudo do piano, que Poulenc foi apresentado a Erik Satie, do qual receberia uma profunda influência. Em 1919, encetou a sua colaboração com o já referido «grupo dos seis», vindo, a partir de 1921, a tornar o seu rumo de

vida mais independente. Neste mesmo ano, decidiu estudar composição com Charles Koechlin, o qual, do mesmo modo que Satie, lhe desviou a atenção, em definitivo, da herança musical romântica e impressionista. Consolidado o estilo musical, Poulenc enveredou por uma actividade criativa incansável que percorreu domínios tão variados como a ópera, o bailado, a música de câmara, orquestral e coral e a canção para voz e piano.

Da extensa produção de Poulenc neste último domínio fazem parte as *Chansons Gaillardes*, compostas quando o compositor contava apenas vinte e quatro anos de idade, sobre textos de autor anónimo do século XVII. Parecendo, em muitas passagens, recuperar o tom satírico e truculento dos medievais *Carmina Burana*, estas canções gravitam entre as infidelidades de uma amante volúvel (*La Maitresse Volage*) e a nostalgia da juventude (*La Belle Jeunesse*), passando pelos prazeres proporcionados pelo álcool (*Chanson à Boire*). A pena de Poulenc sublinha as especificidades de cada poema, recorrendo a uma ampla paleta de efeitos musicais contrastantes, os quais exigem o maior empenho técnico e expressivo dos intérpretes. A estreia das *Chansons Gaillardes* foi assegurada pelo jovem barítono francês Pierre Bernac (1899-1979), a 2 de Maio de 1926, assinalando-se, desta forma, o início de uma frutuosa e perene colaboração entre os dois artistas.

Rui Cabral Lopes

Jorge Vaz de Carvalho

Licenciado em Línguas e Literaturas Modernas, Mestre em Literaturas Comparadas e Doutorado em Estudos de Cultura, vem revelando um notável e multifacetado percurso no panorama cultural português. A sua obra literária inclui poesia, conto, ensaio e tradução. É professor e coordenador científico de Estudos Artísticos na Universidade Católica de Lisboa.

Estreou-se como cantor lírico em 1984, no Teatro Nacional de São Carlos de Lisboa. Desde então, interpretou inúmeros papéis principais, sobretudo em óperas de Mozart, Rossini, Donizetti, Verdi, Puccini, Bizet, Gounod, Massenet ou Wagner, em países como a Alemanha, Austrália, Bélgica, China e Macau, Croácia, Espanha, França, Inglaterra, Israel, Itália, Líbia ou Japão. Artista eclético, o seu vasto repertório inclui opereta e musical americano, apresenta-se regularmente em recital e a actividade concertística abrange todos os principais compositores, do barroco à música contemporânea.

Dedicado aos compositores portugueses, vem protagonizando, gravando e criando diversas obras (mais recentemente, de António Pinho Vargas, Eurico Carrapatoso e Pedro Amaral), algumas das quais lhe são especialmente dedicadas.

Colaborador do Círculo Português de Ópera, desempenhou nas suas produções diversos papéis principais e encenou, no Coliseu do Porto, as óperas *La Bohème* de Puccini e *Carmen* de Bizet.

É assiduamente convidado para ministrar *masterclasses* de voz e de interpre-

tação operática e para júri de importantes concursos nacionais e internacionais de canto (sobretudo, em Itália).

Foi Director da Orquestra Nacional do Porto entre 1999 e 2006, tendo liderado a construção da formação sinfónica, e Director do Instituto das Artes entre 2005 e 2007.

João Paulo Santos

Nascido em Lisboa em 1959, concluiu o curso superior de Piano no Conservatório Nacional desta cidade na classe de Adriano Jordão. Trabalhou ainda com Helena Costa, Joana Silva, Constança Capdeville, Lola Aragón e Elizabeth Grümmer. Na qualidade de bolsheiro da Fundação Calouste Gulbenkian aperfeiçoou-se em Paris com Aldo Ciccolini (1979/84).

A sua carreira atravessa os últimos 34 anos da biografia do Teatro Nacional de São Carlos onde principiou como co-repetidor (1976), função que manteve durante a permanência em Paris. Seguiu-se o cargo de Maestro Titular do Coro (1990-2004), desempenhando actualmente as funções de Director de Estudos Musicais e Director Musical de Cena.

O seu percurso artístico distingue-se, essencialmente, em três áreas. Estreou-se na direcção musical em 1990 com a ópera *The Bear* (William Walton), encenada por Luis Miguel Cintra, para a RTP. Desde então tem dirigido obras tão diversas quanto óperas para crianças (Menotti, Britten, Henze, Respighi), musicais (Sondheim), concertos e óperas nas principais salas nacionais. Estreou em

Portugal, entre outras, as óperas *Renard* (Stravinski), *Hanjo* (Hosokawa), *Pollicino* (Henze), *Albert Herring* (Britten), *Neues vom Tage* (Hindemith), *Le Vin herbé* (Martin), e *The English Cat* (Henze) cuja direcção musical foi reconhecida com o Prémio Acarte 2000. Colabora com compositores portugueses, destacando-se a estreia absoluta de obras de António Chagas Rosa, António Pinho Vargas, Eurico Carrapatoso e Clotilde Rosa.

Na qualidade de pianista apresenta-se a solo, em grupos de câmara e em duo, nomeadamente, com a violoncelista Irene Lima e o violinista Bruno Monteiro. Concertos e recitais por todo o País com praticamente todos os cantores portugueses preenchem regularmente o seu calendário artístico.

A recuperação e reposição do património musical nacional ocupam um lugar significativo na sua carreira de músico sendo responsável pelas áreas de investigação, edição e interpretação de obras dos séculos XIX e XX. São exemplos as óperas *Serrana*, *Dona Branca*, *Lauriane* e *O Espadachim do Outeiro* que já foram levadas à cena no Teatro Nacional de São Carlos e no Centro Cultural Olga Cadaval.

Fez inúmeras gravações para a RTP (rádio e televisão) e gravou discos abrangendo um repertório diverso desde canções do Chat Noir aos clássicos tais como Saint-Saëns e Liszt passando por Erik Satie, Martinů, Poulenc, Luís de Freitas Branco ou Jorge Peixinho.

Quer como consultor, quer na direcção musical, é frequentemente convidado a colaborar em espectáculos de prosa encenados por João Lourenço e Luis Miguel Cintra.

A Vénus de Pistoletto #4

Ciclo Vinte e sete sentidos
Organização: Granular



Instalação/Performance Qua 13 Abril
Sala 2 · 18h30 · Duração: 1h00 · M12

Concepção e composição, computador, guitarra, 'found objects', 'field recordings', magnetofones, microfones, processamento áudio e difusão electroacústica Emídio Buchinho e Carlos Santos

Sobre o ciclo “Vinte e sete sentidos”

No seu poema *An Anna Blume*, Kurt Schwitters referiu-se em 1919 aos “vinte e sete sentidos” da sensorialidade – se tal pareceu então o delírio de um visionário, é finalmente uma realidade neste tempo de derrube das fronteiras entre as artes. Já não há nichos criativos, apenas diferentes campos de acção artística que cada vez mais se encontram e se entrecruzam. Integrando os mundos do som, da imagem e/ou do movimento, e adoptando em simultâneo os formatos de instalação e de *performance*, a série “Vinte e sete sentidos” abre as portas da percepção e da sinestesia.

A Vénus de Pistoletto #4

Elaborada essencialmente com o recurso a objectos do quotidiano e a tecnologia *lo-fi*, esta peça musical baseia-se nos

conceitos da Arte Povera, numa particular homenagem ao artista plástico Michelangelo Pistoletto. Para além dos instrumentos habituais de Emídio Buchinho e Carlos Santos – respectivamente a guitarra e o computador –, o recurso a utensílios motorizados ou electrónicos, assim como a *objects trouvés* (materiais “pobres”, nomeadamente folhas e galhos de árvore, papel, etc.) são os componentes essenciais de *Vénus de Pistoletto*. Trata-se de um misto de instalação / *performance*, encontrando-se o espaço repleto de pequenos mecanismos que dão corpo a uma actividade quase “fabril” na sua manipulação física. O espectador é convidado a mergulhar neste envolvimento sonoro.

Os portadores de bilhete para o espectáculo têm acesso ao parque de estacionamento da Caixa Geral de Depósitos.

Conselho de Administração

Presidente

António Maldonado
Gonelha

Administradores

Miguel Lobo Antunes
Margarida Ferraz

Assessores

Dança

Gil Mendo

Teatro

Francisco Frazão

Arte Contemporânea

Miguel Wandschneider

Serviço Educativo

Raquel Ribeiro dos Santos
Pietra Fraga

Direção de Produção

Margarida Mota

Produção e Secretariado

Patrícia Blázquez

Mariana Cardoso de Lemos
Jorge Epifânio

Exposições

Coordenação de Produção

Mário Valente

Produção e Montagem

António Sequeira Lopes

Produção

Paula Tavares dos Santos

Montagem

Fernando Teixeira

Culturgest Porto

Susana Sameiro

Comunicação

Filipe Folhadela Moreira
Rita Duarte *estagiária*

Publicações

Marta Cardoso
Rosário Sousa Machado

Actividades Comerciais

Patrícia Blázquez

Clara Troni

Catarina Carmona

Serviços Administrativos e Financeiros

Cristina Ribeiro

Paulo Silva

Teresa Figueiredo

Direção Técnica

Paulo Prata Ramos

Direção de Cena e Luzes

Horácio Fernandes

Assistente de direção cenotécnica

José Manuel Rodrigues

Audiovisuais

Américo Firmino

coordenador

Paulo Abrantes

chefe de áudio

Tiago Bernardo

Iluminação de Cena

Fernando Ricardo *chefe*

Nuno Alves

Maquinaria de Cena

Alcino Ferreira
Artur Brandão

Técnico Auxiliar

Álvaro Coelho

Frente de Casa

Rute Sousa

Bilheteira

Manuela Fialho
Edgar Andrade

Recepção

Sofia Fernandes
Ana Luísa Jacinto

Auxiliar Administrativo

Nuno Cunha

Colecção da Caixa Geral de Depósitos

Isabel Corte-Real

Inês Costa Dias

Maria Manuel Conceição

Edifício Sede da CGD

Rua Arco do Cego, 1000-300 Lisboa, Piso 1

Tel: 21 790 51 55 · Fax: 21 848 39 03

culturgest@cgd.pt · www.culturgest.pt

Culturgest, uma casa do mundo
