

ANDREAS
STAIER

À Portuguesa

IBERIAN CONCERTOS & SONATAS

ORQUESTRA BARROCA
CASA DA MÚSICA
PORTO

À Portuguesa

IBERIAN CONCERTOS & SONATAS

WILLIAM CORBETT (1680-1748)

Concerto “Alla Portuguesa” op. VIII nº 7

B flat major / *Si bémol majeur* / B-Dur

Extr. : Le bizzarie universali

1	I. Allegro	3’09
2	II. Largo e pia[no]	4’16
3	III. Allegro	2’03

JOSÉ ANTÓNIO CARLOS DE SEIXAS (1704-1742)

Concerto a 4 con vv. e cimbalo obbligato

G minor / *sol mineur* / g-Moll

4	I. Allegro	5’25
5	II. Adagio	2’39
6	III. Allegro assai	6’15

DOMENICO SCARLATTI (1685-1757)

7	Sonata for harpsichord K 8	2’33
---	-----------------------------------	------

G minor / *sol mineur* / g-Moll

Allegro

8	Sonata for harpsichord K 13	4’09
---	------------------------------------	------

G major / *Sol majeur* / G-Dur

Presto

9	Sonata for harpsichord K 173	4’44
---	-------------------------------------	------

B minor / *si mineur* / h-Moll

Allegro

JOSÉ ANTÓNIO CARLOS DE SEIXAS

Concerto a 4 con vv. e cimbalo obbligato

A major / *La majeur* / A-Dur

10	I. Allegro	1’52
11	II. Adagio	1’07
12	III. Giga. Allegro	2’16

CHARLES AVISON (1709-1770)

Concerto grosso no. 5

D minor / *ré mineur* / d-Moll

Extr. : 12 Concertos... Done from 2 Books of Lessons for the Harpsichord Composed by Sig. Domenico Scarlatti

13	I. Largo	2’44
14	II. Allegro	1’40
15	III. Andante moderato	1’40
16	IV. Allegro	2’02

LUIGI BOCCHERINI (1743-1805)

Quintettino “Musica notturna delle strade di Madrid” op. 30 nº 6

D minor / *ré mineur* / d-Moll

Transcript. for string orchestra and harpsichords by Andreas Staier

17	I. Ave Maria. Imitando il tocco dell’Ave Maria della Parrochia	1’01
18	II. Minuetto	2’09
19	III. Rosario. Largo assai	4’37
20	IV. Los manolos. Passa Calle. Allegro	2’00
21	V. Ritirata con variazioni. Tempo di Marcia	6’20

ORQUESTRA BARROCA CASA DA MÚSICA

Laurence Cummings, *principal conductor*

Violins I Huw Daniel, César Nogueira, Miriam Macaia, Cecília Falcão

Violins II Reyes Gallardo, Bárbara Barros, Prisca Stalmarski, Ariana Dantas

Violas Trevor Mctait, Raquel Massadas

Cellos Filipe Quaresma, Vanessa Pires

Double Bass José Fidalgo

Continuo harpsichord Fernando Miguel Jalôto

Harpsichord and direction ANDREAS STAIER

Ao longo do séc. XVIII, Portugal e Espanha permaneceram algo isolados do resto da Europa, apesar dos diversos esforços de internacionalização levados a cabo por ambas as coroas. Eram poucos os estrangeiros que se atreviam a cruzar as estradas ertas e pedregosas da Península, só muito recentemente liberta dos constrangimentos das guerras da Restauração e da Sucessão Espanhola, e excluída das rotas da *grand tour* tradicionalmente empreendida pelos norte-europeus. O fluxo constante de artistas italianos – pintores, arquitectos e músicos – representava uma excepção significativa a esta realidade. Eram contratados por ambas as cortes para colmatar décadas de isolamento civilizacional e actualizar o gosto artístico, substituindo as tradições nativas por modas mais cosmopolitas e procurando oferecer uma imagem moderna e esclarecida às restantes cortes europeias. A nova família real espanhola, habituada aos esplendores de Versalhes, e a rainha portuguesa Maria Ana de Habsburgo, nascida arquiduchessa austríaca, trouxeram para os seus países de adopção não só novos hábitos culturais e formas de sociabilidade como, sobretudo, um diferente modo de entender a arte. Esta foi deliberadamente utilizada na construção de uma inovadora e refrescante imagem da monarquia, até aqui caracterizada, na enraizada tradição ibérica, pela distância e pela austeridade. Os mercadores britânicos constituíam outra grande excepção ao isolamento peninsular. Tirando partido das relações privilegiadas de Londres com Lisboa, estabeleceram-se nas principais cidades portuárias de forma a comercializarem directamente as mercadorias originárias dos impérios coloniais ibéricos, assim como vários produtos locais. Juntamente com os carregamentos, seguiam cartas e relatos mais extensos, destinados aos familiares e parceiros comerciais, em que davam conta das suas impressões desta desconhecida e exótica península.

Tendo em conta um contexto tão peculiar, não surpreende a enorme ascendência da música e dos músicos italianos sobre os compositores locais e o facto de Inglaterra ser um dos raríssimos locais no norte da Europa onde a música ibérica (a definição deve incluir a produção dos artistas italianos activos em ambos os países) era relativamente conhecida e estimada. A inclusão, por William Corbett na sua colecção de concertos intitulada *Le bizzarie universali / Universal Bizzaries* (editada em 1728 e 1742) das peças “Alla Spagniola” [sic] e “Alla Portuguesa” [sic] pode ser lida como um reflexo desta relação privilegiada. Corbett cultivava uma inclinação particular pelo bizarro e incomum, propensão essa manifesta nos títulos e estilos desta vasta colectânea que revela uma ânsia quase enciclopédica de caracterizar musicalmente todas as nações europeias. Em “Alla Portuguesa” é difícil distinguir hoje aquilo que o compositor considerou ser genuinamente português, uma vez que o estilo – por certo agradável, seguro, pleno de vitalidade e inventividade – não deixa de ser muito italiano. Talvez o ouvinte consiga encontrar na melancolia do andamento lento central uma vaga evocação da célebre nostalgia lusitana...

A veneração por Domenico Scarlatti manifestada em Inglaterra indistintamente por músicos profissionais e pelo público em geral ao longo do século XVIII é bem mais reveladora do gosto britânico pela música da Península. Este culto, iniciado por Thomas Roseingrave quando do seu encontro com Scarlatti em Itália, ganhou novo ímpeto com a publicação em 1738 dos *Essercizi per gravicembalo* dedicados ao rei português D. João V, e pela quase contemporânea edição de *XLII Suites de pièces pour le clavecin*, a cargo do próprio Roseingrave, em 1739. Ambas as edições providenciaram a Charles Avison a maior parte do material que utilizou nas suas imaginativas transcrições de várias sonatas, organizadas em concertos grossos e publicadas em 1744. Avison foi, em geral, muito bem sucedido nestes seus arranjos, sobretudo tendo em conta não ser fácil nem imediata a adaptação da muito idiomática escrita cravística de Scarlatti a um outro meio instrumental. O compositor inglês procurou ainda, sempre que possível, “modernizar” o estilo audaz, mas ocasionalmente arcaizante do italiano, e para isso sistematizou a forma (eliminando repetições e regularizando frases), limou dissonâncias e simplificou texturas. Os mais acérrimos defensores da impetuosidade scarlattiana criticam a atitude “civilizadora” de Avison, mas estes procedimentos foram indispensáveis para a adaptação efectiva ao novo meio e ao novo gosto.

Domenico Scarlatti esteve ao serviço da corte portuguesa entre 1719 e 1729, tendo sido contratado por D. João V, juntamente com outros músicos italianos, como parte da estratégia de engrandecimento da Capela Real, elevada à dignidade de Patriarcal e dotada de um cerimonial decalcado das capelas papais romanas. Em Lisboa compôs sobretudo musical vocal sacra e de câmara – serenatas e cantatas – antes de seguir para Espanha ao serviço da sua pupila, a princesa das Astúrias e futura rainha de Espanha, Maria Bárbara de Bragança, para quem terá composto a maior parte das suas sonatas. O compositor tornou-se entretanto bem conhecido nos círculos europeus, ao viajar – ainda durante a sua estadia em Lisboa – para Roma, Paris e

Londres.

Apesar do seu grande prestígio nacional e dos elogios de Scarlatti, o português José António Carlos de Seixas nunca recebeu igual reconhecimento internacional. Jovem prodígio, sucedeu ao seu pai no posto de organista da catedral de Coimbra antes de rumar à capital, onde, até à sua morte precoce, ocupou igual posição na Capela Real e Patriarcal. Embora nunca tenha sido enviado a estudar em Itália como bolseiro real, participou activamente na italianização da vida musical da corte, absorvendo avidamente as mais recentes novidades estilísticas e formais da música instrumental. Assim, apesar da importância da tradição ibérica na sua formação, manifesta em alguns maneirismos de inegável sabor local, Seixas foi inovador e experimental, sendo possível creditá-lo como um dos inventores do concerto para instrumento de tecla. Podem ser-lhe atribuídas com segurança duas originais obras nesta forma: o *Concerto em Lá Maior*, preservado num manuscrito da Biblioteca do Palácio Real da Ajuda, em Lisboa, e o *Concerto em Sol menor*, conservado num manuscrito da Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra, e originário do Mosteiro de Santa Cruz da mesma cidade.

Ambos os concertos possuem três andamentos e concluem com uma dança vigorosa, assumidamente italiana no primeiro (uma Giga), de cariz mais ibérico no segundo. Já os andamentos lentos centrais são marcadamente diferentes: no *Concerto em Lá* temos uma expressiva cantilena para cravo solo, com um discreto acompanhamento orquestral, que termina numa cadência de carácter suspensivo; no *Concerto em Sol*, é confiada ao primeiro violino solo uma inspirada e eloquente melodia. O *Concerto em Lá*, um dos mais antigos concertos para cravo, terá sido escrito o mais tardar no início da década de 1730 e segue de perto o modelo vivaldiano. Com uma escrita melodiosa, é uma obra encantadora mas demasiado breve. O *Concerto em Sol*, uma obra muito mais ampla, deverá ter sido composto pouco tempo antes da morte do compositor em 1742. Num idioma galante, apresenta um sentimentalismo exacerbado de origem napolitana que parece apontar já para um expressionismo de precoce e arrebatado carácter *Sturm und Drang*, aliás manifesto em outras obras do compositor. Estas e várias outras peculiaridades do estilo deste concerto certificam a inegável autoria de Seixas, questionada ainda recentemente. Nesta original obra a escrita para cravo é muito virtuosística e explora os vários recursos técnicos e expressivos do instrumento, num estilo hoje muito associado a Scarlatti. Ambos os compositores apontam nas suas obras, inegavelmente, para novas direcções estilísticas, oferecendo variados exemplos de uma musicalidade ora impetuosa e apaixonada, ora terna e melancólica. Essa expressividade tornar-se-á paradigmática na música ibérica tal como a concebemos no século XXI, nomeadamente em géneros tradicionais como o fado e o flamenco.

Bocherini, apesar de pertencer a uma geração bastante mais tardia que a dos restantes autores representados nesta gravação, foi também muito permeável às influências do folclore ibérico. Não obstante o seu proverbial isolamento ao serviço do infante D. Luís de Bourbon, o virtuoso violoncelista manteve contactos com editores em Paris e Viena. Trabalhou igualmente para notáveis patronos estrangeiros – como o príncipe Frederico Guilherme da Prússia – e ibéricos, como o comerciante português Pacheco e a família madrilena Benavente-Osuma. Boccherini (tal como Scarlatti) percebeu que a receita para o sucesso residia em combinar as suas raízes italianas com as poderosas tradições musicais locais. Portugal e Espanha possuíam um rico passado musical de que muito se orgulhavam mas estavam também abertos às inovações. Era necessário, no entanto, para alcançar pleno êxito, encontrar um delicado equilíbrio entre as novas modas e estilos importados e a omnipresente tradição. Com esse fim os compositores recorriam ao extenso repertório de danças regionais (como Seguidillas, Jácara ou o famoso Fandango), a imitações de instrumentos populares (castanholas, guitarras, etc.) e, ocasionalmente, a ruídos evocadores da paisagem sonora local, como o toque dos sinos, os pregões dos vendedores, os clamores dos pedintes ou o simples canto dos pássaros.

Musica notturna delle strade di Madrid foi originalmente escrita para dois violinos, viola e dois violoncelos. Nela Boccherini pinta, com inegável e original maestria, um retrato – de marcados rasgos Goyescos – da palpante vida da capital espanhola ao anoitecer. O compositor deixa-nos a muito interessante nota: “Este pequeno quinteto [Quintettino] representa a música que passa de noite pelas ruas de Madrid, começando com o som das Avé-Marias até ao toque da Retirada. Tudo aquilo que não é conforme ao rigor do Contraponto é porque se sujeita à veracidade da coisa que se pretende representar.” Imaginativamente, cada um dos curtos andamentos ilustra: os sinos da igreja paroquial que marcam o *Angelus*; o soar do tambor dos soldados; o rude minueto dos cegos, que deve ser tocado “com aspereza” e “desajeitadamente”, com os violoncelos sobre os joelhos, imitando as guitarras *rasgueadas* pelos mendigos; a melodia “doce e com graça” mas algo lamentosa, evocando a oração do Rosário, interrompida quer pelo toque de uma pequena campainha,

quer pelas intervenções comunitárias, bem mais robustas e exclamativas; a algazarra alegre e perturbadora dos rufões (*manolos* ou *majos*) saídos das oficinas ou no regresso dos campos, a caminho das tabernas, entoando canções e danças populares através das ruas (*passa calle*); e, finalmente, a Marcha de Retirada das guarnições nocturnas, impondo o toque de recolher que encerrava as ruas e portas da cidade. Este tema com variações, que não constava da versão original da obra, foi mais tarde reempregado por Boccherini em duas outras composições: um quinteto com guitarra e um quinteto com piano, o que parece comprovar a grande popularidade deste original andamento. A marcha “começa a escutar-se muito longinquamente, devendo tocar-se tão piano que dificilmente se escute”; ouve-se depois a guarnição passar pela rua, bem perto, talvez debaixo das nossas janelas, para logo desaparecer no silêncio da noite, ao voltar de uma esquina...

FERNANDO MIGUEL JALÔTO

*This project was designed and prepared musicologically by Andreas Staier
during his stay at the Wissenschaftskolleg zu Berlin / Institute for Advanced Studies, Berlin.*

Tout au long du XVIII^e siècle, le Portugal et l'Espagne restèrent assez isolés du reste de l'Europe, malgré les divers efforts entrepris par les deux royaumes pour ouvrir leurs pays sur l'extérieur. Rares étaient les étrangers qui s'aventuraient sur les chemins solitaires et pierreux de la péninsule, libérée depuis peu seulement des épreuves des guerres de restauration portugaise et de succession d'Espagne. Les pays ibériques ne faisaient pas partie des routes du "Grand Tour", ce voyage d'éducation qu'entreprenaient traditionnellement les Européens du Nord. L'afflux constant d'artistes italiens – peintres, architectes et musiciens – dans la péninsule représentait une exception importante à cette situation. Ils étaient engagés par les deux cours pour y combler des décennies d'isolement culturel et moderniser le goût artistique, remplaçant les traditions locales par des modes plus cosmopolites afin d'offrir des monarchies ibériques une image moderne et éclairée aux autres cours européennes. La nouvelle famille royale espagnole, habituée aux splendeurs de Versailles, et la reine du Portugal, Marie-Anne d'Autriche, archiduchesse de la maison de Habsbourg, firent venir dans leurs pays d'adoption non seulement de nouvelles habitudes culturelles et de nouvelles formes de sociabilité mais aussi, et surtout, une différente façon de concevoir les arts. Ces derniers furent délibérément utilisés pour construire une image novatrice et rajeunie de la monarchie, jusqu'alors caractérisée, selon une tradition ibérique bien enracinée, par les manières distantes et austères. Les marchands britanniques constituaient une autre grande exception à l'isolement de la péninsule. Tirant parti des relations privilégiées qu'entretenait Londres avec Lisbonne, ils s'étaient établis dans les principales villes portuaires afin de pouvoir commercer directement avec les marchandises en provenance des empires coloniaux ibériques ainsi qu'avec différents produits locaux. Ils accompagnaient leurs envois de cargaisons en Grande-Bretagne de lettres et de récits plus étendus, destinés à leurs familles ou à leurs partenaires commerciaux, dans lesquels ils rendaient compte de leurs impressions sur cette péninsule inconnue et exotique.

Si l'on tient compte de ce contexte si particulier, on n'est pas surpris par l'ascendant énorme qu'exerçaient la musique et les musiciens italiens sur les compositeurs locaux, ni par le fait que l'Angleterre était un des très rares pays du nord de l'Europe où la musique ibérique (qui comprend la production des artistes italiens travaillant dans les deux pays) était relativement bien connue et estimée. On peut interpréter comme un reflet de cette relation privilégiée le fait que William Corbett ait inclus des morceaux "Alla Spagniola" [*sic*] et "Alla Portugesa" [*sic*] dans son recueil de concertos intitulé *Le bizzarie universali / Universal Bizzaries* (publié en 1728 et en 1742). Corbett cultivait un penchant particulier pour le bizarre et l'original, comme on le voit dans les titres et les styles de cette ample collection qui révèle un désir presque encyclopédique de caractériser musicalement toutes les nations européennes. Dans le morceau "Alla Portugesa", il nous est difficile de distinguer aujourd'hui ce que le compositeur considérerait comme authentiquement portugais, dans la mesure où son style – à coup sûr agréable, ferme, plein de vitalité et d'inventivité – n'en est pas moins d'un caractère italien très marqué. Peut-être l'auditeur parviendra-t-il à entendre, dans la mélancolie du mouvement lent central, une vague évocation de la célèbre nostalgie portugaise...

La vénération pour Domenico Scarlatti, manifestée en Angleterre aussi bien par les musiciens professionnels que par le public en général tout au long du XVIII^e siècle, est bien plus révélatrice du goût britannique pour la musique venue de la péninsule. Ce culte avait été inauguré par Thomas Roseingrave lorsqu'il rencontra le compositeur en Italie. Il connut un nouvel essor avec la publication, en 1738, des *Essercizi per gravicembalo* de Scarlatti, dédiés au roi du Portugal, Jean V, et avec l'édition, presque contemporaine, de ses *XLII Suites de pièces pour le clavecin*, par Roseingrave lui-même, en 1739. Ces deux éditions fournirent à Charles Avison la majeure partie du matériau qu'il utilisa dans ses transcriptions pleines de fantaisie de diverses sonates sous forme de concertos grossos, publiées en 1744. De manière générale, les arrangements d'Avison sont très réussis, surtout si l'on tient compte du fait qu'il n'était ni évident ni facile d'adapter l'écriture de Scarlatti pour le clavier, très idiomatique, à d'autres instruments. Le compositeur anglais chercha en outre, dans la mesure du possible, à "moderniser" le style audacieux mais parfois archaïsant de l'Italien : dans ce but, il rendit la forme plus homogène (en supprimant des répétitions et en donnant une tournure plus régulière à certaines phrases), adoucit certaines dissonances et simplifia les textures. Les défenseurs les plus acharnés de l'impétuosité scarlattienne ont critiqué les interventions "civilisatrices" d'Avison, mais ces procédés étaient indispensables pour adapter avec succès sa musique à un nouvel instrument et à une nouvelle sensibilité artistique.

Domenico Scarlatti resta au service de la cour portugaise de 1719 à 1729. Le roi Jean V l'avait engagé avec d'autres musiciens italiens dans le cadre de l'élargissement de la chapelle royale, élevée à la dignité de patriarcale et dotée d'un cérémonial copié sur celui des chapelles papales romaines. À Lisbonne, il composa surtout de la musique vocale sacrée et de la musique de chambre – des sérénades et des cantates – avant de partir pour l'Espagne, au service de son élève, Marie-Barbara de Bragança, princesse des Asturies et future reine d'Espagne, pour qui il composera la majeure partie de ses sonates. Scarlatti était entre-temps devenu très connu des milieux européens, grâce à ses voyages – qu'il fit même alors qu'il résidait à Lisbonne – à Rome, Paris et Londres.

Malgré le grand prestige dont il jouissait dans son pays et les éloges qu'il reçut de Scarlatti, le compositeur portugais José António Carlos de Seixas n'a jamais obtenu de semblable reconnaissance internationale. Enfant prodige, il succéda à son père comme organiste de la cathédrale de Coimbra avant de partir pour la capitale, où il occupa les mêmes fonctions à la chapelle royale et patriarcale jusqu'à sa mort précoce. Bien qu'on ne l'ait jamais envoyé étudier en Italie comme boursier royal, il participa activement à l'italianisation de la vie musicale de la cour, assimilant avec avidité les innovations stylistiques et formelles les plus récentes en musique instrumentale. Ainsi, malgré l'importance de la tradition ibérique dans sa formation, évidente dans certains maniérismes d'une indéniable saveur locale, Seixas fut un musicien novateur et expérimentateur, à tel point qu'on peut le considérer comme un des inventeurs du concerto pour instrument à clavier. Deux œuvres originales de cette forme peuvent lui être attribuées avec certitude : le *Concerto en la majeur*, dont la Bibliothèque du Palais royal d'Ajuda, à Lisbonne, conserve un manuscrit, et le *Concerto en sol mineur*, dont un manuscrit se trouve à la Bibliothèque générale de l'Université de Coimbra, en provenance du monastère de la Sainte-Croix de la même ville.

Ces deux concertos sont en trois mouvements et se terminent par une danse vigoureuse, ouvertement italienne dans le premier (une gigue), d'aspect plus ibérique dans le second. Les mouvements lents, en position centrale, présentent des différences marquées : dans le *Concerto en la majeur*, on entend une cantilène expressive au clavecin seul, avec un accompagnement orchestral discret, qui se termine par une cadence à caractère suspensif ; dans le *Concerto en sol mineur*, une mélodie inspirée et éloquente est confiée au premier violon solo. Le *Concerto en la majeur*, un des plus anciens concertos pour clavecin, a sans doute été écrit au plus tard dans les années 1730 et suit de près le modèle vivaldien. D'écriture mélodieuse, c'est une œuvre merveilleuse mais excessivement brève. Bien plus ample, le *Concerto en sol mineur* a probablement été composé peu de temps avant la mort du compositeur, en 1742. D'un style galant, il présente une sentimentalité exacerbée, d'origine napolitaine, qui semble annoncer déjà un expressionisme précoce et impétueux, évoquant le *Sturm und Drang*, et que l'on retrouve dans d'autres œuvres du compositeur. Jointes à d'autres particularités stylistiques de ce concerto, ces caractères garantissent la paternité indéniable de Seixas, récemment encore remise en question. Dans cette œuvre originale, l'écriture pour clavecin est très virtuose, explorant les différents moyens techniques et expressifs de l'instrument, dans un style aujourd'hui beaucoup associé à Scarlatti. Les œuvres de ces deux compositeurs annoncent incontestablement de nouvelles orientations stylistiques, offrant divers exemples d'une musicalité tantôt impétueuse et passionnée, tantôt tendre et mélancolique. Cette expressivité deviendra paradigmatique dans la musique ibérique telle que nous la concevons au XXI^e siècle, en particulier dans des genres traditionnels comme le fado ou le flamenco.

Bien qu'appartenant à une génération bien plus tardive que celle des autres compositeurs du présent enregistrement, Boccherini fut lui aussi très réceptif aux influences du folklore ibérique. Malgré son isolement proverbial au service de l'infant Don Luis de Bourbon, le violoncelliste virtuose entretint des relations avec des éditeurs de Paris et de Vienne. Il travailla également pour d'importants protecteurs, étrangers – comme le prince Frédéric-Guillaume de Prusse – ou ibériques, comme le marchand portugais Pacheco et la famille madrilène Benavente-Osuna. Tout comme Scarlatti, Boccherini comprit que la recette du succès consistait à mêler ses racines italiennes aux puissantes traditions musicales locales. Le Portugal et l'Espagne possédaient un riche passé musical dont ils étaient très fiers, mais les deux pays étaient aussi ouverts aux innovations. Il était cependant nécessaire, pour réussir pleinement, de réaliser un équilibre délicat entre les modes nouvelles, les styles importés et la tradition omniprésente. À cette fin, les compositeurs recouraient au vaste répertoire de danses régionales (comme la séguedille, la jácara ou le fameux fandango), à des imitations d'instruments populaires (castagnettes, guitares, etc.) et, à l'occasion, à des bruits évoquant le paysage sonore local, comme le son des cloches, les cris des vendeurs de rue ou des mendiants, ou encore le simple chant des oiseaux.

La *Musica notturna delle strade di Madrid* fut écrite à l'origine pour deux violons, un alto et deux violoncelles. Dans cette œuvre, Boccherini, avec une originalité et une maestria indéniables, fait un portrait – aux traits rappelant fortement Goya – de la vie palpitante de la capitale espagnole à la tombée de la nuit. Le compositeur nous a laissé un commentaire très intéressant de son œuvre : *“Ce petit quintette [Quintettino] représente une musique qui passe la nuit par les rues de Madrid, depuis le son de l'Ave Maria jusqu'au couvre-feu. Tout ce qui n'est pas conforme aux règles du contrepoint, doit être pardonné à cause de la vérité de ce que l'on veut représenter.”* Chacun des brefs mouvements illustre avec beaucoup d'imagination une scène différente : les cloches de l'église paroissiale qui sonnent l'angélus ; les roulements de tambour des soldats ; le rude menuet des aveugles, qui doit être joué “avec âpreté” et “maladroitement”, les violoncelles, posés sur les genoux, imitant les guitares grattées par les mendiants ; une mélodie un peu plaintive, jouée de manière “douce et avec grâce”, évoquant la prière du rosaire, interrompue par le son d'une petite clochette ou par les interventions de la communauté, bien plus vigoureuses et exclamatives ; le tapage joyeux et dérangeant des *manolos* ou *majos*, sortis des ateliers ou de retour des champs, en route vers les tavernes, entonnant des chansons et des danses populaires par les rues (*passa calle*) ; et, pour finir, la marche de la retraite des garnisons nocturnes, qui marque le couvre-feu où l'on ferme les portes de la ville. Ce thème à variations, qui ne se trouvait pas dans la version originale de l'œuvre, fut réemployé plus tard par Boccherini à deux reprises : dans un quintette avec guitare et dans un quintette avec piano, ce qui semble prouver que ce mouvement original était devenu très populaire. La marche “*commence à être entendue dans le lointain, de sorte qu'il faudra la jouer si piano qu'on la distingue à peine*” ; on entend ensuite la patrouille passer dans la rue, tout près, peut-être sous nos fenêtres, avant de disparaître bientôt dans le silence de la nuit, au prochain tournant...

FERNANDO MIGUEL JALÔTO
Traduction : Laurent Cantagrel

Throughout the eighteenth century, Portugal and Spain remained fairly isolated from the rest of Europe, despite the efforts made by the two kingdoms to open their countries to the outside world. Few foreigners ventured on the solitary, stony paths of the peninsula, only recently freed from the constraints of the wars of the Portuguese Restoration and the Spanish Succession, and excluded from the route of the 'Grand Tour' on which northern Europeans traditionally embarked. The constant influx into the peninsula of Italian artists – painters, architects and musicians – represented an important exception to this situation. They were engaged by both royal courts to rectify decades of cultural isolation and to modernise artistic tastes, replacing local traditions with more cosmopolitan fashions in order to present a modern and enlightened image to the other European courts. The new Spanish royal family, accustomed to the splendours of Versailles, and the Queen of Portugal, Maria Anna of Austria, born a Habsburg archduchess, brought to their adopted countries not only novel cultural habits and forms of sociability but also, and above all, a different conception of the arts. This was deliberately used to build an innovative, refreshing image of the monarchy, hitherto characterised, following a deep-rooted Iberian tradition, by remoteness and austerity. British merchants formed another major exception to the peninsula's isolation. Taking advantage of London's privileged relationship with Lisbon, they had established themselves in the principal ports in order to trade directly in goods from the Iberian colonial empires and local products. Their shipments to Britain were accompanied by letters and more extensive reports, intended for their families or business partners, in which they related their impressions of the unknown and exotic peninsula.

Given this particular context, it is not surprising that Italian music and musicians had an enormous influence on local composers, nor that the United Kingdom was one of the very few countries in northern Europe where Iberian music (into which definition we should integrate the output of Italian artists working in the two countries) was relatively well known and esteemed. One can interpret as a reflection of this close relationship the fact that William Corbett included pieces marked 'Alla Spagniola' [*sic*] and 'Alla Portuguesa' [*sic*] in his collection of concertos entitled *Le bizzarie universali / Universal Bizzaries* (published in 1728 and 1742). Corbett had a special penchant for the bizarre and the original, as may be seen in the titles and styles of this extensive collection, which reveals an almost encyclopaedic desire to characterise all the European nations in musical terms. In the 'Alla Portuguesa' concerto, it is difficult for us to distinguish today what the composer considered authentically Portuguese, since its style – undoubtedly pleasant, solid, full of vitality and inventiveness – is nonetheless very markedly Italian. Perhaps the listener will manage to hear, in the melancholy of the central slow movement, a vague evocation of the famous Portuguese nostalgia . . .

The veneration for Domenico Scarlatti displayed in England by both professional musicians and the general public throughout the eighteenth century is much more indicative of the British taste for music from the peninsula. The cult, inaugurated by Thomas Roseingrave when he met the composer in Italy, gained fresh impetus with the publication, in 1738, of Scarlatti's *Essercizi per gravicembalo*, dedicated to King John V of Portugal, and the almost contemporary issue of his *XLII Suites de pièces pour le clavecin* (Forty-two suites of harpsichord pieces) supervised by Roseingrave himself in 1739. These two editions provided Charles Avison with most of the material he used in his imaginative transcriptions of several sonatas as concerti grossi, published in 1744. In general, Avison's arrangements are very successful, especially considering that it was neither obvious nor easy to adapt Scarlatti's highly idiomatic keyboard writing for other instruments. The English composer also sought, as far as possible, to 'modernise' the daring but sometimes archaic style of the Italian composer: to this end, he made the form more homogeneous (by removing repetitions and regularising phrases), smoothed out dissonances, and simplified textures. Avison's 'civilising' interventions were criticised by the fiercest defenders of Scarlatti's impetuosity, but these processes were indispensable to adapt his music successfully to a new medium and a new artistic sensibility.

Domenico Scarlatti was in the service of the Portuguese court from 1719 to 1729. King John V had engaged him alongside other Italian musicians as part of a strategy of expansion of the royal chapel, which was elevated to the patriarchal dignity and endowed with a ceremonial modelled on that of the Roman papal chapels. In Lisbon he composed mainly sacred music and vocal chamber music – serenatas and cantatas – before leaving for Spain to serve his pupil Maria Barbara of Braganza, Princess of Asturias and future Queen of Spain, for whom he composed most of his sonatas. Scarlatti had meanwhile become well known in European circles thanks to his trips to Rome, Paris and London, even while he was living in Lisbon.

Despite the great prestige he enjoyed in his country and the praise he received from Scarlatti, the Portuguese composer José António Carlos de Seixas has never received such international recognition. A child prodigy, he succeeded his father as organist of Coimbra Cathedral before leaving for the capital, where he held the same position in the Capela Real e Patriarcal until his early death. Although never sent to study in Italy as a royal scholar, he took an active part in the Italianisation of the musical life of the court, eagerly absorbing the most recent stylistic and formal innovations in instrumental music. Thus, despite the importance of the

Iberian tradition in his training, evident in some mannerisms with an undeniably local flavour, Seixas was such an innovative and experimental musician that he can be regarded as one of the inventors of the keyboard concerto. Two original works in this form can be attributed to him with certainty: the Concerto in A major, preserved in manuscript in the Library of the Royal Palace of Ajuda in Lisbon, and the Concerto in G minor, the manuscript of which is now held in the Biblioteca Geral of Coimbra University but came originally from the Monastery of Santa Cruz in the same city.

Both concertos are in three movements and end with a vigorous dance, avowedly Italianate in the first (a Giga), more Iberian in the second. The slow movements, in central position, present marked differences: in the Concerto in A major, we hear an expressive cantilena for solo harpsichord with discreet orchestral accompaniment, which ends with a suspended cadence; in the Concerto in G minor, an inspired and eloquent melody is assigned to the solo violin. The A major work, one of the earliest harpsichord concertos, was probably written in the 1730s at the latest and closely follows the Vivaldian model. It is an enchanting, highly melodious composition, but all too brief. The much more expansive Concerto in G minor was probably composed shortly before the composer's death in 1742. It is in the *galant* style, and displays an intense sensibility, Neapolitan in origin, which already seems to point towards an expressionism of an early, impulsive *Sturm und Drang* character, also to be found in other works by Seixas. This and other stylistic features of this concerto undoubtedly confirm Seixas's authorship, which was still questioned even recently. In this highly original work, the harpsichord writing is very virtuosic, exploring the different technical and expressive resources of the instrument, in a style nowadays readily associated with Scarlatti. The works of these two composers unquestionably herald new stylistic orientations, offering examples of a musical idiom that is sometimes impetuous and passionate, sometimes tender and melancholic. Such expressiveness was to become paradigmatic in Iberian music as we understand it in the twenty-first century, especially in traditional genres such as fado or flamenco.

Although belonging to a considerably later generation than the other composers on this recording, Boccherini was also very receptive to the influences of Iberian folklore. Despite his proverbial isolation in the service of the Spanish Infante Don Luís de Bourbon, the virtuoso cellist maintained contacts with publishers in Paris and Vienna. He also worked for important patrons, both foreign – such as Prince Frederick William of Prussia – and Iberian, among them the Portuguese merchant Pacheco and the Benavente-Osuma family of Madrid. Like Scarlatti, Boccherini understood that the recipe for success was to blend his Italian roots with strong local musical traditions. Portugal and Spain possessed a rich musical past of which they were very proud, but both countries were also open to innovation. To be fully successful, however, it was necessary to strike a delicate balance between new fashions, imported styles and the omnipresent tradition. To this end, composers had recourse to the vast repertory of regional dances (such as the seguidilla, the *jácara* and the famous fandango), imitations of folk instruments (castanets, guitars, etc.) and, occasionally, onomatopoeic effects evoking the local soundscape, such as pealing bells, the cries of street vendors or beggars, or simple birdsong.

Musica notturna delle strade di Madrid (Night music of the streets of Madrid) was originally written for two violins, one viola and two cellos. In this work, Boccherini, with undeniable originality and mastery, paints a portrait – with features markedly reminiscent of Goya – of the Spanish capital's pulsating life at dusk. The composer left us a very interesting commentary on his work: '*This little quintet [Quintettino] depicts the music heard at night in the streets of Madrid, from the bells sounding the Ave Maria to the Retreat. And everything here that does not comply with the rules of counterpoint should be pardoned for its attempt at an accurate representation of reality.*' Each of the short movements imaginatively illustrates a different scene: the bells of the parish church ringing the Angelus; the drum rolls of the soldiers; the rough minuet of the blind men, which must be played 'harshly' (*con asprezza*) and 'clumsily' (*squajalmente*), while the cellos, held on the players' knees, imitate the guitars strummed by the beggars; a somewhat plaintive melody marked *dolce e con grazia* (softly and gracefully), evoking the prayer of the Rosary, interrupted several times by the ringing of a little bell and by much more vigorous and exclamatory communal interventions; the cheerful, agitated uproar of the ruffians (*manolos* or *majos*) as they leave the workshops or come back from the fields on their way to the taverns, singing popular songs and dances through the streets (*passa calle*); and, finally, the march of the Retreat of the night garrison, which marked the curfew when the city gates were closed. This finale, a theme with variations not found in the original version of the work, was later twice reused by Boccherini, in a quintet for guitar and strings and a piano quintet, which seems to prove that the original movement had become very popular. The march '*begins to be heard in the distance, so that it must be played piano, so softly that it is barely audible*'; then we hear the garrison march past in the street, very close by, perhaps beneath our windows, then soon disappearing into the silence of the night, at the corner of the street . . .

FERNANDO MIGUEL JALÔTO
Translation: Charles Johnston

Während des gesamten 18. Jahrhunderts waren Portugal und Spanien vom übrigen Europa ziemlich isoliert – und dies obwohl beide Königreiche darum bemüht waren, ihre Länder gegenüber der Außenwelt zu öffnen. Nur wenige Fremde wagten sich auf die steinig einsamen Pfade der Halbinsel, die sich erst kurz zuvor von den Wirren des portugiesischen Restaurationskriegs und des Spanischen Erbfolgekriegs erholt hatte und bisher von der Route der „Grand Tour“ ausgeschlossen war, die die Nordeuropäer traditionell unternahmen. Eine wesentliche Ausnahme von dieser Situation bildete der konstante Zustrom italienischer Künstler auf die Halbinsel, darunter Maler, Architekten und Musiker. Diese wurden von den beiden Königshöfen engagiert, um nach Jahrzehnten der kulturellen Isolation die künstlerischen Entwicklungen zu aktualisieren und die lokalen Traditionen durch eher kosmopolitische Moden zu ersetzen – nicht zuletzt auch, um den anderen europäischen Höfen ein moderneres und aufgeklärtes Bild zu bieten. Die neue spanische Königsfamilie, die die Prachtentfaltung von Versailles gewohnt war, und die Königin von Portugal – Maria Anna von Österreich, eine Erzherzogin aus dem Hause Habsburg – führten in den von ihnen übernommenen Ländern nicht nur neue kulturelle Gepflogenheiten und Formen des gesellschaftlichen Umgangs ein, sondern vor allem auch eine andere Kunstauffassung. Diese wurde bewusst eingesetzt, um ein erfrischend neuartiges Bild der Monarchie zu schaffen, die sich bis dahin, einer tief verwurzelten iberischen Tradition folgend, durch Abgeschiedenheit und Austerität ausgezeichnet hatte. Eine weitere größere Ausnahme von der Isolation der Halbinsel bewerkstelligten britische Kaufleute. Diese nutzten die Vorteile der privilegierten Beziehungen zwischen London und Lissabon und etablierten sich in den wichtigsten Häfen der iberischen Küste, um direkt mit Waren aus den portugiesischen und spanischen Kolonien sowie auch mit lokalen Produkten zu handeln. Mit ihren Schiffsladungen nach Großbritannien sandten sie auch Briefe und ausführlichere Berichte an ihre Familien und Geschäftspartner, in denen sie ihre Eindrücke von der unbekannten und exotischen Halbinsel mitteilten.

Vor diesem spezifischen Hintergrund nimmt es kaum Wunder, dass italienische Musik und Musiker auf die ortsansässigen Komponisten enormen Einfluss hatten, und dass das Vereinigte Königreich zu den wenigen Ländern in Nordeuropa zählte, wo iberische Musik (zu der auch die Schöpfungen der in den beiden Ländern wirkenden italienischen Meister gezählt werden sollten) vergleichsweise bekannt und geschätzt war. Als Spiegel dieser engen Beziehungen könnte man den Umstand betrachten, dass William Corbett in seine 1728 und 1742 veröffentlichten Konzertsammlungen *Le bizzarie universali* / *Universelle Bizarrieren* Werke mit den Titeln „Alla Spagniola“ [sic] und „Alla Portuguesa“ [sic] aufnahm. Corbett hatte eine besondere Vorliebe für das Bizarre und Originelle, wie sich an den Bezeichnungen und Stilen dieser umfangreichen Sammlung ablesen lässt, die einen geradezu enzyklopädischen Anspruch verrät, sämtliche europäische Nationen musikalisch zu charakterisieren. Für den modernen Hörer ist es schwierig, in dem Konzert „Alla Portuguesa“ zu bestimmen, was der Komponist für genuin portugiesisch hielt, da dessen Stil – der zweifellos gefällig, gediegen, lebhaft und erfindungsreich ist – doch eigentlich ausgesprochen italienisch wirkt. Vielleicht gelingt es dem Hörer, in der Melancholie des langsamen Mittelsatzes einen vagen Anklang an die berühmte portugiesische Nostalgie auszumachen...

Die in England das gesamte 18. Jahrhundert hindurch sowohl bei professionellen Musikern als auch generell beim Publikum anzutreffende Begeisterung für Domenico Scarlatti ist da wesentlich typischer für das britische Faible für Musik von der iberischen Halbinsel. Dieser Kult geht auf Thomas Roseingrave zurück, der Scarlatti in Italien kennengelernt hatte; neuen Schwung gewann er mit der Veröffentlichung von Scarlattis *Essercizi per gravicembalo* (1738), die König Johann V. von Portugal gewidmet sind, und dem nahezu gleichzeitigen Erscheinen seiner *XLII Suites de pièces pour le clavecin* (42 Suiten von Stücken für das Cembalo, 1739), deren Publikation Roseingrave persönlich betreute. Diese beiden Ausgaben lieferten Charles Avison fast das gesamte Material für dessen fantasievolle Transkriptionen mehrerer Sonaten als Concerti grossi, die 1744 im Druck erschienen. Insgesamt sind Avisons Arrangements ausgesprochen gelungen, vor allem wenn man bedenkt, dass es weder naheliegend noch leicht war, Scarlattis überaus idiomatischen Klavierstil auf andere Instrumente zu übertragen. Avison versuchte zudem, soweit möglich den gewagten, doch gelegentlich auch archaischen Stil des Italieners zu „modernisieren“; zu diesem Zweck vereinheitlichte er formale Aspekte der Concerti grossi (indem er Wiederholungen eliminierte und Phrasen glättete), entschärfte Dissonanzen und vereinfachte die Satztechnik. Avisons „zivilisierende“ Eingriffe weckten die Kritik der schärfsten Verteidiger des Scarlattischen Ungestüms, allerdings war diese Vorgehensweise für eine erfolgreiche Anpassung seiner Musik an ein neues Instrumentarium und ein gewandeltes künstlerisches Empfinden unabdingbar.

Domenico Scarlatti stand von 1719 bis 1729 in den Diensten des portugiesischen Hofes. König Johann V. hatte ihn zusammen mit weiteren italienischen Musikern in Vorbereitung seiner Pläne verpflichtet, die königliche Kapelle zu erweitern, diese zu patriarchalischen Würden zu erheben und sie mit einem an die römischen päpstlichen Kapellen angelehnten Zeremoniell auszustatten. Nachdem Scarlatti in Lissabon vor allem geistliche Werke und vokale Kammermusik – Serenaden und Kantaten – komponiert hatte, ging er nach Spanien, um seiner Schülerin Maria Barbara von Braganza, der Prinzessin von Asturien und künftigen Königin von Spanien zu dienen, für die er die meisten seiner Sonaten schrieb. Inzwischen hatte er sich dank seiner Reisen nach Rom, Paris und London auch in europäischen Kreisen einen Namen gemacht, obwohl er weiterhin in Lissabon lebte.

Dem portugiesischen Komponisten José António Carlos de Seixas blieb eine solche internationale Anerkennung hingegen versagt – trotz der großen Reputation, die er in seiner Heimat genoss und trotz der großen Wertschätzung durch Scarlatti. Seine Begabung zeigte sich schon früh und er folgte seinem Vater in das Amt des Organisten am Dom von Coimbra, bevor er in die Landeshauptstadt übersiedelte, wo er bis zu seinem frühen Tod dasselbe Amt an der Capela Real e Patriarcal bekleidete. Auch wenn er nie als königlicher Stipendiat zur Ausbildung nach Italien gesandt wurde, spielte er bei der Italianisierung des hofischen Musiklebens eine aktive Rolle, indem er die jüngsten stilistischen und formalen Neuerungen in der Instrumentalmusik begierig aufgriff. Obwohl in seiner Ausbildung also die iberische Tradition dominierte, wie sich an gewissen Eigenarten von entschieden lokaler Ausprägung zeigt, war Seixas ein solch innovativer und experimentierfreudiger Musiker, dass er als einer der Erfinder des Klavierkonzerts gelten kann. Zwei originale Werke in dieser Gattung können ihm eindeutig zugeschrieben werden: Das Konzert in A-Dur, das abschriftlich in der Bibliothek des königlichen Palasts von Ajuda in Lissabon überliefert ist, und das Konzert in g-Moll, dessen Handschrift sich heute in der Biblioteca Geral der Universität von Coimbra befindet, ursprünglich aber im Kloster Santa Cruz in derselben Stadt aufbewahrt wurde.

Die beiden Konzerte umfassen jeweils drei Sätze und enden mit einem lebhaften Tanz – im ersten Fall italienisch geprägt (eine Giga) und im zweiten eher iberischer Natur. Die langsamen Mittelsätze weisen markante Unterschiede auf: Im Konzert in A-Dur hören wir eine expressive Kantilene für Solo-Cembalo mit dezenter Orchesterbegleitung, die mit einem Halbschluss endet, während in dem Konzert in g-Moll die solistische Violine eine beseelte und eloquente Melodie vorträgt. Das A-Dur-Werk ist eines der frühesten Cembalo-Konzerte überhaupt; es entstand wohl spätestens in den 1730er Jahren und folgt eng dem Modell Vivaldis. Es ist eine bezaubernde und ausgesprochen melodiose Komposition, nur leider sehr kurz. Das wesentlich ausgedehntere Konzert in g-Moll entstand wohl kurz vor dem Tod des Komponisten im Jahr 1742. Es folgt dem galanten Stil und ist von einer innigen Empfindsamkeit, die neapolitanische Ursprünge hat und bereits auf einen Expressionismus früher, impulsiver „Sturm-und-Drang“-Ausprägung vorauszuweisen scheint, der sich auch in anderen Werken von Seixas findet. Diese und weitere in dem Konzert enthaltene Stilelemente bestätigen eindeutig Seixas' Autorschaft, auch wenn diese selbst in jüngerer Zeit noch angezweifelt wurde. Die Cembalo-Partie in der überaus originellen Komposition ist äußerst virtuos und erkundet das technische Potential und die Ausdrucksmittel des Instruments in einem Stil, der heute gerne mit Scarlatti assoziiert wird. Die Werke dieser beiden Meister läuten fraglos eine neue stilistische Ausrichtung ein und bieten Beispiele eines musikalischen Idioms, das sich mitunter stürmisch und leidenschaftlich und dann wieder zärtlich und melancholisch gibt. Diese Art von Expressivität sollte sich in der iberischen Musik, wie wir sie im 21. Jahrhundert kennen, zum Paradigma entwickeln, speziell in den traditionellen Gattungen wie dem Fado oder dem Flamenco.

Boccherini gehört zwar einer wesentlich späteren Generation an als die anderen Komponisten auf dieser CD, doch auch er zeigte sich der iberischen Folklore gegenüber sehr aufgeschlossen. Trotz seiner vielbeschriebenen Isolation im Dienst des spanischen Infanten Don Luís de Bourbon unterhielt der Cello-Virtuose Kontakte zu Verlegern in Paris und Wien. Außerdem arbeitete er für wichtige Gönner sowohl im Ausland – etwa für Prinz Friedrich Wilhelm von Preußen – als auch im iberischen Raum, zum Beispiel für den portugiesischen Kaufmann Pacheco und die Familie Benavente-Osuma aus Madrid. Wie Scarlatti begriff auch Boccherini, dass das Erfolgsrezept darin lag, seine italienischen Wurzeln mit ausgeprägten musikalischen Lokaltraditionen zu vermischen. Portugal und Spanien besaßen eine reiche musikalische Vergangenheit, auf die sie sehr stolz waren, doch beide Länder zeigten sich auch Neuerungen gegenüber aufgeschlossen. Um wirklich erfolgreich zu sein, war es allerdings notwendig, eine feine Balance zwischen neuen Moden, importierten Stilen und der allgegenwärtigen Tradition zu finden. Zu diesem Zweck griffen die Komponisten auf das immense Repertoire von Regionaltänzen (wie die Seguidilla, die *jácara* und der berühmte Fandango) und Imitationen folkloristischer Instrumente (Kastagnetten, Gitarren usw.) sowie gelegentlich auf onomatopoetische Effekte zurück, die das Lokalkolorit heraufbeschworen, etwa Glockengeläut, die Rufe von Straßenverkäufern und Bettlern oder simpler Vogelgesang.

Musica notturna delle strade di Madrid (Nachtmusik von den Straßen Madrids) wurde ursprünglich für zwei Violinen, Viola und zwei Celli geschrieben. In diesem Werk malt Boccherini mit großer Originalität – und Details, die deutlich an Goya erinnern – ein meisterhaftes Bild des pulsierenden Lebens in der spanischen Hauptstadt in der Abenddämmerung. Der Komponist hat uns einen sehr interessanten Kommentar zu diesem Werk hinterlassen: „Dieses kleine Quintett [*Quintettino*] schildert die Musik, die man des Nachts in den Straßen von Madrid hört, von den Glocken, die das Ave Maria läuten, bis zum Rückzug der Garnison. Und alles hier, das nicht den Regeln des Kontrapunkts entspricht, sei mir verziehen, da es sich um den Versuch einer genauen Repräsentation der Realität handelt.“ Jeder der kurzen Sätze illustriert einfallsreich eine andere Szene: Die Glocken der Pfarrkirche, die das Angelus läuten; die Trommelwirbel der Soldaten; das grobe Menuett der Blinden, das „spröde“ (*con asprezza*) und „unbeholfen“ (*squajalamente*) zu spielen ist, während die Celli, die von den Spielern auf den Knien gehalten werden, die von den Bettlern gezupften Gitarren imitieren; eine recht klagevolle Melodie, die die Bezeichnung *dolce e con grazia* (sanft und anmutig) trägt und das Rosenkranzgebet evoziert, mehrmals unterbrochen von dem Läuten einer kleinen Glocke und wesentlich lebhafteren Ausrufen in der Gemeinde; der fröhlich erregte Lärm der ungehobelten Kerle (*manolos* oder *majos*), die ihre Arbeitsstätten verlassen oder von den Feldern zurückkehren und in die Tavernen streben, während sie in den Straßen (*passa calle*) volkstümliche Lieder und Tänze singen; und schließlich der spätabendliche Rückzugsmarsch der Garnisonssoldaten, der die Sperrstunde signalisierte, wenn die Stadttore geschlossen wurden. Dieses Finale – ein Thema mit Variationen, das in der ursprünglichen Werkfassung nicht enthalten war – verwendete Boccherini später noch zwei weitere Male, in einem Quintett für Gitarre und Streicher und in einem Klavierquintett; dies scheint zu belegen, dass der ursprüngliche Satz sehr populär geworden war. Der Marsch „ist zunächst in der Ferne zu hören, er muss also *piano* ausgeführt werden, so sanft, dass er kaum zu vernehmen ist“; sodann hören wir, wie die Garnison in der Straße vorbeizieht, ganz nahe, vielleicht direkt unter unseren Fenstern; und dann verschwinden sie bald schon in die Stille der Nacht, um die Straßenecke ...

FERNANDO MIGUEL JALÓTO
Übersetzung: Stephanie Wollny

L'Orchestre baroque de la **Casa da Música** de Porto fut créé en 2006 avec comme objectif l'interprétation de la musique baroque dans le respect des pratiques d'exécution historique. Outre les concerts réguliers donnés avec son chef principal, Laurence Cummings, l'orchestre se produit sous la direction de chefs invités comme Rinaldo Alessandrini, Alfredo Bernardini, Fabio Biondi, Harry Christophers, Antonio Florio, Paul Hillier, Riccardo Minasi, Andrew Parrott, Rachel Podger, Christophe Rousset, Andreas Staier ou Masaaki Suzuki. Il accompagne des solistes comme Andreas Staier, Roberta Invernizzi, Franco Fagioli, Peter Kooy, Dmitri Sinkovsky, Alina Ibragimova ou Rachel Podger, et des ensembles vocaux comme The Sixteen ou le Coro Casa da Música.

Les œuvres que l'on entend sur ce disque sont interprétées par le claveciniste de renommée internationale, Andreas Staier. Elles seront présentées en 2018/2019 à l'Opéra de Dijon, au BASF Feierabendhaus de Ludwigshafen am Rhein, au Konzerthaus de Vienne, ainsi qu'aux Soirées musicales du Palais de Pena à Sintra et à la Casa da Música de Porto. Au cours de la saison, l'orchestre interprétera un répertoire passionnant et varié, dont le Premier *Concerto pour violon* de Mozart avec Huw Daniel en soliste, des cantates de J. S. Bach et le merveilleux *Salve Regina* de Haendel, avec la lauréate du Grand Prix Vincenzo Bellini 2017, la soprano Marie Lys. L'année se terminera avec le grand chef-d'œuvre de J. S. Bach, la *Messe en si mineur*, interprétée avec le Coro Casa da Música.

Les concerts de l'Orquestra Barroca Casa da Música sont unanimement salués par la critique nationale et internationale. En 2012, il a présenté la première portugaise de l'opéra *Ottone* de Haendel, ainsi que la première représentation de nos jours de *L'ippolito*, sérénade à six voix de Francisco António de Almeida. L'orchestre se produit au Portugal et en Espagne (Festival de musique ancienne d'Úbeda et Baeza), en Angleterre (Festival Haendel de Londres) et en France (festivals baroques de Sablé et d'Ambronay). Il rejoint le Coro Casa da Música pour interpréter des cantates de Noël de J. S. Bach à Porto et à Ourense. 2015 a vu ses débuts très remarquables au Palau de la Música Catalana à Barcelone. Parmi les temps forts de la même année, citons les Concertos brandebourgeois dirigés par Laurence Cummings et des concertos pour clavecin avec Andreas Staier.

Les CD enregistrés en *live* par l'orchestre réunissent des œuvres de compositeurs tels que Avison, Domenico Scarlatti, Carlos de Seixas, Pedro António Avondano, Vivaldi, Bach, Muffat, Haendel et Haydn, dirigés par des chefs internationaux parmi les plus prestigieux.

Andreas Staier a sans aucun doute porté l'art d'interpréter le répertoire baroque, classique et romantique sur instruments anciens à son apogée. Né à Göttingen, il devient le claveciniste de Musica Antiqua Köln après avoir étudié le piano moderne et le clavecin à Hanovre et à Amsterdam. Il commence très vite une carrière de soliste à la fois au clavecin et au fortépiano et joue dans le monde entier : il se produit dans les festivals et les plus prestigieuses salles d'Europe, d'Asie et des États-Unis avec des orchestres comme le Concerto Köln, Freiburger Barockorchester, Akademie für alte Musik Berlin et l'Orchestre des Champs-Élysées.

Ses derniers enregistrements, dont les *Concerti* de Jean-Sebastian Bach, avec le Freiburger Barockorchester, et la *Fantaisie en fa mineur* et autres duos pour piano de Schubert avec Alexander Melnikov couronnent une activité discographique de plus de cinquante CD pour BMG/Deutsche harmonia mundi, Teldec Classics et, depuis 2003, harmonia mundi France ; les récompenses sont nombreuses : Diapason d'Or de l'année 2002, Preis der Deutschen Schallplattenkritik, Gramophone Award en 2011, pour n'en citer que quelques-uns.

Andreas est artiste-associé à l'Opéra de Dijon depuis 2011 et fut en résidence à l'Institut d'études avancées de Berlin de septembre 2017 à juillet 2018.

Orquestra Barroca Casa da Música was formed in 2006 to perform Baroque music from a historically informed perspective. Alongside regular concerts with its principal conductor, Laurence Cummings, the orchestra has performed under the direction of conductors Rinaldo Alessandrini, Alfredo Bernardini, Fabio Biondi, Harry Christophers, Antonio Florio, Paul Hillier, Riccardo Minasi, Andrew Parrott, Rachel Podger, Christophe Rousset, Andreas Staier and Masaaki Suzuki, accompanying soloists such as Andreas Staier, Roberta Invernizzi, Franco Fagioli, Peter Kooij, Dmitri Sinkovsky, Alina Ibragimova, Rachel Podger and in the company of vocal groups like The Sixteen and Coro Casa da Música.

The works included on this CD featuring the internationally renowned harpsichordist, Andreas Staier, are being performed throughout 2018/2019 at Dijon Opera, the BASF Feierabendhaus in Ludwigshafen am Rhein, Vienna Konzerthaus, as well as in Sintra as part of the "Musical Evenings at the Palace of Pena" music cycle, and in Porto at the Casa da Música. Its season takes the orchestra through a varied and inspiring repertoire, including Mozart's First Violin Concerto with Huw Daniel as soloist, Bach's Cantatas Handel's wonderful *Salve Regina*, accompanying the acclaimed soprano Marie Lys, winner of the Grand Prix Vincenzo Bellini 2017.. The year ends with J. S. Bach's great masterpiece, the Mass in B minor, in a joint concert with Coro Casa da Música.

The OBCM's concerts have attracted unanimous praise from critics in Portugal and abroad. It presented the Portuguese premiere of Handel's opera *Ottone* and the modern premiere of *L'ippolito* by Francisco António de Almeida, in 2012. The orchestra has performed throughout Portugal as well as in Spain (Úbeda y Baeza Early Music Festival), England (Handel Festival in London), and France (baroque festivals in Sablé and Ambronay). It joined Coro Casa da Música to perform Christmas Cantatas by Bach in Porto and Ourense. 2015 saw its highly acclaimed debut at Palau de la Música Catalana in Barcelona. Highlights of that same year included the complete *Brandenburg Concertos* under Laurence Cummings and harpsichord concertos with Andreas Staier.

The OBCM's live recordings have been released on CD and feature works by Avison, D. Scarlatti, Carlos de Seixas, Avondano, Vivaldi, Bach, Muffat, Handel and Haydn, under the direction of some of the most prestigious international conductors.

One of the world's most prominent performers, **Andreas Staier's** indisputable musical mastery has made its mark on the interpretation of baroque, classical and romantic repertoire for period instruments. Born in Göttingen, Andreas studied modern piano and harpsichord in Hannover and Amsterdam. For three years, he was the harpsichordist of Musica Antiqua Köln with whom he toured and recorded extensively. As a soloist, Andreas Staier performs throughout Europe, the United States and Asia with orchestras such as Concerto Köln, Freiburger Barockorchester, the Akademie für alte Musik Berlin and the Orchestre des Champs-Élysées Paris. Andreas has recorded extensively for BMG, Teldec Classics and harmonia mundi France, the latter since 2003. His catalogue boasts numerous awards including a Diapason d'or, the 2002 Preis der Deutschen Schallplattenkritik and, in 2011, the Baroque Instrumental Gramophone Award. Recent releases include a highly awaited CD of J. S. Bach harpsichord concertos with the Freiburger Barockorchester and Schubert's music for four hands together with Alexander Melnikov.

Andreas Staier is an Associate Artist at the Opera de Dijon since September 2011 and was resident at the Wissenschaftskolleg in Berlin from September 2017 to July 2018

Das **Orquestra Barroca Casa da Música** wurde 2006 mit dem Ziel gegründet, die Musik der Barockzeit auf historisch informierte Weise aufzuführen. Neben regelmäßigen Konzerten mit seinem Chefdirigenten Laurence Cummings hat das Orchester auch unter der Leitung von Rinaldo Alessandrini, Alfredo Bernardini, Fabio Biondi, Harry Christophers, Antonio Florio, Paul Hillier, Riccardo Minasi, Andrew Parrott, Rachel Podger, Christophe Rousset, Andreas Staier und Masaaki Suzuki gespielt und Solisten wie Andreas Staier, Roberta Invernizzi, Franco Fagioli, Peter Kooij, Dmitri Sinkovsky, Alina Ibragimova und Rachel Podger begleitet; außerdem gab es immer wieder Kooperationen mit Vokalgruppen wie The Sixteen und Coro Casa da Música.

Die auf dieser CD versammelten Werke, bei denen der international renommierte Cembalist Andreas Staier mitwirkt, werden in der Spielzeit 2018/19 an der Oper von Dijon, bei BASF in Ludwigshafen, im Wiener Konzerthaus, in Sintra sowie auch an der Casa da Música in Porto dargeboten. In diesem Jahr wartet das Orchester mit einem vielseitigen und anregenden Repertoire auf, darunter Mozarts Erstes Violinkonzert mit Huw Daniel als Solist, Bachs Kantaten und Händels wunderbares *Salve Regina*, in dem das Ensemble die gefeierte Sopranistin Marie Lys begleitet. Das Jahr endet mit J. S. Bachs großem Meisterwerk, der H-Moll-Messe, in einem gemeinsamen Konzert mit dem Coro Casa da Música. Die Konzerte des OBCM werden von Kritikern in Portugal wie auch im Ausland einhellig mit Begeisterung aufgenommen. Im Jahr 2012 bot das Orchester die portugiesische Erstaufführung von Händels Oper *Ottone* und die moderne Premiere von Francisco António de Almeida's *L'ippolito*. Das Orchester hat Konzerte in ganz Portugal sowie in Spanien (Festival de Música Antigua de Úbeda y Baeza), England (London Handel Festival), und Frankreich (Barockfestivals in Sablé und Ambronay) gegeben. Gemeinsam mit dem Coro Casa da Música hat es in Porto und Ourense Weihnachtskantaten von Bach aufgeführt. 2015 feierte es sein vielbeachtetes Debüt im Rahmen des Palau de la Música Catalana in Barcelona. Weitere Highlights des Jahres waren die Aufführung sämtlicher Brandenburgischen Konzerte unter Laurence Cummings und Cembalokonzerte mit Andreas Staier. Live-Einspielungen des OBCM mit Werken von Avison, Domenico Scarlatti, Carlos de Seixas, Avondano, Vivaldi, Bach, Muffat, Händel und Haydn unter der Leitung einiger der international angesehensten Dirigenten sind auf CD erschienen.

Der weltweit renommierte Virtuose **Andreas Staier** hat mit seiner überragenden musikalischen Meisterschaft die Interpretation des barocken, klassischen und romantischen Repertoires auf historischen Instrumenten wesentlich beeinflusst. Staier wurde in Göttingen geboren und studierte Klavier und Cembalo in Hannover und Amsterdam. Drei Jahre lang war er der Cembalist des Ensembles Musica Antiqua Köln, mit dem er zahlreiche Tourneen unternahm und Tonaufnahmen einspielte. Als Solist tritt er in ganz Europa, den USA und Asien mit Orchestern wie Concerto Köln, dem Freiburger Barockorchester, der Akademie für Alte Musik Berlin und dem Orchestre des Champs-Élysées Paris auf.

Andreas Staier hat für die Labels BMG, Teldec Classics und – seit 2003 – für harmonia mundi zahlreiche CDs eingespielt. Er wurde vielfach ausgezeichnet, unter anderem mit dem Diapason d'or, dem Preis der Deutschen Schallplattenkritik 2002 und 2011 mit dem Gramophone Award in der Kategorie Baroque Instrumental. Zu seinen jüngsten Aufnahmen zählen eine langerwartete Einspielung von J. S. Bachs Cembalokonzerten mit dem Freiburger Barockorchester und Schuberts Kompositionen für Klavier vierhändig mit Alexander Melnikov.

Andreas Staier ist seit September 2011 Associate Artist der Oper Dijon und war von September 2017 bis Juli 2018 Fellow am Wissenschaftskolleg in Berlin.

DISCOGRAPHY - All titles available in digital format
(download and streaming)

FRANZ SCHUBERT
Piano Trios opp. 99 & 100
Nocturne op. 148
Daniel Sepec, violin
Roel Dieltiens, cello
2 CD HMC 902233.34

Fantaisie in F minor and other piano duets
Andreas Staier, Alexander Melnikov,
fortepiano Graf by Christopher Clarke
CD HMC 902227

CARL PHILIPP EMANUEL BACH
Keyboard concertos Wq 43, 1-6
Freiburger Barockorchester
2 CD HMC 902083.84

JOHANN SEBASTIAN BACH
Early works
Frühwerke / Œuvres de jeunesse
BWV 912, 914, 916, 818/818a, 767, 992
CD HMC 901960

Goldberg Variations
CD HMC 902058

Harpichord concertos
Freiburger Barockorchester
2 CD HMC 902181.82



LUDWIG VAN BEETHOVEN
Diabelli Variations
CD HMC 902091

WOLFGANG AMADEUS MOZART
Piano sonatas
K. 282, 330, 331 "Alla turca", 332, 457
Fantasy in C minor K. 475
Suitenfragment, Gigue K. 574
Variations K. 455
2 CD HMC 508388.89

Sonatas, Preludes & Variations
K. 284a, 358, 381, 394, 398, 509 & 624
For four-hand piano
Andreas Staier & Christine Schornsheim,
Am Stein vis-à-vis (1777)
CD HMC 501941

ROBERT SCHUMANN
Variations & Fantasiestücke
Andreas Staier, piano
CD HMC 2908739.41

JOHANNES BRAHMS
Sonatas for clarinet and piano op. 120
CD HMC 902187



harmonia mundi musique s.a.s.
Médiapôle Saint-Césaire, Impasse de Mourgues, 13200 Arles © 2018
Enregistrement : février 2018, Casa da Música, Porto (Portugal)
Direction artistique : Martin Sauer
Prise de son : Tobias Lehmann, Teldex Studio Berlin
Montage : Martin Sauer, Julian Schwenkner, Teldex Studio Berlin
Maquette : Atelier harmonia mundi

harmoniamundi.com

HMM 902337