

Dança x

Música x

ANNE TERESA DE KEERSMAEKER & ROSAS, AMANDINE BEYER & B'ROCK ORCHESTRA

OS SEIS CONCERTOS BRANDE- BURGUESES

12-13 OUT

SEX 21:00 SÁB 19:00

Grande Auditório

Duração 2h

M/6



OS SEIS CONCERTOS BRANDEBURGUESES

O espetáculo *Os Seis Concertos Brandeburgueses* teve origem num duplo desejo de Anne Teresa De Keersmaeker: em primeiro lugar, fazer algo com um grande grupo de bailarinos; em segundo, dar o passo seguinte no *pas de deux* que tem vindo a desenvolver com a música de Bach. Depois da sua interpretação das suítes de violoncelo de Bach em *Mitten wir im Leben sind* – numa encenação intimista, interpretada por um pequeno *ensemble* banhado por uma atmosfera obscura e contemplativa –, De Keersmaeker trabalha agora os *Concertos Brandeburgueses*: triunfantes, luminosos, grandiosos, festivos. “Esta é uma música jovial, com uma energia que parece levantar voo”, refere De Keersmaeker.

Bach foi pioneiro na experimentação da relação entre o *ripieno* – termo utilizado para denominar uma orquestra acompanhante – e o solista, um emblema da interação entre o grupo e o indivíduo, entre o primeiro plano e o plano de fundo. De Keersmaeker voltou a conceber uma coreografia adaptada à partitura de Bach com um grau de precisão milimétrico. Em todo o caso, independentemente do grau de precisão com que a coreógrafa insiste em acompanhar a música, a batalha translacional nunca se limita a uma transposição literal. Poderíamos chamar-lhe um encontro no contraponto entre a lógica da dança e a lógica da música, entre a opulência do Barroco e uma tentativa contemporânea – mas tão atípica nos dias que correm – de alcançar uma forma de beleza de extremo “rigor”. Rigor, porque se caracteriza por uma ausência do desejo clássico de agradar prevalente nas artes performativas, e pela compreensão de que a liberdade só desabrocha nos interstícios de um sistema rigoroso, bem definido por regras.

É a quinta vez que De Keersmaeker investiga Bach a partir de uma perspectiva coreográfica, não sendo surpresa que a coreógrafa não se tenha ainda fartado deste compositor alemão conhecido pela sua tendência para ser tão rigoroso quanto frívolo. A música de Bach combina uma natureza eminentemente dançável – dado que muita da sua música se baseava em antigas formas de dança – com um elevado grau de abstração. Bach transforma um tema constituído por quatro notas numa catedral musical através de processos de variação, inversão, desenvolvimento.

Da simplicidade à complexidade, num equilíbrio entre a ordem e o caos. Compara-se com o modo como Steve Reich extrai um contraponto rítmico e harmónico de um simples *riff* musical, por exemplo em *Violin Phase* (nota: no processo de criação da sua coreografia de *Violin Phase*, De Keersmaeker colocou o quinto concerto Brandeburguês em *loop*). Esta abordagem é também característica dos trabalhos anteriores de De Keersmaeker: regras claras, formas geométricas básicas e movimentos simples como base para conseguir uma organização complexa de corpos no tempo e no espaço.

Estes concertos requerem a mobilização do maior grupo de bailarinos que De Keersmaeker alguma vez organizou nestas mesmas coordenadas espaçotemporais. Dezasseis bailarinos e bailarinas de diferentes gerações testemunham a capacidade que esta coreógrafa tem para reunir formas de talento únicas à sua volta. Primeiro, um corpo de baile experiente, cujos elementos incluem a memória física de três décadas do repertório da companhia belga Rosas (entre os quais se encontram Cynthia Loemij e Samantha van Wissen, ambas conceituadas bailarinas do “arsenal coreográfico” de Rosas desde o início da década de 1990). Em segundo lugar, uma geração intermédia com quem De Keersmaeker criou o seu trabalho nos últimos dez anos (por exemplo Michaël Pomero e Marie Goudot). E, por fim, uma geração mais nova que chega agora às luzes da ribalta com peças novas e reposições como *Zeitigung* (2017), *A Love Supreme* (2017) e *Achterland* (1990).

“Procuramos materiais que se adequem tanto a homens como a mulheres, com a clareza, pormenor e requinte controlado que também observo em Bach. Mas a verdade é que este tipo de material só pode florescer quando é reforçado por uma arquitetura forte e rigorosa. É necessário encontrar um contraponto articulado a esta partitura complexa e envolvendo um grupo tão grande de bailarinos. Não é fácil organizar uma trupe tão grande de pessoas no espaço sem que isso se transforme num pesadelo. Os eixos geométricos que definem os movimentos verticais e horizontais dos bailarinos, o que é considerado primeiro plano ou plano de fundo – tudo isto tem de ser enunciado com extrema clareza. De facto, este processo assemelha-se muito com a música de Bach: a sua linguagem é sempre apresentada com clareza em linhas gerais, mas é muito refinada e rica em pormenores.” De Keersmaeker parte, de novo, de uma planta geométrica – pentagramas em espiral – com três objetos geométricos básicos sobrepostos no mesmo plano: uma linha reta (uma fila), um movimento ondulante (o zigzag) e o círculo.



A Fila (A Minha Marcha é a Minha Dança)

Alinhados e de frente para o público, os dezasseis bailarinos de *Os Seis Concertos Brandeburgueses* percorrem a linha do contrabaixo do primeiro dos concertos Brandeburgueses. A música é jovial e triunfante, a utilização (invulgar) de trompas naturais sugere cenas de caça da aristocracia. Andar também pode ser uma dança de guerra, especialmente quando dezasseis bailarinos o fazem de modo tão frontal e síncrono (imagine-se Riverdance).

De Keersmaeker reservou bastante tempo para este exercício. Enquanto andam, os bailarinos apresentam o seu material-chave: os seus corpos. Utilizam o princípio de *a minha marcha é a minha dança* para o representar. Em resultado, a atividade de dançar é reduzida até ao que poderá ser o padrão mais fundamental inerente ao ser humano, que, de uma perspetiva evolutiva, também o tornou humano para começar: a marcha ereta.

De um ponto de vista logístico, esta marcha *tem* de demorar tempo: dezasseis bailarinos ocupam-se com o mesmo movimento devendo, com ele, revelar a respetiva individualidade. O nosso andar capta a nossa essência, tal como a nossa letra o faz: os movimentos que não estão incluídos na coreografia, aquilo que não é descrito no esquema, a ligeira inclinação para a frente, um dobrar do joelho esquerdo, o pulso direito que toca na anca, um ombro que acentua ligeiramente mais o movimento... Chamemos-lhes ornamentos não intencionais, variações involuntárias. São movimentos supérfluos – que não são absolutamente necessários para o propósito: a locomoção –, mas que definem a “sonoridade” específica de cada corpo e que são indispensáveis para que um ser humano faça aquilo a que chamamos caminhar de forma credível. Indispensáveis, porque definem o indivíduo que a executa: “É assim que ando, esta é a minha versão daquilo que as pessoas fazem quando caminham.”

Os movimentos em si fazem exatamente aquilo que uma abertura deve fazer: andam para a frente e para trás, de uma forma hipnótica, como que apresentando um convite. Deste modo, os movimentos jogam com os “neurónios-espelho” do público, criando nele um desejo de participar no próprio movimento: “Também posso fazer aquilo”, “aquilo sou eu”. Se a dança é efetivamente “acerca” de algo, neste caso, é simplesmente “acerca” de nós.

O Ziguezague (Deliberação Sem Propósito)

Uma multidão requer sempre limitação, tal como uma determinada quantidade de “massa” exige uma força gravitacional. A música de Bach tem frequentemente o encanto de um puzzle musical que o compositor se propôs resolver – onde se encontra a minha liberdade dentro deste sistema limitado, definido por um pequeno conjunto de regras muito rígidas? De Keersmaeker também procura a liberdade no confinamento de sistemas rigorosos. Para além da limitação auto-imposta na utilização do espaço obtida através de uma seleção limitada de formas geométricas e de uma planta rigorosa, De Keersmaeker aplica alguns princípios organizacionais estranhos à música, que perturbam agradavelmente uma tradução demasiado literal da música em movimento. Tal como em *Golden Hour*, em que a peça de Shakespeare *Como Lhe Aprover* forneceu o subtexto dos movimentos, desta vez a coreógrafa confronta a lógica da música de Bach com *O Abecedário* de Gilles Deleuze, um programa de televisão no qual o filósofo francês improvisava sobre um abecedário proposto por Claire Parnet: de “a” de “animal” e “j” de “júbilo” a “t” de “ténis” e “z” de “zigzague”. Estas expressões fornecem a inspiração para os gestos dos bailarinos, não tanto representados como abordados. Os bailarinos como que flirtam com o limiar, sem exatamente o representar, e tornam a dança concreta sem acrescentar significado de forma demasiado literal. A letra “d” – desejo – deu origem a uma pose lânguida, muito na tradição das extáticas pinturas do barroco espanhol de El Greco ou Zurbarán, mas que evita ser tão concreta que convide à interpretação. “Aquilo que faz é acrescentar pontuação e ritmo”, comenta De Keersmaeker. “E um sentido de intenção e de precisão.” Esta atenção ao requinte e à ornamentação – também enfaticamente presentes na obra de Bach – confere eloquência sem dizer nada de concreto. Convida o público a observar o movimento de quem está a dançar, a partir de fora, do corpo em movimento até à intenção que deu origem ao movimento. O corpo mostra-se assim como algo que não é apenas corpo, mas que também possui outro componente, algo a que nós, num mito agora dispensado, chamaríamos “espírito”. Oferece um sentido de deliberação, apesar de lhe faltar propósito. (Por sinal, “propósito sem propósito”, ou seja, deliberação sem propósito, é como Immanuel Kant – o “k” de Deleuze – definia a arte.)

As vinte e cinco letras/poses dispersam-se gradualmente através de vários *concertos* e partes de *concertos*, contribuindo para o desenvolvimento da peça. Tal acontece sempre em ziguezagues, em padrões que se tecem ao longo de uma linha reta ou no perímetro de um círculo imaginário.

“Bach possui um formalismo e um elevado grau de abstração”, explica De Keersmaeker. “Ele gosta de brincar com a numerologia. Mas aquilo que torna a sua música simultaneamente tão transcendente e popular é o modo como combina essa numerologia com narrativas claras e afetos reconhecíveis. A música de Bach é um argumento claramente desenvolvido e, ao mesmo tempo, repleto de uma espécie de misteriosa linguagem em código. O abecedário de Deleuze é um instrumento interno – não se espera que o público o reconheça. Tal como Bach escondia números na sua música, também nós temos a nossa linguagem secreta. São piadas privadas que dão às nossas danças cor e sentido.”

Intermezzo Musical: A Estranheza Essencial de Bach

Um envolvimento profundo com a obra de Bach não é uma experiência fácil. O principal problema é a ilusória familiaridade de Bach. Por outras palavras, o maior desafio do intérprete é, de facto, expor a *estranheza* essencial de Bach, especialmente no que respeita aos concertos de Brandenburgo. Estes concertos fizeram parte do repertório padrão durante tanto tempo que, segundo o historiador de música Richard Taruskin, a sua *estranheza* perdeu a sua visibilidade imediata. Apesar de começar com a forma que também deu popularidade a Vivaldi – tirando proveito do *concerto grosso* que consiste numa sequência de três andamentos: rápido, lento-melancólico e novamente rápido –, Bach tratou este modelo da mesma forma que fez com todas as formas musicais que encontrou, bem como com o sistema musical em geral: esticando a sua substância e levando-o para lá dos seus limites. Com frequência, fê-lo utilizando o dispositivo do paradoxo: introduzia inovações experimentais recorrendo a práticas musicais que tinham saído de moda recentemente. Não admira que modernistas como Stravinsky, Schönberg ou Hindemith recorressem a Bach com as mesmas intenções e com os mesmos resultados. Recuar para melhor saltar.

O que é que há exatamente de tão estranho nestes *concertos* tão ilusoriamente familiares? Seis *concertos*

que não foram escritos por encomenda; nunca foram apresentados como um todo; foram escritos ao longo de um período de mais de dez anos que Bach sempre considerou o período mais feliz da sua vida; que foram compilados por Bach, o sistemático, de tal modo que o seu arranjo, ordem e proporções harmónicas e sonoras mútuas demonstram uma arquitetura global clara e bem pensada.

Aquilo que tornou os concertos realmente “extraordinários” aos olhos dos seus contemporâneos foi a forma como Bach utilizou os instrumentos que tinha à disposição, mais precisamente, a divisão de trabalho entre os diversos solistas. Resumindo, Bach altera completamente as hierarquias clássicas prevalentes na orquestra da sua época. Instrumentos como a viola de gamba, flauta de bisel e cravo, tradicionalmente associados a “papéis secundários” num *ensemble*, passam para lugares significativos e elaborados, como solistas. No quarto concerto, o violino concertante entra numa espécie de resignação musical, quebrando o padrão, e prossegue acompanhando as flautas de bisel solistas no papel de *bassetto*. No concerto final, Bach lança dois trios de cordas um contra o outro – um composto por novos instrumentos de cordas e o outro por instrumentos mais antigos, como a gamba e o já então obsoleto violone. O conceito de “grupo” coletivo de instrumentos em oposição a instrumentos solistas “individuais” parece morrer ali, quando a tradição e a inovação estabelecem um diálogo musical. O concerto enquanto forma dissolve-se.







O exemplo mais óbvio é a forma como, no quinto concerto, o cravo – um instrumento acompanhante fiável e discreto – avança num acompanhamento que ganha intensidade progressivamente, acabando por assumir o primeiro plano (alguns comentadores referem-se a esta passagem como um sequestro), acabando por se precipitar numa *cadenza* rápida e estonteante, grotescamente longa, quase improvisada: o primeiro “concerto” de piano na história da música por acidente.

Também a evolução parece reveladora: enquanto o primeiro concerto, com as suas trompas naturais, ainda faz referência aos rituais de caça e às hierarquias sociais estabelecidas da aristocracia, a parte final está isenta de qualquer hierarquia.

Estaremos a testemunhar o triunfo de Bach, o retórico, sobre Bach, o formalista? Por outras palavras: estaria Bach a tentar provar algo? A questão não é assim tão rebuscada. Mesmo no século XVIII, a orquestra era um microcosmo social metafórico que refletia as estruturas sociais estabelecidas. A musicóloga Susan McClary atreveu-se a comparar o golpe do cravo no quinto concerto com um “assalto simbólico à Bastilha” num momento em que os pensadores do Iluminismo europeu abriam caminho para uma revolução política que viria a acontecer setenta anos mais tarde.

Trata-se, efetivamente, de uma interpretação tentadora, não fora a familiaridade improvável de Bach com as teorias políticas revolucionárias do seu tempo. Michael Marissen toma em consideração o passado intelectual de Bach, justapondo os concertos à disposição religiosa luterana do compositor. Por um lado, o tipo de luteranismo germânico de Bach surge fortemente preso ao *status quo* institucional. Por outro, contudo, também poderia – como que depois do Dia do Julgamento, ou seja, no final da série de concertos – desempenhar um papel estranhamente subversivo nas suas aspirações igualitárias. Na presença do Todo Poderoso, todas as hierarquias e privilégios serão abolidos. Estaremos então perante uma peça de orquestra secular que está também inserida numa conceção profundamente religiosa? Trata-se, de facto, de uma sugestão curiosa. Mas talvez não seja assim tão estranha, especialmente se considerarmos que Bach compunha música de uma perspetiva pitagoriana, que estipulava que a harmonia musical era uma versão miniatura e exagerada do cosmos (e, por isso, da harmonia divina inerente a esse mesmo cosmos) e que ele, enquanto compositor, ao seguir as regras harmónicas, podia exprimir a dita ordem divina.



O Círculo (Conclusão)

Fechámos o círculo. Nas palavras de De Keersmaeker: “Uma linha no espaço tem sempre um ponto de viragem. Esse ponto de inversão no final de uma linha imprime ritmo ao movimento, precisamente devido à sua natureza finita. Enquanto figura, o círculo não conhece essa qualidade, visto que, por princípio, as suas qualidades são intermináveis. Poderá bem ser a tentativa mais bem-sucedida de tornar quer o abstrato quer o “infinito” em algo concreto. Bach também consegue evocar este sentimento de infinito nos seus concertos de Brandenburgo. Os tempos recorrentes da peça imprimem uma espécie de pulsação sustentada a toda a partitura, presente em todo o conjunto. Já aí se encontrava antes do início da performance, e aí continuará – inaudível – depois desta terminar. É como se, por um breve instante, conseguíssemos aceder a uma vibração que está presente desde sempre e que nunca cessará. Por outro lado, a música é transportada pelas suas qualidades retóricas, um aspeto que lhe transmite a sua eloquência, mas também lhe poderíamos chamar um explícito *canto do infinito*.”

“O que é espiritualidade?” Esta é a pergunta que André Comte-Sponville faz no seu opúsculo *O Espírito do Ateísmo. Introdução a uma espiritualidade sem deus*. E a resposta que sugere é: a espiritualidade assenta na nossa relação finita com o infinito, a nossa experiência temporária do eterno, o nosso acesso “relativo” ao “absoluto”. As pessoas podem ser marcadas pela sua capacidade de caminhar em posição vertical, mas essa capacidade é muito mais do que uma mera proeza técnica. A humanidade decidiu endireitar as suas vértebras e dirigir o seu olhar para cima. E é nesse olhar que se encontra uma pergunta acerca da *condição humana*: porque estamos nós, os seres humanos, tão tragicamente (ou comicamente, dependendo da perspetiva) entalados entre o finito e o infinito, entre o animal e a divindade? O que fazer com tão trágica disjunção? Como compreender o incompreensível, imaginar o inimaginável?

Mas estávamos a completar o círculo, por isso regressemos à questão da marcha. À laia de nota de rodapé, podemos reparar no movimento horizontal da coluna vertical, que desloca o centro de gravidade ao inclinar-se para a frente, criando um distúrbio no equilíbrio da estase. Requer, por isso, a busca de um novo equilíbrio, temporariamente repostos, num movimento que impele para a frente e que imediatamente se revela um ponto pivotante para o estado seguinte de desequilíbrio. Nesta esfera de



ação, caminhar parece ser nada mais que um permanente estado controlado de “evitar” cair para a frente. Ou: nada parece tão difícil quanto andar.

É provavelmente isso que ocupa os bailarinos e, em particular, os coreógrafos: parar o movimento, talvez apenas temporariamente, inverter e reformular o arsenal familiar de movimentos disponível, provendo-os assim de um significado especial no processo. Resumindo, a organização de um novo acesso à nossa própria fisicalidade, bem como de novos modos como essa fisicalidade pode ser expressada através de movimentos específicos.

No ensaio *Federer: Both Flesh and Not*, que trata do modo particular como o próprio Federer joga ténis, o ensaísta americano David Foster Wallace faz uma pausa na *beleza* dos movimentos do jogador, que refere como uma espécie de “beleza cinética”. “Efetivamente, parece que está relacionado com a reconciliação do ser humano com o facto de ter um corpo”, refere o autor. Talvez seja isso que a dança também faz: estiliza os nossos movimentos e a fisicalidade, tornando-a talvez estranha, mas também evidenciando o milagre de “ter” um corpo, por si só para começar.

Wannes Gyselincx

COREOGRAFIA

Anne Teresa De Keersmaecker
DIREÇÃO MUSICAL
 Amandine Beyer
CRIAÇÃO, INTERPRETAÇÃO
 Boštjan Antončič, Carlos Garbin,
 Frank Gizycki, Marie Goudot, Robin
 Haghi, Cynthia Loemij, Mark Lorimer,
 Michaël Pomero, Jason Respilieux,
 Igor Shyshko, Luka Švajda, Jakub
 Truszkowski, Thomas Vantuycom,
 Samantha van Wissen, Sandy
 Williams, Sue Yeon Youn
MÚSICA
 Johann Sebastian Bach,
Brandenburgische Konzerte,
 BWV 1046–1051
MÚSICOS
 B'Rock Orchestra

VIOLINOS

Amandine Beyer (solista),
 Jivka Kaltcheva, David Wish
VIOLAS
 Manuela Bucher, Luc Gysbregts,
 Marta Páramo
VIOLONCELOS
 Rebecca Rosen, Frédéric Baldassare,
 Julien Barre
VIOLAS DA GAMBA
 Frédéric Baldassare, Julien Barre
CONTRABAIXO E VIOLONE
 Tom Devaere
TRAVERSO
 Manuel Granatiero
OBOÉS
 Antoine Torunczyk, Jon Olaberria,
 Pedro Castro
FAGOTE
 Benny Aghassi
TROMPETE
 Fruszi Hara
TROMPAS
 Bart Aerbeydt, Mark De Merlier
FLAUTAS DE BISEL
 Bart Coen, Benny Aghassi
CRAVO
 Andreas Küppers

LOCUTOR

Lav Crnčević
CÃO
 Lola
BAILARINOS SUBSTITUTOS
 Lav Crnčević, José Paulo dos Santos,
 Anika Edström Kawaji, Bilal El Had

FIGURINOS

An D'Huys
CENOGRAFIA, DESENHO DE LUZ
 Jan Versweyveld
DRAMATURGIA
 Jan Vandenhouwe
ASSISTENTE ARTÍSTICO
 Femke Gyselinck
COORDENADOR ARTÍSTICO
E DE PRODUÇÃO
 Anne Van Aerschot
SOM
 Alban Moraud, Aude Besnard
CONSELHEIRO MUSICAL
 Kees van Houten
ASSISTENTES DE PESQUISA MUSICAL
 Juan María Braceras, Ekachai
 Maskulrat
ASSISTENTES DE CENOGRAFIA
E DESENHO DE LUZ
 Pascal Leboucq, François Thouret
COORDENADOR DE GUARDA-ROUPA
 Heide Vanderieck
COSTUREIRAS
 Viviane Coubergs, Charles Gisèle, Ester
 Manas, María Eva Rodríguez-Reyes
ZELO DE GUARDA-ROUPA
 Emma Zune
DIREÇÃO TÉCNICA
 Joris Erven
TÉCNICOS
 Michael Smets, Jonathan Maes
PRODUÇÃO
 Rosas
COPRODUÇÃO
 B'Rock Orchestra, Volksbühne (Berlim),
 La Monnaie / De Munt (Bruxelas),
 Opéra de Lille, Opéra National de
 Paris, Sadler's Wells (Londres), Les
 Théâtres de la Ville de Luxembourg,
 Concertgebouw (Bruges),
 Hollandfestival (Amesterdão)
ESTREIA MUNDIAL
 12 Setembro 2018, Volksbühne
 (Berlim)
AGRADECIMENTOS
 Gli Incogniti, Inge Grognard

Esta produção foi realizada com o
 apoio do Tax Shelter do Governo
 Federal da Bélgica, em colaboração
 com a Casa Kafka Pictures Tax
 Shelter apoiado por Belfius.

A companhia Rosas é apoiada pela
 Comunidade Flamengo e pela
 Fundação BNP Paribas.

The music of Johann Sebastian Bach has accompanied the work of the Belgian choreographer Anne Teresa De Keersmaecker since the very beginning of her career. Now at the peak of her artistic potential, she returns to this composer to choreograph one of his masterpieces, the *Brandenburg Concertos*. “Like no other, Bach’s music carries within itself movement and dance, managing to combine the greatest abstraction with a concrete, physical and, subsequently, even transcendental dimension.”

The *Brandenburg Concertos* consist of six concerti grossi, in which Bach deploys the instruments from the baroque orchestra in different, often audacious constellations. Against this backdrop, De Keersmaecker sets sixteen dancers originating in different Rosas generations, approaching Bach’s music as if it were a ready-made score for a dance piece, embodying Bach’s polyphonic mastery. The concertos are played live by the B’Rock Orchestra – the coolest baroque ensemble around – under the guidance of the violinist and conductor Amandine Beyer.



A 24 de março de 1721, Bach assinou o prefácio de uma partitura encadernada a cabedal com o título *Six concerts avec plusieurs instruments dédiés à son Altesse Royale Monseigneur Crétien Louis Marggraf de Brandenbourg*. Este magnífico manuscrito, na caligrafia meticulosa do próprio Bach, contém as seis peças que vieram a ser conhecidas como os *Concertos de Brandenburgo*. Bach enviou-os como presente ao Margrave de Brandenburgo, mas muito provavelmente nunca foram tocados naquela corte.

O próprio Bach era uma presença na Corte de Cöthen nessa época (1717-1723), onde tocava a excelente orquestra do jovem príncipe Leopold von Anhalt-Cöthen, constituída por músicos de toda a Europa. Bach também utilizava os seus próprios músicos nas diversas ocasiões em que apresentou os seis concertos perante o seu soberano, Leopold, pelo que seria mais adequado falar-se dos *Concertos de Cöthen*.

O aspeto mais marcante dos seis concertos é a sua enorme diversidade – em particular no que respeita à estrutura musical e à instrumentação. Parece que Bach quis estabelecer um tipo de compêndio do que podia ser feito com o género “concerto” naquela época. Esta peça é, efetivamente, a mais extraordinária e diversificada coleção instrumental alguma vez concebida: não tem dois concertos escritos para a mesma combinação de instrumentos e a alternância dos instrumentos *solo* e *tutti* é diferente em cada um deles.

PROGRAMA

CONCERTO N.º 1
EM F MAIOR, BWV 1046
1. (sem indicação do tempo)
2. Adagio
3. Allegro
4. Menuetto – Trio I –
Menuetto – Polacca –
Menuetto – Trio II – Menuetto
concertino: 2 trompas de
caça, 3 oboés, fagote,
violino piccolo
ripieno: 2 violinos, viola,
baixo continuo (cravo)

CONCERTO N.º 2
EM F MAIOR, BWV 1047
1. (sem indicação do tempo)
2. Andante
3. Allegro assai
concertino: trompete,
flauta de bisel, oboé, violino
ripieno: 2 violinos, viola,
baixo continuo (cravo)

CONCERTO N.º 3
EM G MAIOR, BWV 1048
1. (sem indicação do tempo)
2. Adagio
3. Allegro
concertino: 3 violinos,
3 violas, 3 violoncelos
ripieno: baixo continuo (cravo)

CONCERTO N.º 4
EM G MAIOR, BWV 1049
1. Allegro
2. Andante
3. Presto
concertino: violinos,
2 ‘flauti d’echo’
ripieno: 2 violinos, baixo
continuo (cravo)

CONCERTO N.º 5
EM D MAIOR, BWV 1050
1. Allegro
2. Affettuoso
3. Allegro
concertino: traverso,
violino solista,
cravo (cembalo concertato)
ripieno: violino, viola,
baixo continuo (cravo)

CONCERTO N.º 6 EM
B-BEMOL MAIOR, BWV 1051
1. (sem indicação do tempo)
2. Adagio ma non troppo
3. Allegro
concertino: 2 violas, 2 violas
da gamba, violoncelo
ripieno: baixo continuo
(cravo)



Brevemente

LA RIBOT & DANÇANDO COM A DIFERENÇA

Dança ×

Cinema ×

HAPPY ISLAND

23 NOV

SEX 21:00

Grande Auditório

M/14

GISÈLE VIENNE

Dança ×

CROWD

8-9 DEZ

SÁB 19:00

DOM 15:00

Grande Auditório

M/12

APOIO



Leonidas
The Professional Belgian Chocolatier

Culturgest