

DA PENITÊNCIA À REDENÇÃO

Música sacra na Saxónia do tempo de Bach

REALCAMARA
BAROQUE ORCHESTRA



REALCAMARA
BAROQUE ORCHESTRA



www.realcamara.com
orquestra@realcamara.com

REAL CÂMARA

A Real Câmara é uma orquestra portuguesa dedicada à interpretação historicamente informada, com especial enfoque no repertório setecentista português, e nas suas ligações a Itália.

Fundada por intérpretes portugueses com formação específica na área da música antiga, e que desenvolvem uma actividade profissional regular em agrupamentos de renome europeu, a Real Câmara centraliza e potencia um trabalho que já vinha sendo realizado por vários dos seus membros, desde há vários anos e em contextos paralelos, com o maestro Enrico Onofri, sempre com grande empatia e partilha artísticas.

A recuperação de património musical, identitário da abordagem musical de cariz histórico, é parte integrante dos percursos de vários dos membros da orquestra — dois deles doutorandos em musicologia histórica — sendo este vínculo com a historiografia musical reforçado pela colaboração com outros musicólogos especializados no século XVIII português, entre os quais se destaca a consultora científica da Real Câmara, Doutora Cristina Fernandes. Nesse sentido, é dada particular atenção ao alargado espólio da Biblioteca da Ajuda, assim como ao de outros arquivos nacionais e internacionais, como a Biblioteca Nacional de Portugal, ou o Arquivo da Fábrica da Sé Patriarcal de Lisboa, onde é mantida uma grande quantidade de obras que não conheceram ainda execuções modernas. A colecção de música vocal da Biblioteca da Ajuda ocupa um lugar de destaque, assim como várias

obras sacras de tradição especificamente portuguesa que têm sido negligenciadas até à data.

A Real Câmara pretende explorar as importantes ligações musicais entre Portugal e Itália, para onde foram estudar várias gerações de bolseiros portugueses — para Roma, no reinado de D. João V, e para Nápoles, nos reinados de D. José I e de D. Maria I — como Francisco António de Almeida, João Rodrigues Esteves, António Teixeira, João Cordeiro da Silva, Jerónimo Francisco de Lima, João de Sousa Carvalho e Marcos Portugal. De Itália chegaram a Portugal inúmeros grandes compositores que por aqui trabalharam — como Domenico Scarlatti, Emanuele D’Astorga, Rinaldo Di Capua e Giovanni Bononcini — ou que aqui mesmo se fixaram — como os Avondano, Giovanni Giorgi, Gaetano Maria Schiassi e Davide Perez. Será dada ainda especial atenção a músicos que escreveram obras para a corte portuguesa e para os seus embaixadores, como Alessandro Scarlatti, Nicola Porpora e Niccolò Jommelli.

Paralelamente à divulgação do trabalho desenvolvido no contexto nacional, a orquestra tem entre os seus objectivos principais a divulgação internacional do seu trabalho e do património imaterial português, regendo-se por padrões musicais de alto nível. Este processo passa pela edição fonográfica de repertório português por revelar do século XVIII, assim como pela participação no circuito internacional de concertos e festivais dedicados à interpretação historicamente informada.

DA PENITÊNCIA À REDENÇÃO

Música sacra na Saxónia do tempo de Bach A arte de criar obras novas a partir de tesouros antigos

Ait illis: Ideo omnis scribe doctus in regno cælorum similis est homini patri familias qui profert de thesauro suo nova et vetera

E ele disse-lhes: Por isso, todo o escriba instruído acerca do reino dos céus é semelhante a um pai de família que tira do seu tesouro coisas novas e velhas.

Mateus 13, 52

Jan Dismas Zelenka (1679–1745), que havia iniciado a sua carreira em Praga, na sua Boémia natal, em 1709 passou a integrar a orquestra da corte da Saxónia, em Dresden, na posição oficial de contrabaixista, mas mantendo sempre uma carreira activa como compositor. Zelenka foi aluno de Antonio Lotti em Dresden, e entre 1716 e 1719 o Eleitor da Saxónia patrocinou-lhe uma longa viagem formativa, que o levou primeiro até Veneza, na companhia dos seus colegas Johann Georg Pisendel e Christian Petzold — onde terá conhecido Vivaldi — e depois até Viena, onde estudou com Johann Joseph Fux. Regressado a Dresden, Zelenka compôs uma vasta obra sacra destinada à Capela Real, que inclui inúmeras missas, salmos, hinos, sequências e motetos. O Eleitor de Dresden era também Rei da Polónia e Lituânia, e por isso havia-se convertido ao catolicismo, apesar da Saxónia permanecer um estado luterano. Apesar da admirável qualidade das suas composições, apreciadas não só pela corte, mas também por outros músicos — nomeadamente Johann Sebastian Bach, que visitava regularmente a cidade e viria a ser seu «colega», ao receber

em 1736 o título de *Kapellmeister von Haus aus* —, Zelenka nunca recebeu o título oficial de Mestre de Capela. Esse cargo, que lhe deveria ter sido oferecido em 1729, após a morte de Johann David Heinichen, foi atribuído a Johann Adolf Hasse, em 1733.

O *Miserere em Dó menor* foi terminado de compor a 12 de Março de 1738 e ter-se-á destinado às cerimónias da Semana Santa desse ano na Capela Real católica de Dresden. O andamento inicial, com a súplica *Miserere mei*, é de uma sublime expressividade, conseguida sobretudo pela intensidade harmónica e a complexa textura orquestral, fazendo recordar, ainda que de uma forma não muito óbvia, o coro inicial da *Paixão segundo São João*, BWV 245, de Johann Sebastian Bach. Em forte contraste, tanto o extenso segundo movimento, que compreende a totalidade do texto do salmo 50, bem como a conclusão da doxologia (*Sicut erat*) foram, curiosamente, compostos de forma a adaptar para o coro a 4 vozes e orquestra uma obra para órgão de Girolamo Frescobaldi (1583–1643): o *Recercar con obbligo del Basso come apare*. Este havia sido publicado em Roma em 1635, como parte

da colecção *Fiori musicali*, uma obra particularmente admirada por Johann Sebastian Bach e da qual vários extractos foram incluídos por Fux no célebre tratado de contraponto *Gradus ad parnassum*. Separam estes dois andamentos, em austero e distante *stile antico*, um par de movimentos que, inusitadamente, duplicam a primeira parte da doxologia, o *Gloria Patri*. O primeiro, inserido *a posteriori* pelo compositor, é uma muito moderna e virtuosa ária para soprano solo. Combina características marcadamente galantes, anunciadoras do estilo predominante nos meados do século XVIII alemão, com uma robustez e uma complexidade — ou mesmo uma certa bizzarria — de figuras, texturas e harmonias indissociáveis do estilo de Zelenka. Segue-se um curto andamento coral, enfático e declamativo, que introduz o regresso à severidade do *Recercar* de Frescobaldi. A obra conclui com mais um inesperado e assaz eloquente gesto de teatralidade barroca: a citação abreviada da prece *Miserere mei* inicial, agora ainda mais veemente.

Johann Joseph Fux (1660–1741) contava já cerca de 40 anos e ocupava um modesto posto de compositor da corte de Viena quando o imperador Leopoldo, grande melómano e competente compositor, reconhecendo o seu grande talento, lhe patrocinou uma viagem de formação a Itália. A capela imperial encontrava-se dominada por compositores italianos: Marc'Antonio Ziani era Vice-mestre de Capela, e Giovanni Bononcini era o compositor favorito da corte. Curiosamente, nas suas obras instrumentais publicadas após o seu regresso a Viena em 1701 e publicadas em *Concentus Musico-*

Instrumentalis, Fux exhibe sobretudo a influência do estilo francês, na esteira de outros grandes compositores activos no sul da Alemanha e Áustria, como Johann Sigismund Kusser, Georg Muffat e Johann Caspar Ferdinand Fischer. As duas sonatas deste programa incorporam marcas de ambos os estilos estrangeiros: a *Sonata a tre* mais francesa, e «da camera», com a sua *Passacaglia* em Sol menor que evoca, longinquamente, a célebre *Passacaille d'Armide* de Jean Baptiste Lully; a *Sonata a quattro*, mais italiana e «da chiesa», com a sua contrapontística fuga «da cappella». Revelam no entanto, e predominantemente, que Fux é um legítimo herdeiro da longa e rica tradição de música instrumental germânica seiscentista e, muito especificamente, de Muffat, mas também de Heinrich Ignaz Franz von Biber e Johann Heinrich Schmelzer. Note-se que algumas marcas mais arcaizantes, tais como certas *hardiesses* harmónicas ou a estrutura da *Passacaglia*, não deixam de evocar as obras de câmara inglesas contemporâneas, como as de Matthew Locke e Henry Purcell. Na *Sonata a quattro* predomina um carácter menos robusto, mas mais moderno e elegante, de matriz corelliana. Tais sugestões e similaridades comprovam a índole fortemente ecléctica e cosmopolita da obra de Fux, injustamente eternizado apenas como teórico, autor do já citado *Gradus ad parnassum*.

O moteto *Der Gerechte kommt um* sobrevive como parte de uma obra muito extensa, a oratória-pasticho — isto é, que combina obras de vários compositores — *Wer ist der, so von Edom kömmt*. Compilada anonimamente para ser usada na Sexta-Feira Santa, baseia-se sobretudo na oratória

Ein Lämmlein geht und trägt die Schuld, de Carl Heinrich Graun (1703/4–1759), composta em Braunschweig algures entre 1725 e 1735. Esta oratória de Graun conheceu um grande sucesso na Alemanha, mantendo-se no repertório por quase um século, à semelhança de outra obra sua de temática similar, e de ainda maior fama: a oratória *Der Tod Jesu*, composta em 1755. Trinta e um dos quarenta e dois andamentos que compõem o pasticho *Wer ist der, so von Edom kömmt* derivam directamente da oratória de Graun *Ein Lämmlein geht und trägt die Schuld*, que, quase completa, surge combinada com dois andamentos de Georg Philipp Telemann, e vários andamentos anónimos. Três deles foram atribuídos, com maior ou menor segurança, a **Johann Sebastian Bach** (1685–1750), incluindo o moteto *Der Gerechte kommt um*. Foi, aliás, a inclusão destes andamentos, bem como a errónea identificação de Johann Christoph Altnickol, genro de Bach, como sendo um dos copistas do manuscrito, que levou à suspeita de que esta compilação poderia ter sido realizada em Leipzig, chegando-se mesmo a especular que seria a misteriosa «quinta Paixão» mencionada no obituário do grande compositor.

Der Gerechte kommt um, com um texto extraído do livro de Isaías (Is 57, 1-2) na tradução de Lutero, é um andamento em estilo polifónico imitativo, para cinco vozes, com acompanhamento de cordas e dois oboés. Sobrevive, aliás, não só como parte da oratória-pasticho *Wer ist der, so von Edom kömmt*, e num conjunto de partes em que é atribuído a Graun, mas também num outro manuscrito, bastante mais tardio (finais do século XVIII), em que é atribuído a **Johann Kuhnau** (1669–1722), o antecessor

de Bach no posto de Kantor na igreja de São Tomás de Leipzig. Nesta versão, a obra está composta em outra tonalidade, não apresenta as partes instrumentais de acompanhamento e, o que é mais relevante, possui um outro texto, em latim — o segundo responsório das matinas de Quinta-Feira Santa, *Tristis est anima mea*. A atribuição a Kuhnau desta obra, que evidencia ter tido como modelo um moteto de Orlando di Lasso (c.1532–1594) com o mesmo texto, é hoje também questionável por motivos estilísticos — terá sido escrita provavelmente por um compositor de uma geração anterior. O que é certo é que foi conhecida e interpretada num círculo muito próximo de Johann Sebastian Bach, e é possível (se bem que não seja comprovável) que Bach tenha realmente sido o responsável pela adaptação da obra de Kuhnau ao novo texto de *Der Gerechte kommt um*. Assim, terá realizado a transposição, inserido os dois breves ritornelos instrumentais, compondo as partes das cordas e dos oboés (possivelmente o baixo contínuo, baseado na linha vocal mais grave, já existia no original). Esta adaptação poderá ter sido destinada a um funeral ou à liturgia de Sexta-Feira Santa. É uma obra com alguma ingenuidade contrapontística mas muito expressiva, bem adaptada a qualquer dos dois textos com que sobrevive. Ambos apresentam conteúdos e afectos semelhantes, versando sobre a morte, sacrifício e abandono: no texto latino referente a Jesus Cristo, agonizante no Getsémani, e no texto alemão alusivo ao «servo sofredor» de Isaías, interpretado teologicamente como uma prefiguração do Messias.

A **Missa em Sol menor** BWV 235 faz parte de um pequeno e valiosíssimo conjunto de obras de Johann Sebastian Bach com texto latino. No início do século XVIII, em Leipzig, o latim permanecia bem presente na liturgia, conforme as recomendações de Lutero e de várias e sucessivas «ordenações» litúrgicas luteranas. Era empregue não só nos motetos mais singelos e «funcionais» — usados regularmente como parte da liturgia, e normalmente extraídos da então muito utilizada compilação *Florilegium Portense* (Leipzig, 1618), que incluía obras de Gabrieli, Lasso, Praetorius, Hassler e Gallus, entre muitos outros — como, de forma algo excepcional, em obras mais elaboradas destinadas às principais festas litúrgicas. Assim, as cinco missas ditas «breves» de Bach — em Fá maior, Sol maior, Sol menor, Lá maior e Si menor — destinaram-se, seguramente, a celebrações de maior solenidade e não são de facto breves, uma vez que o adjectivo «breve» aplicado a uma missa significava que esta era de mais curta duração, mas com o mesmo número de secções que qualquer outra missa. Ora cada uma das obras tem uma duração média de vinte a trinta minutos, apesar de só incluírem o *Kyrie* e o *Gloria*, as duas primeiras secções do ordinário da missa, que eram também as duas secções conservadas de forma inalterada na liturgia luterana. Não obstante, a prática de musicar apenas estas duas partes era igualmente comum em países católicos, sobretudo em Itália, mas também na Áustria, Sul da Alemanha e mesmo em Portugal. Nestes casos, as restantes partes do ordinário podiam ser cantadas em cantochão, em versões polifónicas mais singelas, simplesmente

recitadas pelo celebrante (na liturgia católica) ou cantadas em uníssono e em alemão (na liturgia luterana). Esta prática, conhecida nos países católicos como «Missa di Gloria» ou «Missa Napolitana», invalida o tradicional epíteto de «Missa Luterana» aplicado a estas obras, uma vez que não há nelas nada de especificamente «luterano». Conjectura-se, inclusivamente, que as missas de Bach poderão ter sido escritas para serem executadas na corte católica em Dresden — onde, recorde-se, Bach ocupava um posto musical, ainda que de carácter praticamente só honorífico — ou para um outro patrono católico, o Conde Franz Anton von Sporck (1662-1738), membro da aristocracia checa. Von Sporck correspondia-se com Picander, o principal libretista de Bach em Leipzig, e sabe-se que lhe foi enviada uma cópia do *Sanctus* em Ré maior que integra a versão mais extensa da Missa em Si menor.

Bach usou extensivamente a prática da paródia — a reutilização de uma obra musical com a alteração do texto e outras possíveis adaptações — na composição das cinco missas, recuperando partes de cantatas anteriormente compostas. Na Missa em Sol menor recorreu, para o *Kyrie*, ao coro inicial da Cantata BWV 102 (composta em Agosto de 1726), um andamento de grande complexidade formal e contrastes expressivos. Apesar de utilizar duas das árias da mesma cantata na Missa em Fá maior, para a obra hoje interpretada o compositor recorreu a nada menos do que três árias e um coro da Cantata BWV 72 (igualmente composta em Agosto de 1726), para as secções *Gratias agimus tibi, Dominus Fili, Qui tollis* (originalmente uma ária para soprano) e *Cum Sanctu Spiritu*.

Para o coro inicial do *Gloria* valeu-se do primeiro andamento da Cantata BWV 72, datada de Janeiro de 1726. Tal como as restantes missas, esta inventiva e bem sucedida «reciclagem» deverá ter sido realizada pelo compositor cerca de 1738 ou 1739, ainda que se desconheça especificamente a data da primeira apresentação desta missa. Esta era uma época em que Bach se encontrava menos propenso à composição de novas obras sacras, preferindo recuperar e rever obras suas mais antigas ou mesmo de outros compositores (como Kerll, Bassani, Caldara e Pergolesi). A reutilização de materiais permitiu-lhe não só dedicar mais tempo a outros projectos, como a edição e preparação das terceira e quarta partes do seu *Clavier-Übung*, mas também preservar, sob a imortalidade do texto litúrgico latino, a sublime música composta originalmente para poesia sacra de carácter mais circunstancial e efémero.

Fernando Miguel Jalôto

PROGRAMA

Jan Dismas Zelenka (1679 – 1745)

Miserere, ZWV 57

Johann Joseph Fux (1660 – 1741)

Sonata a 4, K. 346

Johann Kuhnau (1669 – 1722) [atrib.]

Moteto *Tristis est anima mea*

Johann Sebastian Bach (1685 – 1750) [atrib.]

Moteto *Der Gerechte kommt um*, BWV 1149

Johann Joseph Fux

Sonata a 3, K. 377

Johann Sebastian Bach

Missa, BWV 235

REALCAMARA
BAROQUE ORCHESTRA

