

SALVE REGINA!

A devoção mariana ao gosto italiano
no barroco tardio

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.

SALVE REGINA!

A devoção mariana ao gosto italiano no barroco tardio

1

A veneração à Virgem Maria, que remonta aos primeiros séculos da era cristã, foi sendo progressivamente valorizada e aprofundada ao longo da Idade Média, inicialmente por meio de definições dogmáticas (Concílio de Éfeso em 431) e, mais tarde, com o estabelecimento de complexas práticas devocionais, de carácter menos teológico e mais emotivo. O culto mariano foi reforçado pela Igreja Católica no Concílio de Trento (1545-63) perante os ataques dos reformadores protestantes que, na sua maioria, o consideraram uma forma de idolatria. O papel de Maria, mediadora no processo salvífico, advogada privilegiada dos pecadores, e dispensadora de graças e milagres, foi reafirmado; bem como foram confirmadas as várias comemorações da sua vida, as suas principais evocações e patrocínios, e que até hoje pontuam o calendário litúrgico católico. Os diversos textos litúrgicos e orações tradicionais aludem à virgindade, pureza, realeza e preeminência de Maria, e invocam-na sobretudo pelo seu poder de intercessora e protectora, advindo da sua dupla maternidade — de Cristo e da humanidade. A parcimónia de textos bíblicos em que Maria é expressamente mencionada foi compensada com a utilização de vários excertos dos livros do Apocalipse (a «Mulher vestida de Sol» do

capítulo 12), do Génesis (a «Nova Eva») e, sobretudo, do Cântico dos Cânticos que, interpretados de uma forma alegórica muito imaginativa, aludem aos sumos privilégios que elevam Maria, «esposa mística», acima da restante humanidade. Outras orações populares incluem o hino de Vésperas Ave maris stella, e as quatro grandes antífonas marianas: Alma Redemptoris mater, Ave Regina cœlorum, Regina cœli e Salve Regina. A antífona Haec est regina virginum é associada em várias fontes à celebração da Conceção de Maria (8 de Dezembro) mas a obra de Caldara (tal como a de Händel, com igual texto) destinou-se à festa de Nossa Senhora do Carmo.

O Salve Regina de Georg Friedrich Händel foi presumivelmente estreado em Roma nas Vésperas solenes desta celebração, a 16 de Julho de 1707, na igreja dos frades carmelitas de Santa Maria in Montesanto, em conjunto com várias outras obras do compositor, resultado de uma encomenda da poderosa família Colonna. Contudo, existe a possibilidade de ter sido apresentado cerca de um mês antes, na igreja da Madonna del Ruscello, em Vallerano (Vignanello), para satisfação de um outro grande patrono de Händel, o príncipe Francesco Maria Ruspoli. O Salve Regina distingue-se pela escrita

intensamente expressiva, demonstrando o pleno domínio por parte do compositor do afectivo estilo napolitano, que então dominava toda a Itália, nomeadamente Roma. Mais incomum é o recurso ao órgão solista no seu fulgurante terceiro andamento (*Eia ergo advocata nostra*) — uma forma do jovem Händel exibir o brilhante virtuosismo que o consagrou como intérprete exímio do instrumento.

Muito mais despojado, ainda que igualmente eloquente, é o *Salve Regina* de Alessandro Scarlatti, que reserva o protagonismo à voz, apoiada por um acompanhamento instrumental sóbrio e só muito pontualmente mais dialogante, como no *Ad te clamamus*. Tipicamente napolitanas são as secções com carácter de Siciliana — *Ad te suspiramus* e *O clemens*, o pia. Exactamente no período em que Händel se encontrava em Roma, Scarlatti recebia a sua maior consagração ao ser eleito para a *Accademia dell’Arcadia*, juntamente com Corelli e Pasquini, em 1706 (os primeiros músicos a incorporarem esta tão prestigiosa instituição), seguindo-se em 1707 a nomeação para primo maestro da basílica de Santa Maria Maior. Abandonou este posto logo em 1708, para assumir a direcção musical da Capela Real de Nápoles, mas regressou a Roma em 1709. Händel, por sua vez, partirá no ano seguinte, sendo substituído junto da família Ruspoli pelo veneziano Antonio Caldara.

Caldara, que pertencia a uma geração intermédia entre Scarlatti e Händel, chegou a Roma vindo da Catalunha, onde servira brevemente o arquiduque Carlos de Habsburgo no seu curto reinado como Carlos III de Espanha. Era já bem conhecido em Roma, onde não só estudara e publicara as suas primeiras obras, em

1690, como em 1705 havia aí servido o poderoso cardeal Ottoboni, outro eminente árcade e protector de Scarlatti, Corelli e Händel. O seu moteto *Haec est regina virginum*, escrito para a festa de Nossa Senhora do Carmo, poderá datar deste período. Acusa influências napolitanas directas, nomeadamente na escrita orquestral reduzida a duas partes de violino — frequentemente em uníssono — e sem violas, prática igualmente seguida por Händel no seu *Salve Regina*. Não obstante o patrocínio do príncipe Ruspoli, Caldara procurará abandonar Roma logo em 1712, com a esperança de reentrar ao serviço do seu antigo patrono, agora imperador Carlos VI. Mas os principais postos da corte imperial em Viena estavam ocupados, com o seu conterrâneo Marc’Antonio Ziani recentemente promovido a Hofkapellmeister e o austríaco Johann Joseph Fux exercendo o cargo de Vice-Hofkapellmeister. Só em 1717, após a morte de Ziani e a promoção de Fux a Mestre da Capela Imperial é que Caldara conseguiu o cargo de Vice-Mestre de Capela, que ocuparia até à sua morte. Caldara era claramente o compositor favorito não só do imperador mas de toda a corte, compondo a grande maioria das óperas e serenatas e dominando também o campo da música sacra — até aí o principal apanágio de Fux. Substituíam-o mesmo na direcção da orquestra imperial, enquanto o compositor austríaco era submergido por incontáveis e estéreis tarefas administrativas.

Fux cultivava um estilo compositivo mais comedido e algo circunspecto, combinando influências da herança germânica setecentista com o estilo romano «alla Corelli», anterior à moda napolitana imposta por Scarlatti e seguida por Händel

e Caldara. Apesar da viagem formativa de Fux a Itália ter sido em 1700, a meia dúzia de anos que separaram a sua visita da de Händel foi fundamental para a sedimentação de um novo estilo musical. O belíssimo e eloquente Ave Regina caelorum de Fux estrutura-se numa forma tripartida, com duas secções de carácter muito nobre emoldurando uma parte central mais extrovertida. A obra testemunha a maior racionalidade do seu estilo bem como o seu exemplar domínio do contraponto, uma qualidade que, infelizmente, começava a ser considerada obsoleta.

Apesar das múltiplas influências estilísticas e da coexistência de tendências mais inovadoras com outras mais retrospectivas, o ponto comum entre estes compositores reside na notável exploração de todos os recursos expressivos ao seu alcance, subjugando-os a uma concepção retórica da música, com o objectivo último de cativar e mover emocionalmente os fiéis. Buscaram de forma incessante a variedade e o contraste, manuseando com destreza uma caleidoscópica paleta de efeitos, mesmo que obtida frequentemente com muito poucos recursos. Combinaram de maneira frequentemente inusitada e até audaz o sacro e o profano, o místico e o sensual, o decoro da herança romana seiscentista e o arrebatamento do novo gosto napolitano.

As obras instrumentais revelam ambição e complexidade idênticas, bem como a multiplicidade de opções estilísticas disponíveis neste período charneira. A escrita arrebatada e sentimental de Scarlatti e Händel, bem como as texturas diáfanas das suas obras vocais, são contrabalançadas pela arquitectura solene, a sonoridade luxuriante e o rico contraponto dos seus

concertos grossos, modelados no seminal legado de Corelli. O concerto de Scarlatti, obra-prima da escrita orquestral em estilo romano, manifesta nos seus quatro andamentos clássicos todo o potencial expressivo da lúgubre tonalidade de Fá menor: a um altiloquente andamento inicial sucede uma fuga angustiante e intempestiva, marcada pelo sujeito imitativo com insistentes notas repetidas, em entradas frequentemente sincopadas e cada vez mais próximas. O Largo seguinte é melancólico e íntimo, conduzindo à algo arcaizante Allemanda final, de carácter mais cerimonial do que dançante.

O concerto de Händel bebe da mesma inspiração corelliana, mas apesar dos inúmeros pontos de contacto com a obra de Scarlatti característicos do género — o solene andamento introdutório, a elaborada e complexa fuga, o nostálgico andamento lento e a conclusão em ritmo de dança, aqui reforçados pela idêntica escolha de uma tonalidade menor — ambos os compositores imprimiram um cunho muito pessoal às suas obras. As dimensões dos andamentos de Händel são mais amplas, os contrastes expressivos mais intensos, os caracteres mais marcados, o requinte harmónico e contrapontístico mais complexo. O diálogo entre solos e replenos, ausente em Scarlatti, é também reduzido neste concerto de Händel, mas a sua quase ausência é compensada por uma muito maior variedade nas texturas, dinâmicas e âmbito. O primeiro andamento reflecte, na sua melodia cantabile enriquecida por delicadas apogiaturas, a ambiência galante que se impunha gradualmente em Londres na década de 1730. Os andamentos vivos possuem uma personalidade vincada, quer

a caprichosa fuga, com o seu tema longo e anguloso, quer o efusivo Hornpipe final. Juntamente com voluptuosa Sarabanda, plena de ternura, contribuem para tornar este concerto numa das mais inesquecíveis e geniais obras instrumentais de Händel.

O concerto de Caldara adiciona um pouco do gosto veneziano às já muito mencionadas influências estilísticas romanas e napolitanas. Um dos primeiros concertos para violoncelo — instrumento que só então começava a libertar-se do seu papel de acompanhador —, revela, apesar da sua brevidade e concisão, uma grande maturidade. Ainda que originário de Veneza, Caldara formou-se e desenvolveu a sua carreira longe da influência veneziana. Por isso, o concerto só superficialmente obedece à forma típica vivaldiana, manifestada na estrutura em três andamentos (rápido — lento — rápido) e na alternância, nos andamentos vivos, entre ritornelos tutti baseados em idêntico material motivico e passagens virtuosas de maior variedade para o solista. Os ritornelos apresentam uma amplitude e densidade musical mais substancial do que é comum em Vivaldi, sobretudo na elaborada escrita contrapontística do andamento final. A interacção entre tutti e solista é escassa mas sofisticada, e a recapitulação integral dos ritornelos iniciais na conclusão dos andamentos proporciona uma coesão mais evidente. Só a melancólica cantilena da Siciliana lenta exhibe um sabor mais distintamente veneziano. A escrita idiomática e virtuosa do violoncelo, explorando não só a sua capacidade melódica, mas também harmónica — em arpejos, bariolages e rápido cruzamento de cordas —, demonstra o conhecimento extensivo do

instrumento por parte do compositor. De facto, Caldara foi um excelente violoncelista e deixou 17 emblemáticas e inovadoras sonatas para o seu instrumento. A inclusão de uma obra do compositor português nascido em Génova, Pedro Jorge Avondano, chama a atenção para o cosmopolitismo da corte portuguesa do início do século XVIII, e para as intensas relações musicais que mantinha com a Europa, mais especificamente com Itália. Scarlatti escreveu obras para os embaixadores portugueses em Roma. Carlos VI, o patrono de Caldara e Fux, esteve em Portugal no contexto da Guerra da Sucessão Espanhola, e era irmão da rainha portuguesa D. Maria Ana de Áustria, aluna de Fux na capital austríaca. D. Maria Ana foi a principal impulsionadora das novas formas de sociabilidade setecentistas na corte de Lisboa, e uma grande mecenas, com um papel determinante na introdução da serenata e da ópera em Portugal, nomeadamente por meio da directa importação de libretos de Viena. Pedro Jorge, primeiro violino da Orquestra da Real Câmara, deixou uma obra instrumental de inegável qualidade que só agora se começa a descobrir. O divertimento hoje escutado numa versão orquestral foi originalmente composto para dois violinos e contínuo, e faz parte de uma colecção recolhida num manuscrito alemão, datado de 1748 e preservado em Munique. Este manuscrito inclui não só obras do flautista Johann Joachim Quantz (que, por intermédio dos Scarlatti, tentou sem sucesso conseguir uma posição na orquestra da corte portuguesa, então afamada como uma das melhores da Europa) mas também de Händel. Este facto, tal como a sobrevivência de outras obras de

Pedro Jorge em Dresden e aí copiadas, comprovam a apreciação da sua música fora das fronteiras portuguesas. Lisboa — que atraía nesse tempo compositores de renome como Domenico Scarlatti, Giovanni Bononcini e Emanuel d’Astorga, e também figuras menos famosas mas igualmente ilustres, como Giovanni Giorgi ou Gaetano Maria Schiassi — encontrava-se na encruzilhada dos caminhos musicais europeus do início do século XVIII.

Fernando Miguel Jalôto

PROGRAMA

A. Scarlatti (1660-1725)

Concerto a 7 n.º 1, em Fá menor

Grave – Allegro – Largo – Allemanda: Allegro

A. Scarlatti

Salve Regina,

per Canto solo, 2 Violini, Viola e Organo

P.J. Avondano (1692-ca.1755?)

Divertimento II, em Sol maior

Andante – Allegro – Andante – Allegro

J.J. Fux (1660-1741)

*Ave Regina, per Soprano solo, con 2 Violini e Viola
[con Fagotto, Violoncello, Violone, Organo], K. 208*

G.F. Händel (1685-1756)

Concerto Grosso, Op. 6 n.º 4, HWV 322

Larghetto affettuoso – Allegro – Largo – Allegro

G.F. Händel

Salve Regina, HWV 241

A. Caldara (1670-1736)

*Concerto per Camera a Violoncello solo con 2 Violini,
e suo Basso*

Allegro – Larghetto – Allegro assai

A. Caldara

*Haec est Regina virginum, per Canto solo con V. V.
Unisoni, per la SS:ma V. del Carmi*

REAL CAMARA
BAROQUE ORCHESTRA

