

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ARTES

A INTERPRETAÇÃO DE RECITATIVOS EM CANTATAS SACRAS
DE G. P. TELEMANN SOB UMA PERSPECTIVA HISTÓRICA

MARCOS TADEU HOLLER

Este exemplar é a redação final da tese
defendida por Marcos Tadeu
Holler

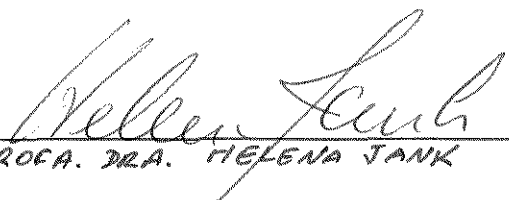
e aprovada pela Comissão Julgadora em
15/12/1995
Helena Jank
PROFA. DRA. HELENA JANK

Dissertação apresentada ao Curso de
Mestrado em Artes do Instituto de Artes da
UNICAMP como requisito parcial para a
obtenção do grau de Mestre sob a
orientação da Profa. Dra. Helena Jank e
co-orientação da Profa. Dra. Dorotéia Kerr.

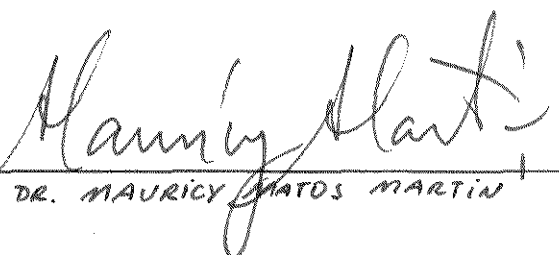
CAMPINAS - 1995

UNICAMP
BIBLIOTECA CENTRAL

BANCA EXAMINADORA:


PROFA. DRA. HELENA JANK


PROFA. DRA. ANY RAQUEL SOUZA CARVALHO
(UFRSS)


PROF. DR. MAURICY MATOS MARTIN

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA
BIBLIOTECA CENTRAL DA UNICAMP

H722i Holler, Marcos Tadeu
A interpretação de recitativos em cantatas sacras de
G. P. Telemann sob uma perspectiva histórica / Marcos
Tadeu Holler. -- Campinas, SP : [s.n.], 1995.

Orientadores: Helena Jank, Dorotéa Kerr.
Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de
Campinas, Instituto de Artes.

1. Telemann, Georg Philipp, 1681-1767. 2. Música -
Século XVIII. 3. Cantatas sacras. 4. Baixo contínuo.
I. Jank, Helena. II. Kerr, Dorotéa. III. Universidade
Estadual de Campinas. Instituto de Artes. III. Título.

AGRADECIMENTOS

A meus pais e minha família, por tudo que me possibilitaram

Às professoras Helena Jank e Dorotéa Kerr, pela orientação

A todos que colaboraram, direta ou indiretamente, com a realização deste trabalho: Mônica Marubayashi, Mônica Wolff, Rodolfo, Paulo Celso, Fernando Artur, Eliana Molchanski, Fia, Valéria e João

A minhas grandes amigas: Miriam, Cris e Dida

E um agradecimento especial ao amigo e professor Edmundo Hora, por tudo. Dank u voor alles!

"... o tempo leva-nos até onde uma memória se inventa, foi assim, não foi assim, tudo é o que dissermos que foi."

José Saramago

ÍNDICE

I. <u>Introdução</u>	01
1.1. A busca por autenticidade na interpretação da música antiga	02
1.1.1. A interpretação da música do período barroco	03
1.1.2. A interpretação do recitativo barroco	04
1.2. Objetivos	04
1.3. Metodologia	05
1.3.1. As fontes dos textos de autores da época sobre a interpretação do recitativo.....	05
1.4. Justificativa	06
1.5. Definição de termos	07
1.5.1. O recitativo.....	07
1.5.2. A ária e o <i>arioso</i>	09
1.5.3. O baixo contínuo.....	09
1.5.4. A cantata.....	10
1.5.4.1. A cantata na Alemanha.....	11
II. <u>O Harmonischer Gottesdienst</u>	13
2.1. O autor	14
2.1.1. A música sacra de Telemann.....	16
2.1.2. Teoria musical.....	16
2.2. A obra	17
2.3. A publicação	19
2.4. As cantatas	20
2.5. A instrumentação	26
2.5.1. A tessitura vocal.....	26
2.5.2. O instrumento <i>obligato</i>	28
2.5.3. A relação entre a tessitura vocal e o instrumento <i>obligato</i>	29
2.5.4. O baixo contínuo.....	30
2.6. A estrutura das cantatas	31
2.6.1. As árias.....	31
2.6.1.1. A instrumentação das árias.....	31
2.6.1.2. A estrutura das árias.....	32
2.6.1.3. O andamento das árias.....	36
2.6.2. Os recitativos.....	38
2.6.2.1. A instrumentação dos recitativos.....	38
2.6.3. Os <i>ariosi</i>	39
2.7. A tonalidade	41
2.7.1. A tonalidade nas árias.....	41
2.7.2. A tonalidade nos recitativos.....	44
2.7.3. A tonalidade nos <i>ariosi</i>	46

2.8. O texto	46
2.8.1. Os autores.....	46
2.8.2. A origem dos textos.....	47
2.8.3. As rimas	51
2.8.4. O texto dos recitativos e as cadências do baixo contínuo	53
III. <u>Textos de autores da época sobre a interpretação do recitativo</u>	55
3.1. A liberdade rítmica na interpretação do recitativo	56
3.2. A parte vocal	59
3.2.1. A liberdade melódica na interpretação da parte vocal.....	59
3.2.2. A ornamentação	60
3.2.3. A apojatura nas terminações de frase.....	63
3.3. A realização do baixo contínuo	66
3.3.1. Os afetos do texto	66
3.3.2. A ornamentação	66
3.3.2.1. A realização dos arpejos.....	67
3.3.2.2. A nota final do arpejo	70
3.3.2.3. O uso de arpejos no órgão.....	70
3.3.3. As cadências	71
3.3.4. Pausas	72
3.3.5. Repetição de notas	72
IV. <u>A interpretação do recitativo da cantata <i>Auf ehernen Mauern</i></u>	74
4.1. A cantata	75
4.2. O texto	75
4.2.1. A origem do texto	75
4.2.2. O texto das árias	77
4.2.2.1. As rimas no texto das árias	78
4.3. O recitativo	79
4.3.1. O texto do recitativo	79
4.3.1.1. As rimas no texto do recitativo	81
4.3.2. A harmonia no recitativo.....	83
4.3.2.1. Blocos com cadências perfeitas.....	83
4.3.2.2. Blocos com ciclos de dominantes	84
4.3.2.3. Blocos com sequências complexas.....	85
4.4. A interpretação do recitativo	90
4.4.1. O acorde inicial	90
4.4.2. A seção (A).....	91
4.4.3. A seção (B).....	93
4.4.4. A seção (C)	95
4.4.5. A seção (D)	97
4.4.6. A seção (E).....	99
4.4.7. As cadências finais	101
4.4.8. A ornamentação na linha do cantor	103

V. <u>Conclusão</u>	105
VI. <u>Bibliografia</u>	108
6.1. Partituras	109
6.2. Referências bibliográficas	109
6.3. Fontes das citações sobre a interpretação do recitativo	110
6.3.1. Fontes primárias.....	110
6.3.2. Fontes secundárias.....	111
6.3.3. Origens das fontes secundárias.....	112
6.5. Origens das ilustrações	112
<u>Anexo I - as cantatas</u>	113
<u>Anexo II - textos originais</u>	130
2.1. Fontes primárias	131
2.1.1. TELEMANN, G. P.	131
2.1.1.1. <i>Der Harmonische Gottesdienst</i>	131
2.1.1.2. <i>Singe-, Spiel- und Generalbaß-Übungen</i>	135
2.1.2. WALTHER, J. G.	136
2.2. Fontes secundárias	137
2.2.1. DUYZENTKUNST, I. S.	137
2.2.1.1. AGRICOLA, J. F.	137
2.2.1.2. HEINICHEN, J. D.	137
2.2.1.3. HILLER, J. A.	138
2.2.1.4. KELLNER, D.	138
2.2.1.5. QUANTZ, J. J.	138
2.2.1.6. SULZER, J. G.	139
2.2.1.7. TÜRK, D. G.	140
2.2.1.8. WIEDEBURG, M. J. F.	140
2.2.2. FROTSCHER, G.	141
2.2.2.1. AGRICOLA, J. F.	141
2.2.2.2. TÜRK, D. G.	142

LISTA DE FIGURAS

- 01 - frontispício da primeira edição do *Harmonischer Gottesdienst* e primeira página da cantata *Am Feste der heiligen drey Einigkeit*..... 18

LISTA DE QUADROS

- 01 - distribuição das vozes quanto à sua tessitura em relação ao instrumento *obbligato*. 29
- 02 - as indicações de andamento nas árias do *Harmonischer Gottesdienst*. 37
- 03 - a tonalidade nas cantatas do *Harmonischer Gottesdienst*..... 43
- 04 - os temas no texto do recitativo da cantata *Auf ehernen Mauern*..... 80
- 05 - os blocos de acordes no recitativo da cantata *Auf ehernen Mauern* distribuídos de acordo com as divisões do texto..... 88

LISTA DE EXEMPLOS

- 01 - ária final da cantata *Erscheine, Gott, in deinem Tempel*, compassos 21 a 23. 27
- 02 - ária inicial da cantata *Jauchzet, frohlocket, der Himmel ist offen*, compassos 5 a 7. 32
- 03 - ária inicial da cantata *Ein zartes Kind hat nirgends größ're Lust*, compassos 6 a 9. 33
- 04 - idem, compassos 19 a 21. 34
- 05 - ária final da cantata *Packe dich, gelähmter Drache*, compassos 67 a 71. 35
- 06 - idem, compassos 101 a 104. 35
- 07 - recitativo da cantata *Ihr Völker, hört*, compassos 11 a 13. 38
- 08 - idem, compassos 29 a 31. 39
- 09 - recitativo da cantata *In gering- und rauhen Schalen*, compassos 20 a 24. 39
- 10 - recitativo inicial e *arioso* da cantata *Ein zartes Kind hat nirgends größ're Lust*, compassos 12 a 17. 41
- 11 - ária inicial da cantata *Glaubet, hoffet, leidet, duldet*, compassos 89 a 99. 42
- 12 - recitativo da cantata *wer ist, der dort von Edom kömmt?*, compassos 1 a 6. 45
- 13 - o recitativo da cantata *Auf ehernen Mauern*. 82
- 14 - o recitativo da cantata *Auf ehernen Mauern*, seqüência de acordes dos compassos 11 a 13. 83
- 15 - idem, seqüência de acordes dos compassos 18 a 20. 84
- 16 - idem, seqüência de acordes dos compassos 25 a 28. 84

17 - idem, seqüência de acordes dos compassos 13 a 17.	85
18 - idem, seqüência de acordes dos compassos 21 a 24.	85
19 - idem, seqüência de acordes dos compassos 1 a 7.	86
20 - idem, seqüência de acordes dos compassos 8 a 10.	86
21 - idem, seqüência de acordes dos compassos 24 e 25.	87
22 - a divisão do recitativo da cantata <i>Auf ehernen Mauern</i> em blocos de acordes.	89
23 - recitativo da cantata <i>Auf ehernen Mauern</i> , compasso 1.	90
24 - recitativo da cantata <i>Wer ist, der dort von Edom kömmt</i> , compassos 1 a 3.	91
25 - recitativo da cantata <i>Auf ehernen Mauern</i> , compassos 1 a 4.	92
26 - idem, compassos 5 a 7.	93
27 - idem, compassos 8 a 10.	94
28 - idem, compassos 10 a 13.	94
29 - idem, compassos 13 a 15.	95
30 - idem, compassos 17 a 20.	97
31 - idem, compassos 20 a 23.	98
32 - idem, compassos 24 e 25.	99
33 - idem, compassos 25 a 28.	100
34 - recitativo da cantata <i>Zischet nur, stechet, ihr feurigen Zungen</i> , compassos 21 e 22.	102
35 - sugestão para a ornamentação da linha do cantor no recitativo da cantata <i>Auf ehernen Mauern</i>	104

I - INTRODUÇÃO

1.1. A busca por autenticidade na interpretação da música antiga

Uma das correntes musicais do século XX consiste na volta ao passado, em uma tentativa não de se reviver a música de outras épocas, o que seria impossível, mas de recriá-la, adaptando-a a uma nova realidade. Nesta tentativa de se recuperar a música antiga surgiu nas últimas décadas a busca pela autenticidade, que se manifestou de diversas formas, como por exemplo na construção de instrumentos, na técnica e no uso de fontes originais. Esta busca por autenticidade não é apenas um "purismo" na tentativa de recriação da música antiga, mas é um recurso para uma melhor expressão da música de época. Por exemplo, ouvindo-se uma suíte de Frescobaldi tocada em um piano afinado em temperamento igual e em um cravo em afinação mesotônica, certamente optaremos pelo último, uma vez que este é o sistema sonoro para o qual a peça foi concebida.

Em um texto sobre a interpretação da música medieval, Harnoncourt diz:

"Quem quer que se ocupe com esta música deve [...] verificar, sempre com a maior desconfiança, as declarações daqueles que pretendem ter conhecimentos seguros. Tudo o que já foi realizado até agora neste campo tem um caráter hipotético, uma vez que as características verdadeiras desta música perderam-se para sempre. O que hoje se pode fazer se limita a, com base em textos e documentos iconográficos, tentar imaginar da melhor maneira possível a prática musical de então."¹

Em um outro texto o mesmo autor discute o uso de instrumentos históricos e a busca de uma sonoridade original:

¹ HARNONCOURT, Nikolaus. *O diálogo musical - Monteverdi, Bach e Mozart*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1993, p. 11.

"A sonoridade original só me interessa na medida em que ela, dentre as numerosas possibilidades de que me disponho, me parece a melhor para executar esta ou aquela música *atualmente*. Da mesma forma que a orquestra de Praetorius me parece inadequada para tocar Richard Strauss, considero a orquestra de Richard Strauss inadequada para tocar Monteverdi."²

Esta busca por autenticidade na interpretação da música antiga baseia-se em um trabalho de pesquisa, já que a música do século XIX chegou até nós através da tradição de ensino, contamos inclusive com o depoimento de pessoas que estudaram ou tiveram contato com compositores, regentes ou intérpretes da época, porém o mesmo não ocorre com a música de antes do século XIX. Dessa forma, nas últimas décadas houve um aumento crescente de estudo de textos teóricos, documentos e dados iconográficos que pudessem lançar alguma luz sobre a interpretação desta música.

1.1.1. A interpretação da música do período barroco

A música do período barroco (que compreende o período aproximado de 1600 a 1750) oferece ao músico contemporâneo dificuldades consideráveis com relação à sua interpretação, visto que requer o conhecimento de vários elementos particulares que não são evidentes na notação musical. Um exemplo disto é o baixo contínuo, um elemento característico da música do período e cuja realização, apesar de ser uma improvisação harmônica livre, deve obedecer a normas restritas. No período barroco houve também um grande desenvolvimento e aperfeiçoamento dos instrumentos, e o surgimento de uma linguagem musical idiomática, apropriada a cada instrumento e a suas características.

A prática da música barroca foi abandonada durante parte do século XVIII e século XIX, e os instrumentos foram transformados para que pudessem corresponder melhor às novas exigências musicais ou mesmo substituídos; porém existem textos da época que nos fornecem dados sobre a construção de instrumentos e a prática de interpretação da música do período.

² Id. *O discurso dos sons*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1988, p. 99.

1.1.2. A interpretação do recitativo barroco

O recitativo apresenta dificuldades para o músico contemporâneo, uma vez que sua notação fornece ao músico não-familiarizado com esta linguagem poucos dados para sua interpretação. Ele é escrito dentro de uma divisão métrica que à primeira vista pode parecer estrita, porém o cantor deve seguir a cadência natural do discurso, e ater-se menos à divisão rítmica notada. Além do mais o intérprete do baixo contínuo possui apenas a linha melódica do baixo e indicações da harmonia que deve realizar; espera-se dele que use sua criatividade como improvisador para auxiliar o cantor a realçar os afetos do texto. Existem também outros elementos de interpretação que não estão notados na partitura, como as pausas na linha do baixo contínuo e, na linha do cantor, ornamentos próprios de recitativos, que apresentam regras estritas para sua execução.

1.2. Objetivos

O objetivo deste trabalho é fornecer indicações para a interpretação do recitativo barroco, baseando-se principalmente em textos de teóricos da época. Como resultado prático serão apresentados passos para a decodificação da escrita do recitativo e também um levantamento de fontes sobre elementos importantes para sua prática de interpretação. Com isto pretende-se auxiliar a músicos envolvidos com a música vocal barroca, tanto a cantores quanto a intérpretes de instrumentos ligados ao baixo contínuo (cravo, órgão, alaúde, violoncelo, viola da gamba, fagote e outros), contribuindo assim para uma interpretação mais condizente com as técnicas da época. Este estudo pretende também fornecer dados sobre a interpretação da música barroca em geral, pois os elementos a serem estudados são válidos não apenas para os recitativos ou para a música vocal, mas também para outros gêneros musicais do período.

1.3. Metodologia

No presente trabalho foi realizado um levantamento de textos de autores do séc. XVIII e início do séc. XIX sobre a interpretação do recitativo. Estes textos encontram-se aqui classificados de acordo com seu conteúdo. Paralelamente foi feita a análise do *Harmonischer Gottesdienst*, um ciclo de 72 cantatas sacras do compositor alemão Georg Philipp Telemann (1681-1767), e foi escolhido o recitativo da cantata nº 24, *Auf ehernen Mauern*, para que se apresentassem sugestões para sua interpretação, procurando-se discutir as dúvidas que possam surgir na interpretação do recitativo e buscar sua solução nos textos encontrados.

Para o levantamento dos textos foi estabelecido um critério que levasse em conta a data de publicação do *Harmonischer Gottesdienst* e a nacionalidade de seu compositor, visto que a música do período barroco é bastante diversa, variando entre países e épocas diferentes. Assim procurou-se textos de autores alemães e de data próxima à publicação das cantatas (1726).

Como conclusão do trabalho e baseando-se na análise dos textos e na aplicação destes textos à interpretação do recitativo escolhido, são apresentados passos para uma interpretação do recitativo mais próxima de uma interpretação historicamente correta.

1.3.1. As fontes dos textos de autores da época sobre a interpretação do recitativo

Os textos da época sobre a interpretação do recitativo foram encontrados inicialmente em fontes secundárias, i. e., em obras modernas sobre a interpretação da música antiga ou métodos modernos de baixo contínuo, baseados em uma coletânea de textos originais. Estas fontes secundárias foram *The interpretation of early music*, de Robert Donington, *Aufführungspraxis alter Musik*, de Gotthold Frotscher, *Figured bass accompaniment*, de Peter Williams e *De Uitvoeringspraktijk van het Recitatief in de 17e en 18e eeuw*, de Ingrid Smit Duyzentkunst.

O projeto inicial previa a utilização dos textos originais após sua busca em fontes secundárias, porém não foi possível encontrar o original de todos os textos utilizados. Os textos originais são muito raros e específicos, e não são encontrados em bibliotecas do país. Foram localizados em bibliotecas da Europa e dos Estados Unidos, como por exemplo na Biblioteca do Instituto de Musicologia de Utrecht, ou na Biblioteca Nacional de Washington, mas não foi possível consegui-los sem uma viagem até estas instituições. Alguns destes textos tiveram uma edição moderna em fac-símile, porém o preço destas edições é bastante alto, e geralmente apenas uma ou duas páginas são dedicadas ao recitativo. Sendo assim, não se justificaria a aquisição destes textos.

Dessa forma o trabalho foi realizado utilizando-se basicamente fontes secundárias. Algumas destas fontes são bastante detalhadas, trazendo inclusive o texto original em alemão do século XVIII, que são apresentadas aqui em anexo.

Alguns textos originais foram encontrados: *Musikalisches Lexicon* de Johann Gottfried Walther, *Das neu-eröffnete Orchestre* de Johann Mattheson, a obra de Carl Philipp Emanuel Bach, *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen* (em uma tradução para a língua inglesa) e os textos do compositor das cantatas, G. P. Telemann: o *Harmonischer Gottesdienst* (incluindo o prefácio do autor à edição original) e o método de baixo contínuo *Singe-, Spiel- und Generalbaß-Übungen*.

1.4. Justificativa

A escolha da interpretação do recitativo como tema do trabalho baseia-se em minha própria experiência como músico. Desde que comecei meus estudos de cravo tenho me dedicado à música de câmara, tendo tocado com diversos grupos de diversas formações, e uma das dificuldades que encontrei refere-se à interpretação do recitativo, principalmente pela ausência de material específico sobre o assunto em língua portuguesa. Em minhas atividades como músico de câmara tive a oportunidade de conhecer algumas cantatas do *Harmonischer Gottesdienst* de Georg Philipp Telemann, e as escolhi como material a ser analisado por sua praticidade. Apesar do grande

número de cantatas (72), elas não diferem muito entre si quanto à estrutura; os recitativos não são extensos e, apesar de manterem uma certa uniformidade, são uma ótima fonte de exemplos, pois como se baseiam na Epístola destinada a cada domingo ou festividade, seu texto apresenta uma gama bastante variada de afetos. Além disso, as cantatas do *Harmonischer Gottesdienst* não são de grande complexidade, e possuem inclusive um caráter didático: no prefácio das cantatas o próprio compositor fornece indicações sobre sua interpretação, inclusive sobre a interpretação do recitativo. O recitativo da cantata *Auf ehernen Mauern* foi escolhido por apresentar vários afetos distintos, sendo assim uma boa fonte de exemplos.

1.5. Definição de termos

1.5.1. O recitativo

No início do século XVII um grupo de artistas e intelectuais de Florença, a *Camerata Fiorentina*, repudiava as normas musicais vigentes na época, baseando seu ataque à música da Renascença no tratamento dado às palavras. Segundo eles, na música contrapontística a poesia era "dilacerada" (*laceramento della poesia*), uma vez que as vozes individuais cantavam simultaneamente diferentes palavras. Este foi o início de uma nova prática de composição, a *seconda prattica*, em contraste com a *prima prattica*, o estilo dos antigos mestres do contraponto, como Adriaan Willaert (c. 1480-1562) e Gioseffo Zarlino (1517-1590). O surgimento da *seconda prattica* marcou o início do Barroco musical. Segundo Angelo Berardi, um teórico da época, e seu mestre Scacchi,³ a diferença essencial entre as duas práticas estava nas relações entre a música e a palavra: na *prima prattica*, a harmonia é mestre da palavra, e na *seconda prattica* a palavra é mestre da harmonia. Na Renascença já havia a representação na música de algumas palavras do texto, mas segundo a *Camerata Fiorentina* o sentido de uma passagem inteira deveria ser representado na música, e não uma única palavra.

³ apud BUKOFZER, Manfred F. *Music in the baroque era - from Monteverdi to Bach*. Nova York: W. W. Norton & Company Inc., 1947, p. 4.

Esta atitude partiu de uma tentativa de se ressuscitar os ideais da música da antiga tragédia grega; os intelectuais da *Camerata Fiorentina* acreditavam que esta música deveria reproduzir a enunciação de um orador e assim mover os afetos da audiência. Os Florentinos não pretendiam escrever música grega, apenas afirmavam tentar atingir com os sons da música moderna o efeito que a música grega havia suscitado.

Uma conseqüência destas discussões teóricas foi o abandono da escrita contrapontística e a utilização da melodia solo com um acompanhamento harmônico. Assim foi criado o recitativo, um tipo de escrita na qual a música é completamente subordinada às palavras, que governam o ritmo musical e a posição das cadências. Uma definição do recitativo foi dada mais tarde no *Musikalisches Lexicon* (Enciclopédia Musical) de Johann Gottfried Walther, de 1732:

"Recitativo [...] possui tanto da declamação quanto do canto, e se canta declamando ou se declama cantando: deve-se expressar o afeto, e não cantar segundo o compasso prescrito."⁴

Os compositores da *Camerata Fiorentina* insistiam repetidamente na natureza discursiva do recitativo. Giulio Caccini (1545-1618), por exemplo, chamava-o de "fala na música", e Jacopo Peri (1561-1633) admitia que tentava "imitar no canto a fala de uma pessoa". Também Vincenzo Galilei (ca. 1520-1591) e o conde Giovanni Bardi (1534-1612) insistiam que o músico deveria aprender do orador a mover os afetos.⁵

Aos poucos o recitativo distinguiu-se entre o recitativo *secco* ou *semplice*, acompanhado apenas pelo baixo contínuo e o recitativo *accompagnato* ou *stromentato*, com outros instrumentos que não os do baixo contínuo.

⁴ WALTHER, Johann Gottfried. *Musikalisches Lexicon*. Leipzig, 1732; fac-símile Kassel: Bärenreiter, 1953, p. 515.

⁵ apud BUKOFZER, Manfred F. Op. cit, p. 7.

1.5.2. A ária e o *arioso*

Um importante desenvolvimento formal por volta da metade do século XVII foi a diferenciação gradual de recitativo e ária. Para as passagens mais afetuosas surgiu uma nova categoria, o *arioso*, que era um novo nome para o antigo recitativo florentino, tendo ária e recitativo *secco* como dois extremos opostos.

O caráter mais definido da ária tornou-se mais perceptível na década entre 1680 e 1690. Na ária estrófica a linha do baixo era a mesma para cada estrofe do texto, enquanto a melodia da parte solista fazia variações. Este tipo de ária tornou-se cada vez menos freqüente, e ao invés dela compositores tendiam cada vez mais a um tipo de ária com uma única estrofe, mas com uma repetição musical; a primeira e a segunda metades do texto tinham sua própria música, depois a primeira metade era literalmente repetida, originando a forma A B A. Esta era a chamada ária *da Capo*, que inicialmente ainda era muito curta, vinte ou trinta compassos na seção A e dez na seção B. Esta forma desenvolveu-se com o surgimento da tonalidade estabelecida; a primeira parte, unificada por uma tonalidade definida, podia agora sobrepor-se a uma seção em outra tonalidade, a parte central, após a qual a primeira parte era repetida, usualmente com variações ornamentais. Por volta de 1700 a grande maioria das árias era escrita na forma *da Capo*.

1.5.3. O baixo contínuo

Entre 1600 e 1601 três peças foram publicadas apresentando um novo método de notação musical instrumental: *Rappresentatione di Anima et di Corpo* de Emilio dei Cavalieri (c. 1550-c. 1602), *Euridice* de Caccini e *Euridice* de Peri (todos eles membros da *Camerata Fiorentina*). Neste método um ou mais instrumentos melódicos graves executavam a linha do baixo, enquanto um instrumento harmônico (de teclado ou pertencente à família do alaúde ou da harpa) ou uma combinação de muitos destes tocavam os acordes indicados pelo baixo e suas figuras. Foi chamado de *basso continuo* porque era continuamente presente, mesmo quando havia pausas nas vozes ou instrumentos do baixo.

As raízes do baixo contínuo estão nas partes de órgão, que dobrava as vozes mais graves em uma composição polifônica. Este tipo de escrita, conhecida como *basso seguente*, remonta ao séc. XVI. Diferente do *basso seguente*, o baixo contínuo era essencialmente um suporte instrumental que não dobrava necessariamente a voz mais grave, mas providenciava uma sustentação harmônica.

O baixo contínuo é um elemento característico do período barroco, e é praticamente restrito a apenas este período; sua ausência, a não ser em obras para teclado, é tão excepcional que requer uma nota especial do compositor.

1.5.4. A cantata

A criação do recitativo está intimamente ligada à criação da ópera e, juntamente com esta, da cantata. Após os primeiros anos do século XVII, a cantata havia se desenvolvido da monodia com variações estróficas para um forma que consistia de muitas seções curtas e contrastantes. Na segunda metade do século fixou-se um padrão mais definido de recitativos e árias que se alternavam - normalmente duas ou três de cada - para voz solo com contínuo, em um texto usualmente na forma de uma narrativa dramática ou monólogo. A cantata assemelhava-se a uma cena extraída de uma ópera, porém era destinada a um recinto particular, sem cenário ou vestimentas, para audiências menores do que as das casas de ópera.

Na antiga escola barroca veneziana o termo cantata designava uma composição vocal na forma de variações estróficas com um baixo recorrente. Nestas cantatas faltava a distinção entre recitativo e ária.

Com Luigi Rossi (1598-1653) a cantata assumiu a forma expansiva na qual recitativo, *arioso* e ária alternavam-se livremente para formar várias seções. A divisão formal entre recitativo *secco* e ária é inconfundível em Rossi e é enfatizada por *ritornelli* instrumentais.

1.5.4.1. A cantata na Alemanha

A influência da música italiana no período Barroco é clara, e é presente mesmo nos países que desenvolveram e mantiveram seu próprio idioma nacional distinto. Na Alemanha os compositores pareciam relutantes em empregar as inovações da *Camerata Fiorentina*. Somente após os anos 1620 os elementos do estilo monódico, inclusive o recitativo e o baixo contínuo, foram absorvidos pela música alemã. O contínuo foi estabelecido nas obras vocais de Johann Hermann Schein (1586-1630). Porém a cultura musical do séc. XVII foi oprimida pela Guerra dos Trinta Anos (1618-1648), mas após o término da Guerra e apesar da falta de unidade política houve o desenvolvimento de um estilo nacional (tendo como fundação o estilo italiano), culminando em Johann Sebastian Bach.

A cantata de câmara italiana foi imitada e adaptada, não somente na Alemanha, mas também em outros países. Por volta do final do séc. XVII as influências italianas tornaram-se mais fortes e a canção acompanhada pelo baixo contínuo aproximou-se do estilo e organização da cantata de câmara. Recitativos operísticos, árias *da Capo* e elementos do estilo *concertato*⁶ do madrigal barroco surgiam algumas vezes. Estes elementos são vistos em árias de Johann Theile (1646-1724), Philipp Erlebach (1657-1714) e muitos outros compositores do período de 1670 a 1730.

Até o final do séc. XVII os textos de composições luteranas consistiam principalmente de passagens da Bíblia ou da liturgia, juntamente com versos extraídos de ou modelados em corais. Em 1700, Erdmann Neumeister (1671-1756), teólogo e poeta de Hamburgo, introduziu um novo tipo de poesia sacra para música, em uma forma que ele designou pelo termo italiano *cantata*. Neumeister (e, depois dele, muitos outros poetas luteranos do início do séc. XVIII) escreveu ciclos de cantatas, que deveriam ser sistematicamente utilizadas durante o ano eclesiástico. Nestas cantatas utilizavam-se textos poéticos além dos textos bíblicos originais, e cada um destes textos poéticos adicionados era composto como *arioso* ou ária, usualmente na forma *da Capo* e freqüentemente com um recitativo introdutório. Neumeister e seus

⁶ Estilo onde há o contraste de uma voz ou instrumento contra outro, de um grupo contra outro ou de um grupo contra um solista.

seguidores escreviam sua poesia no chamado estilo "madrigal", em linhas de extensão desigual com as rimas colocadas irregularmente.

Além de Dietrich Buxtehude (1637-1707), outros compositores de cantatas que se destacaram na Alemanha foram Georg Böhm (1661-1733), Johann Pachelbel (1653-1706), Johann Kuhnau (1660-1722) e Friedrich Wilhelm Zachow (1663-1712), e entre os contemporâneos de J. S. Bach, Christoph Graupner (1683-1760) e Georg Philipp Telemann. Graupner e especialmente Telemann tendem em suas cantatas a um estilo galante⁷ que estava em voga durante os anos em que Bach escreveu suas paixões e cantatas em Leipzig.

⁷ Termo utilizado no século XVIII para definir um estilo claro, agradável, com melodias graciosas e acompanhamento ligeiro. Marca a transição entre a música contrapontística elaborada do período barroco e o período clássico.

II - O HARMONISCHER GOTTESDIENST

2.1. O autor

Georg Philipp Telemann nasceu a 14 de março de 1681, e morreu em Hamburgo a 25 de junho de 1767. Nenhum de seus ancestrais era músico, porém quase todos tiveram educação universitária, e grande maioria entrou para a igreja. Seu pai, Heinrich Telemann (1646-85) tornou-se pastor em 1669 e diácono em Magdeburg em 1676, e em 1669 desposou Maria Haltmeier (1642-1711), filha de um pastor protestante de Regensburg.

Telemann freqüentou duas escolas em Magdeburg, o *Altstädtisches Gymnasium* e a *Domschule*, onde recebeu instruções em latim, retórica e dialética, e interessou-se por poesia alemã. Embora sem uma orientação especial, aos dez anos de idade já havia aprendido violino, flauta, cítara e instrumentos de teclado, estudado as composições de seu mestre, o *Kantor Benedikt Christiani*, transcrito outras composições e tentado compor árias, motetos e outras peças instrumentais, porém aos doze anos foi proibido por sua mãe e seus conselheiros de qualquer envolvimento com a música, e teve seus instrumentos tomados. Para que encontrasse sua vocação, foi enviado em 1694 para a escola em Zellerfeld. Lá foi colocado aos cuidados do superintendente Caspar Calvoer, que fez mais do que guiar o progresso acadêmico de Telemann; Calvoer era um devotado de estudos musicais teóricos, e ensinou a seu aluno as relações entre a música e a matemática. Com sua aprovação, Telemann continuou sua educação, estudando composição e baixo contínuo. Quatro anos depois foi para Hildesheim, para o *Gymnasium Andreanum*. O reitor, J. C. Losius, encorajou-o a compor canções para suas peças teatrais escolares em latim. Em visitas a Hannover e Brunswick ele teve seu primeiro contato com a música instrumental francesa e a ópera italiana.

Em 1701 Telemann principiou em Leipzig seus estudos universitários em direito e logo foi incumbido pelo prefeito de Leipzig a escrever uma cantata a cada duas semanas para apresentação na *Thomaskirche*. Em 1702 fundou um *collegium musicum* de estudantes, organizando concertos públicos regulares, e ainda neste ano tornou-se diretor musical da Ópera de Leipzig, onde empregou estudantes como cantores e instrumentistas. Em 1704 assumiu o cargo de organista na *Neue Kirche*, onde também atuou como

diretor musical, e nesta igreja dava concertos de música sacra com seu *collegium musicum* nos dias comemorativos.

Em 1705 foi chamado à corte do conde Erdmann II de Promnitz em Sorau, na baixa Lusácia (hoje Zary, na Polônia), onde se tornou *Kapellmeister*. O conde apreciava muito a música instrumental francesa, assim seu novo *Kapellmeister* deveria compor aberturas francesas no estilo de Lully e Campra.

Entre 1707 e 1709 mudou-se para Eisenach, onde começou a compor aberturas, concertos e peças de câmara, e quando a capela da corte foi construída ele compôs cantatas sacras e música para ocasiões especiais. Aqui ele deve ter encontrado Johann Sebastian Bach, cujo primo, Johann Bernhard Bach, era o organista da cidade e envolvido com a vida musical na corte; em 1714 Telemann foi padrinho de Carl Philipp Emanuel Bach. Em 1709, com a promessa solene de que retornaria a Eisenach e recusaria qualquer proposta de emprego, Telemann voltou a Sorau e desposou Louise Eberlin, dama-de-honra da condessa de Promnitz e filha do músico Daniel Eberlin.

Em fevereiro de 1712, um ano após a morte de sua esposa, tornou-se diretor de música e *Kapellmeister* na *Barfüsserkirche* em Frankfurt am Main, onde compôs pelo menos cinco ciclos de cantatas, e assumiu a diretoria do *collegium musicum* da Sociedade Frauenstein, uma associação da aristocracia e da burguesia. Com este *collegium musicum* organizava semanalmente concertos públicos, para os quais ele compunha música de câmara e orquestral e oratórios.

Em 1714 desposou Maria Katharina Textor, filha de um clérigo de Frankfurt. Deste casamento teve 8 filhos, nenhum deles músico.

Em 1721 Telemann foi convidado pela cidade de Hamburgo para o posto de *Kantor* do Johanneum e diretor musical das cinco principais igrejas de Hamburgo. O novo posto de Telemann exigia grande produtividade: para cada domingo ele deveria escrever duas cantatas, e para cada ano uma paixão, além disso cantatas especiais para cerimônias de posse, oratórios para a consagração de igrejas, cantatas para celebrações cívicas e outros. Porém isso não o impediu de dirigir um *collegium musicum* em concertos públicos ou de participar da produção de óperas. No início ele encontrou forte oposição, e em 1722 um grupo de conselheiros da cidade proibiu o *Kantor* de tomar parte em apresentações públicas de música teatral ou operística. Telemann reagiu aceitando o cargo de *Kantor* na *Thomaskirche* em Leipzig. O conselho de

Hamburgo recusou-se a liberá-lo, e assim seu ordenado foi aumentado e não foram feitas mais objeções quanto a concertos públicos ou seu envolvimento com óperas. No mesmo ano ele foi nomeado diretor musical da Ópera de Hamburgo.

Em Hamburgo, de 1725 a 1740, publicou 44 obras, 43 impressas pelo próprio compositor: ele mesmo gravava as placas. Em Berlim, Leipzig, Jena, Nuremberg, Frankfurt, Amsterdam e Londres a distribuição era feita através de vendedores de livros, em outros locais por seus amigos.

Em outubro de 1740 pôs à venda as placas de todas suas próprias edições de suas obras, tendo tomado a decisão de não mais publicar suas obras, e de compilar livros de teoria musical. Sua produção musical caiu muito entre 1740 e 1755, mas ele continuou a escrever.

1755 marcou o início de uma nova fase na criatividade de Telemann. Talvez influenciado por Händel, que havia conhecido em 1701 e com quem ainda mantinha correspondência, voltou a escrever oratórios com a idade de 74 anos, utilizando textos da mais nova geração de poetas.

2.1.1. A música sacra de Telemann

Telemann publicou quatro ciclos anuais de cantatas completos. Em Hamburgo uma das obrigações de Telemann era a de escrever um paixão a cada ano, e em 46 anos ele somente repetiu paixões dos anos anteriores duas vezes, e só quando tinha idade já avançada ocasionalmente reutilizou antigos recitativos e coros de *turba* (representando a multidão). Além das paixões litúrgicas com texto bíblico, Telemann compôs seis paixões-oratório com texto livre.

2.1.2. Teoria musical

Durante toda sua vida Telemann interessou-se pela teoria musical. O catálogo de suas obras impresso em 1733 contém entre seus projetos a publicação de um *Traité du récitatif*.¹ No prefácio do ciclo de cantatas

¹ Tratado do recitativo.

*Musicalisches Lob Gottes*² Telemann diz que pretendia escrever sobre a aplicação do estilo teatral na música sacra, sobre a composição do recitativo alemão e o uso da dissonância. Como um autodidata, Telemann pretendia com seus escritos teóricos tornar a execução e composição mais acessíveis ao amador. As regras básicas para a realização do baixo contínuo são colocadas com comentários detalhados em sua obra *Singe-, Spiel- und Generalbaß-Übungen*.³ No prefácio do *Harmonischer Gottesdienst* Telemann fornece explicações sobre a interpretação do recitativo, e expõe os princípios básicos de sua composição no prefácio de *Fortsetzung des Harmonischer Gottesdienstes*.⁴

2.2. A obra

O *Harmonischer Gottesdienst*⁵ é um ciclo de 72 cantatas sacras para uma voz, um instrumento melódico e baixo contínuo, cada uma escrita para um domingo ou festa eclesiástica. Datado de 1725/1726, foi o primeiro ciclo anual de cantatas publicado por Telemann.

No verbete "Georg Philipp Telemann" no *New Grove dictionary of music and musicians* há algumas linhas dedicadas ao *Harmonischer Gottesdienst*.⁶

"Em algumas edições há evidências de Telemann como pedagogo, por exemplo [...] quando no *Harmonischer Gottesdienst* elucida os princípios da prática de interpretação do recitativo.

.....
 "Embora a edição do ciclo *Harmonischer Gottesdienst* exija uma voz, um instrumento melódico e contínuo, ela demonstra a ampla gama de possibilidades inerentes à música sacra teatral. Palavras como 'inferno', 'terror', 'vingança', 'tormento', 'temor', etc. são

² Louvor musical a Deus.

³ Exercícios de canto, interpretação e baixo contínuo.

⁴ Continuação do serviço religioso harmonioso.

⁵ O serviço religioso harmonioso. Na edição moderna (Bärenreiter, 1953) o título da obra é *Der Harmonische Gottesdienst* (o serviço religioso...), porém o frontispício da edição original traz o título *Harmonischer Gottes-Dienst* (serviço religioso...). No presente estudo deu-se preferência ao uso do título da edição original, com a grafia moderna *Gottesdienst*, sem o hífen.

⁶ Todas as traduções foram realizadas pelo autor do presente trabalho.

tratadas dramaticamente; porém quando o texto fala de 'graça', 'prazer tranqüilo' ou 'confiança inocente', a música transmite o espírito em suaves linhas *cantabile* com o mais simples dos acompanhamentos [...]. Com a partitura simples e a tessitura restrita de cada cantata, o *Harmonischer Gottesdienst* é excepcional na produção de cantatas de Telemann.

"No prefácio do *Harmonischer Gottesdienst* são dadas importantes regras para a interpretação apropriada dos recitativos."⁷



Figura 01 - frontispício da primeira edição do *Harmonischer Gottesdienst* e primeira página da cantata *Am Feste der heiligen drey Einigkeit*.

⁷ RUHNKE, Martin. *Georg Philipp Telemann*. In: *The New Grove dictionary of music and musicians*. Washington: Macmillan, 1980, p. 651-2, 655.

Estas cantatas destinam-se mais ao serviço religioso doméstico do que ao das igrejas. Sua formação é simples e sua interpretação não deveria oferecer grandes dificuldades aos músicos da época, o que é colocado pelo próprio compositor no prefácio da obra:

"... tenho a honra de apresentar-vos um ciclo anual para cada festividade e domingo de um ano, que entretanto é mais dedicado ao serviço religioso privado e doméstico do que ao das igrejas. [...] foram evitados excessos na harmonia e as cifras do baixo contínuo foram feitas de forma não muito difícil para um mestre ou aprendiz regular, até mesmo uma ou outra cifra dispensável foi subtraída."⁸

2.3. A publicação

O *Harmonischer Gottesdienst* foi publicado pela primeira vez em 1725/1726 pelo próprio compositor. Algumas cantatas foram reeditadas na segunda metade do século passado, quando Franz Commer publicou a ária *Herr der starken Himmelsheere* (a ária final da cantata nº 9, *Liebe, die von Himmel stammet*) na coletânea *klassische Gesänge für eine Altstimme*⁹ pela editora Bote und Bock em Berlim. Em 1930 surgiram pela editora Bärenreiter em Kassel quatro cantatas: *Erwachtet zum Kriegen, Ihr Völker hört* (transposta para lá maior; esta cantata foi publicada também pela editora Bisping em Münster na tonalidade original, sol maior), *Gott will Mensch und sterblich werden* e *Jauchzet, ihr Christen, seid vergnügt*.

A edição utilizada neste estudo, datada de 1953, é de Gustav Fock pela editora Bärenreiter de Kassel e Basel. Foi realizada em quatro volumes, os volumes II a V da obra musical de G. P. Telemann. O primeiro volume das cantatas inclui o prefácio original, de autoria de Telemann, e também um prefácio à edição moderna e uma descrição crítica das fontes, ambos de autoria do editor.

⁸ TELEMANN, Georg Philipp. *Der Harmonische Gottesdienst*. Hamburgo, 1725/1726. *Musikalische Werke*, vol. II a V. Kassel e Basel: Bärenreiter Verlag, 1953. Prefácio.

⁹ Cânticos clássicos para contralto.

2.4. As cantatas

As cantatas são as seguintes, apresentadas na ordem em que foram publicadas:

1. Circuncisão (1º dia do ano): *Halt ein mit deinem Wetterstrahle*
(Cessa teus relâmpagos)
voz média e violino
2. 1º domingo do ano: *Schmeckt und sehet unsers Gottes
Freundlichkeit*
(Provai e vede a amabilidade de nosso Deus)
voz aguda e oboé
3. Epifania: *Ihr Völker hört*
(Povos, ouvi)
voz média e traverso
4. 1º domingo após a Epifania: *In gering- und rauhen Schalen*
(Em conchas pequenas e ásperas)
voz média e flauta doce
5. 2º domingo após a Epifania: *Ist Widerwärtigkeit den Frommen eigen?*
(A adversidade é própria ao devoto?)
voz média e violino
6. 3º domingo após a Epifania: *Warum verstellst du die Gebärden?*
(Por que dissimulas teus gestos?)
voz aguda e oboé
7. Purificação de Maria (2 de fevereiro): *Erscheine, Gott, in deinem Tempel*
(Deus, surge em teu templo)
voz média e traverso
8. 4º domingo após a Epifania: *Hemmet den Eifer, verbannet die Rache*
(Contende o fervor, degredai a vingança)
voz aguda e flauta doce
9. 5º domingo após a Epifania: *Liebe, die von Himmel stammet*
(Amor que vem dos céus)
voz média e violino
10. 6º domingo após a Epifania: *Was ist das Herz?*
(O que é o coração?)
voz média e violino
11. Domingo da Septuagésima: *Ein jeder läuft, der in den Schranken läuft*
(Aqueles que correm dentro de suas limitações)
voz aguda e oboé

12. Domingo da Sexagésima: *Was ist mir doch das Rühmen nütze?*
(De que me adianta vangloriar-me?)
voz média e traverso
13. Domingo da Quinquagésima: *Seele, lerne dich erkennen*
(Alma, conhece-te)
voz aguda e flauta doce
14. 1º domingo da Quaresma: *Fleuch der Lüste Zauberauen*
(Foge dos campos enfeitados dos prazeres)
voz média e violino
15. 2º domingo da Quaresma: *Der Reichtum macht allein beglückt*
(A riqueza somente traz a felicidade)
voz aguda e oboé
16. 3º domingo da Quaresma: *Wandelt in der Liebe*
(Transformai-vos através do amor)
voz média e traverso com violino
17. 4º domingo da Quaresma: *Du bist verflucht, o Schreckenstimme*
(Tu és maldita, voz do medo)
voz aguda e flauta doce
18. Domingo da Paixão: *Wer ist, der dort von Edom kömmt?*
(Quem é aquele que vem de Edom?)
voz média e violino
19. Anunciação (25 de março): *Gott will Mensch und sterblich werden*
(Deus se tornará humano e mortal)
voz aguda e violino
20. Domingo de Ramos: *Schaut die Demut Palmen tragen*
(Vede a humildade trazendo palmas)
voz aguda e oboé
21. Domingo da Ressureição (Páscoa): *Weg mit Sodoms gift'gen Früchten*
(Fora com os frutos venenosos de Sodoma)
voz média (nenhum instrumento foi especificado)
22. 2º dia da Páscoa: *Triumphierender Versöhner, tritt aus deiner Kluff hervor*
(Reconciliador triunfante, surge de teu abismo)
voz média e violino
23. 3º dia da Páscoa: *Jauchzt, ihr Christen, seid vergnügt*
(Rejubilai, cristãos, alegrai-vos)
voz aguda e violino
24. Domingo in Albis: *Auf ehernen Mauern*
(Sobre muros de bronze)
voz aguda e flauta doce

25. 2º domingo após a Páscoa: *Hirt' und Bischof uns'rer Seelen*
(Pastor e bispo de nossas almas)
voz média e violino
26. 3º domingo após a Páscoa: *Dies ist der Gotteskinder Last*
(Este é o fardo do Filho de Deus)
voz aguda e oboé
27. 4º domingo após a Páscoa: *Ew'ge Quelle, milder Strom*
(Eterna fonte, suave torrente)
voz média e traverso
28. 5º domingo após a Páscoa: *Deine Toten werden leben*
(Teus mortos viverão)
voz aguda e flauta doce
29. Ascensão: *Du fährest mit Jauchzen ... empor*
(Ascendes com clamores)
voz média e violino
30. Domingo após a Ascensão: *Erwachtet, entreißt euch den sündlichen Träumen*
(Despertaí, arrancaí de vós os sonhos pecaminosos)
voz aguda e violino
31. Pentecostes: *Zischt nur, stechet, ihr feurigen Zungen*
(Sibilai e feri, línguas de fogo)
voz média e oboé
32. 2º dia de Pentecostes: *Schmückt das frohe Fest mit Maien*
(Ornai a alegre festa com flores)
voz aguda e violino
33. 3º dia de Pentecostes: *Ergeuß dich zur Salbung der schmachtenden Seele*
(A consagração da alma sequiosa)
voz média e violino
34. Santíssima Trindade: *Unbegreiflich ist dein Wesen*
(Tua natureza é incompreensível)
voz média e violino (ou viola)
35. 1º domingo após Pentecostes: *Verlöschet, ihr Funken der irdischen Liebe*
(Extingui-vos, centelhas do amor mundano)
voz aguda e oboé
36. 2º domingo após Pentecostes: *Stille die Tränen des winselnden Armen*
(Detende as lágrimas dos pobres que lamentam)
voz média e traverso

37. 3º domingo após Pentecostes: *Wer sehnet sich nach Kerker, Stein und Ketten*
(Quem anseia por cárceres, rochas e correntes)
voz aguda e flauta doce
38. 4º domingo após Pentecostes: *Ihr seligen Stunden erquickender Freude*
(Felizes horas de agradável alegria)
voz média e violino
39. 5º domingo após Pentecostes: *Begnadigte Seele gesegneter Christen*
(Almas indultadas de cristãos abençoados)
voz aguda e oboé
40. 6º domingo após Pentecostes: *Ich bin getauft in Christi Tode*
(Estou batizado na morte de Cristo)
voz média e traverso
41. 7º domingo após Pentecostes: *Wenn Israel am Nilustrande*
(Quando Israel às margens do Nilo)
voz aguda e flauta doce
42. 8º domingo após Pentecostes: *Weicht, ihr Sünden, bleibt dahinten*
(Pecados, retiraí-vos)
voz média e violino
43. 9º domingo após Pentecostes: *Das Wetter rührt mit Strahl und Blitzen*
(O temporal agita-se com raios e relâmpagos)
voz aguda e oboé
44. 10º domingo após Pentecostes: *Kein Vogel kann im weiten Fliegen*
(Nenhuma ave pode fazer vôos distantes)
voz média e traverso
45. 11º domingo após Pentecostes: *Durchsuche dich, o stolzer Geist*
(Examina-te, alma orgulhosa)
voz aguda e flauta doce
46. 12º domingo após Pentecostes: *Ihr, deren Leben mit banger Finsternis umgeben*
(Vós, cujas vidas se cercam de trevas assustadoras)
voz média e violino
47. 13º domingo após Pentecostes: *Deines neuen Bundes Gnade*
(A misericórdia de tua nova união)
voz aguda e traverso
48. 14º domingo após Pentecostes: *Schau nach Sodom nicht zurücke*
(Não voltes teu olhar para Sodoma)
voz média e oboé

49. 15º domingo após Pentecostes: *Trifft menschlich und voll Fehler sein die meiste Zeit zusammen*
(Ser humano e errar estão sempre juntos)
voz aguda e flauta doce
50. 16º domingo após Pentecostes: *Die stärkende Wirkung des Geistes*
(A ação fortalecedora do espírito)
voz média e violino
51. 17º domingo após Pentecostes: *Umschlinget uns, ihr sanften Friedensbande*
(Envolvei-nos, suaves laços da paz)
voz aguda e oboé
52. 18º domingo após Pentecostes: *Ich schaue bloß auf Gottes Güte*
(Somente olho a bondade de Deus)
voz média e traverso
53. 19º domingo após Pentecostes: *Es ist ein schlechter Ruhm*
(Não é uma boa fama)
voz aguda e flauta doce
54. 20º domingo após Pentecostes: *Die Ehre des herrlichen Schöpfers zu melden*
(Anunciar a honra do magnífico criador)
voz média e violino
55. 21º domingo após Pentecostes: *Verfolgter Geist, wohin?*
(Para onde, alma perseguida?)
voz aguda e oboé
56. 22º domingo após Pentecostes: *Erhalte mich, o Herr, in deinem Werke*
(Mantém-me, Senhor, em tua obra)
voz média e traverso
57. 23º domingo após Pentecostes: *Locke nur, Erde, mit schmeichelndem Reize*
(Terra, somente podes atrair com teu encanto adulator)
voz aguda e flauta doce
58. 24º domingo após Pentecostes: *Beglückte Zeit, die uns des Wortes Licht*
(Tempos felizes, nos quais a luz da palavra)
voz média e violino
59. 25º domingo após Pentecostes: *Ein zartes Kind hat nirgends größ're Lust*
(Uma frágil criança não tem maior prazer)
voz aguda e violino
60. 26º domingo após Pentecostes: *Glaubet, hoffet, leidet, duldet*
(Crede, tende esperança, sofrei, tolerai)
voz média e violino

61. 27º domingo após Pentecostes: *Daß Herz und Sinn, o schwacher Mensch*
(Ó homem fraco, que o coração e a mente)
voz aguda e violino
62. São João Batista (24 de junho): *Die Kinder des Höchsten sind rufenden Stimmen*
(Os filhos do Altíssimo são vozes que clamam)
voz aguda e violino
63. Visitação de Maria (2 de julho): *Gottlob! Die Frucht hat sich gezeigt*
(Deus seja louvado! O fruto se mostrou)
voz aguda e violino
64. São Miguel: *Packe dich, gelähmter Drache*
(Vai-te, dragão paralisado)
voz aguda e violino
65. 1º domingo do Advento: *Erwachtet zum Kriegen*
(Desperta para a guerra)
voz média e violino
66. 2º domingo do Advento: *Endlich wird die Stunde schlagen*
(Finalmente soará a hora)
voz aguda e oboé
67. 3º domingo do Advento: *Vor des lichten Tages Schein*
(Diante do brilho do dia claro)
voz média e traverso
68. 4º domingo do Advento: *Lauter Wonne, lauter Freude*
(Grande júbilo, grande alegria)
voz aguda e flauta doce
69. 1ª missa do Natal: *Erquickendes Wunder der ewigen Gnade*
(Maravilha aliviadora da eterna graça)
voz média e violino
70. 2ª missa do Natal: *Jauchzet, frohlocket, der Himmel ist offen*
(Jubilai, exultai, o céu está aberto)
voz média e violino
71. 3ª missa do Natal: *Unverzagt in allem Leide*
(Sem desânimo com todo o sofrimento)
voz aguda e violino
72. Domingo na oitava do Natal: *Was gleicht dem Adel wahrer Christen*
(O que se iguala à nobreza de verdadeiros cristãos)
voz aguda e oboé

2.5. A instrumentação

Todas as cantatas deste ciclo são escritas para uma voz, um instrumento e baixo contínuo.

2.5.1. A tessitura vocal

No prefácio do *Harmonischer Gottesdienst*, Telemann fornece explicações sobre a tessitura da linha do canto:

"Antes da apresentação da obra desejamos comunicar as seguintes instruções, principalmente em favor daqueles que não possuem prática de música: as cantatas são escritas para voz aguda, em clave de sol, ou para voz média, em clave de do. Em ambos os casos a tessitura estará portanto limitada, de forma que jamais se ultrapassará as cinco linhas (contando-se os espaços superior e inferior). Assim as cantatas com a primeira clave podem ser cantadas por um soprano ou tenor, ou também por um soprano grave, contralto agudo, tenor grave ou baixo agudo, e as com a segunda clave por um contralto ou baixo regular, sendo que qualquer um que não conheça as claves acima pode transcrevê-las para qualquer outra clave."¹⁰

O compositor indica apenas dois tipos de tessitura, voz aguda ou média. Nas cantatas para voz aguda a tessitura vai de ré³, mi³ ou fá³ até sol⁴, e nas cantatas para voz média vai geralmente de do³, ré³ ou mi³ até o mi⁴.

Em algumas das cantatas para voz média surge um si grave, geralmente relacionado ao texto: No recitativo inicial da cantata nº 10, *Was ist das Herz?*, o texto dos primeiros compassos diz: "O que é o coração? Um local escuro onde nenhuma luz da natureza expulsa a profunda noite". Aqui há no compasso 3 um si grave para a palavra "profunda" (*tiefe*). O exemplo 01 mostra um trecho da ária final da cantata nº 7, *Erscheine, Gott, in deinem Tempel*, onde o texto diz: "ponde este templo abaixo" (*brechet diesen Tempel*

¹⁰ TELEMANN, Georg Phillip. Op. cit.

nieder), e a linha musical para este texto é um escala descendente que termina em um si grave na palavra "abaixo" (*nieder*).

Exemplo 01 - ária final da cantata *Erscheine, Gott, in deinem Tempel*, compassos 21 a 23.

O limite inferior da tessitura não é fixo e varia de cantata para cantata, podendo às vezes coincidir em cantatas para voz aguda e para voz média; porém o limite superior da tessitura é sempre o sol agudo nas cantatas para voz aguda e o mi agudo para a voz média.

No prefácio o compositor sugere ainda que a voz pode ser substituída por um instrumento:

"Para os que não possuem um cantor à sua disposição, e que entretanto desejam fazer uso desta obra substituindo o cantor por um instrumento, para a voz aguda os mais adequados são o violino, oboé, traverso¹¹ e a viola da gamba (tocada uma oitava abaixo); para a voz média o violino, a viola, a flauta doce (uma oitava acima), o fagote e algumas vezes a charamela¹² média, etc."¹³

¹¹ Atualmente usa-se o termo "traverso" para designar a flauta transversal utilizada na época (feita de madeira e com apenas uma chave), diferenciando-a do instrumento moderno.

¹² Antigo instrumento de sopro da família da flauta, de uso popular, caracterizando-se por possuir um tubo cilíndrico acima do corpo sonoro. De timbre estridente e áspero, fazia parte do instrumental que acompanhava o coro nas igrejas de Portugal e da

2.5.2. O instrumento *obligato*

Cada cantata é escrita para um instrumento *obligato*, que pode ser o violino, o oboé, a flauta doce ou o traverso. As exceções são a cantata nº 34, *Unbegreiflich ist dein Wesen*, onde o compositor sugere a viola como um possível substituto para o violino, e a cantata nº 21, *Weg mit Sodoms gift'gen Früchten*, onde não há indicação de instrumento; sobre este último caso o editor, Gustav Fock, afirma em uma nota que isto talvez tenha ocorrido por um equívoco do compositor, e sugere que se utilize o violino, a flauta doce ou o oboé.

No prefácio do *Harmonischer Gottesdienst*, o autor coloca as seguintes instruções sobre a instrumentação:

"O instrumento, um violino, oboé, flauta doce ou traverso, foi escolhido de forma que cada um soe de acordo com as circunstâncias de sua natureza, sendo que na falta de um instrumento de sopro o violino pode realizar tudo sem que sua aplicação comum seja violada. Porém os regentes que têm a oportunidade de fazer música com muitas pessoas podem colocar em uma peça que já tenha um instrumento de sopro um violino em *ripieno*,¹⁴ que deve começar onde se encontra um *f* (*forte*) sob a nota e ir até onde se vê um *p* (*piano*); aqui deve-se notar que o início de tal peça sempre é *forte*, a não ser que o *p* esteja expressamente indicado. Também as partes escritas para violino podem ser distribuídas para vários músicos; assim um ou alguns dos melhores violinistas podem tocar do original ou de uma cópia dele, e os restantes das partes *ripieno* retiradas dele. Os violinistas selecionados vão escolher as partes em *piano* segundo as condições da igreja onde tocam, e saber tocar mais *forte* em igrejas grandes e mais *piano* em pequenas. Por outro lado os oboés e flautas, quando acompanhados por um forte coro, não se aterão tanto ao *piano*, e nas árias com flauta doce as partes em *ripieno* deverão ser escritas uma oitava abaixo."¹⁵

Espanha. É considerada a precursora do oboé e da clarineta. O autor utiliza no original o termo em francês *chalumeau*.

¹³ TELEMANN, Georg Phillip. Op. cit.

¹⁴ Em um conjunto de música do período barroco, o *ripieno* é o grupo de instrumentos que faz o *tutti*, diferenciado do solista ou grupo de solistas (o *concertino* ou *concertini*).

¹⁵ TELEMANN, Georg Phillip. Op. cit.

2.5.3. A relação entre a tessitura vocal e o instrumento *obligato*

O quadro 01 mostra a distribuição das vozes em relação aos instrumentos:

instrumento	voz aguda	voz média	total
violino	10	21	31
oboé	13	2	15
flauta doce	13	0	13
traverso	1	11	12

Quadro 01 - distribuição das vozes quanto à sua tessitura em relação ao instrumento *obligato*.

Por este quadro pode-se perceber que esta distribuição é irregular. Dois terços das cantatas escritas para violino são para voz média, e das 12 cantatas para traverso apenas uma foi escrita para voz aguda. No caso das cantatas para oboé e flauta doce ocorre o inverso: de 15 cantatas escritas para oboé apenas 2 são para voz média, e todas as 13 cantatas para flauta doce são para voz aguda. Esta distribuição irregular se deve provavelmente às características sonoras dos instrumentos, e aqui vale lembrar que no prefácio do *Harmonischer Gottesdienst* o próprio compositor afirma que os instrumentos foram escolhidos "de forma que cada um soe de acordo com sua natureza".¹⁶

¹⁶ Ibid.

2.5.4. O baixo contínuo

No prefácio do *Harmonischer Gottesdienst* há uma referência sobre a relativa facilidade do baixo contínuo:

"... foram evitados excessos na harmonia e as cifras do baixo contínuo foram feitas de forma não muito difícil para um mestre ou aprendiz regular, até mesmo uma ou outra cifra dispensável foi subtraída."¹⁷

Existem poucas referências diretas de Telemann sobre a instrumentação do baixo contínuo. Pode-se supor que a linha do baixo contínuo tenha sido idealizada para o cravo, pois como já foi dito, estas cantatas destinam-se mais ao uso doméstico, e o cravo era o instrumento mais comum nas residências da época, em contraposição ao órgão, utilizado nas igrejas. A idealização do uso do cravo e do violoncelo no *Harmonischer Gottesdienst* pode ser verificado através de indicações do compositor na partitura das cantatas em trechos onde, para efeito expressivo, é utilizado apenas o instrumento melódico do baixo contínuo. Nas cantatas nº 16, *Wandelt in der Liebe* e nº 17, *Du bist verflucht, o Schreckenstimme*, observam-se as indicações *Senza il Cembalo* (sem o cravo) e *Con il Cembalo* (com o cravo); na cantata nº 29, *Du fährest mit Jauchzen ... empor*, tem-se as indicações *Violoncello* e *con il Cembalo*; nas cantatas nº 21, *Weg mit Sodoms gift'gen Früchten*, nº 25, *Hirt' und Bischof uns'rer Seelen*, e nº 52, *Ich schaue bloß auf Gottes Güte* há a indicação *Violoncello*, e as indicações *violoncello* e *tutti* surgem na ária inicial da cantata nº 59, *Ein zartes Kind hat nirgends größ're Lust*. Nenhum outro instrumento ligado ao baixo contínuo foi especificado na partitura.

Porém o compositor não exclui o uso nas igrejas, como se pode ver em um outro trecho do prefácio do *Harmonischer Gottesdienst*:

¹⁷ Ibid.

"Os violinistas selecionados vão escolher as partes em *piano* segundo as condições da igreja onde tocam, e saber tocar mais forte em igrejas grandes e mais piano em pequenas."¹⁸

Também o uso do órgão não está excluído; no prefácio há um parágrafo dirigido aos organistas das igrejas sobre a afinação do instrumento.¹⁹

2.6. A estrutura das cantatas

Todas as cantatas são compostas de árias e recitativos. Sua estrutura é geralmente ária - recitativo - ária, sendo que nas cantatas nº 5, 6, 10, 11, 18, 26, 41, 46, 49, 53, 58, 59 e 61 há um recitativo antes da ária inicial (sempre menos extenso que o segundo recitativo). Nas cantatas nº 2, 12, 22, 23, 27, 56 e 59 há em meio ao recitativo um trecho com a indicação *arioso*. Na cantata nº 7, *Erscheine, Gott, in deinem Tempel*, um trecho da ária inicial é repetido em meio ao recitativo.

2.6.1. As árias

2.6.1.1. A instrumentação das árias

O instrumento *obligato* está presente em todas as árias. Em 24 árias o instrumento tem a mesma linha melódica do canto, em uníssono ou em oitavas, isso porém nunca ocorre nas duas árias de uma mesma cantata. O exemplo 02 mostra um trecho da ária inicial da cantata nº 70, *Jauchzet, frohlocket, der Himmel ist offen*, onde o violino apresenta a linha melódica em uníssono com o canto.

¹⁸ Ibid.

¹⁹ Na época eram comuns dois tipos de afinação dos órgãos nas igrejas, o *Kammerton* (tom de câmara) e o *Chorton* (tom de coro), cerca de um tom mais alto que o anterior. Telemann diz neste parágrafo que o *Kammerton* é mais apropriado às cantatas do *Harmonischer Gottesdienst*, devido ao uso de outros instrumentos, e já que geralmente os órgãos se encontravam afinados segundo o *Chorton*, o autor apresenta instruções para a transposição. A edição utilizada neste estudo não traz estas instruções, por considerá-las muito extensas e pormenorizadas.

(violino)

Con Violino *p*

Jauch zet, froh

lok - ket, der Him - mel ist of - fen, schau - et, be

Exemplo 02 - ária inicial da cantata *Jauchzet, frohlocket, der Himmel ist offen*, compassos 5 a 7.

2.6.1.2. A estrutura das árias

As árias são escritas na forma *da Capo*, com exceção da ária final da cantata nº 34, *Unbegreiflich ist dein Wesen*, e da ária inicial da cantata nº 71, *Unverzagt in allem Leide*.

Nas árias *da Capo* o texto não é o mesmo nas duas seções, e conseqüentemente há também diferenças musicais: a tonalidade difere nas duas seções (geralmente são tonalidades relativas), e o caráter melódico é também distinto. Um exemplo disso é a ária inicial da cantata nº 59, *Ein zartes Kind hat nirgends größ're Lust*, cuja tonalidade é lá maior. Esta é uma ária *da Capo*, e suas duas seções distintas foram aqui denominadas de A e B. No exemplo 03 está reproduzido o início da linha do canto na seção A:

O Sonne, ste - he stil - le, ste - he
 Violonc.
 stil - le! Mein Hei - land, wei - che nicht, mein Hei - land, mein

Exemplo 03 - ária inicial da cantata *Ein zartes Kind hat nirgends größ're Lust*, compassos 6 a 9.

O texto diz:

"Sol, detém-te! Meu Salvador, não te retires!"

Nesta seção a imagem do sol que se detém parece estar representada nas notas longas do violino, e no movimento quase sempre em terças paralelas das linhas do soprano e do baixo contínuo.

Na seção B o afeto do texto é mais agitado:

"Deixa retumbar a tempestade; se tua luz me ilumina, o sofrimento transformar-se-á em risos, porém se teu brilho me falta, minha alegria transformar-se-á em temor e em sofrimento."

As figuras musicais também são aqui diferentes da seção A. O exemplo 04 mostra o início da seção B.

Exemplo 04 - idem, compassos 19 a 21.

O violino tem notas repetidas em fusas, quase como um *tremolo*,²⁰ que acompanham o afeto do texto e contrastam com as notas longas e pausas da seção A. A linha do baixo contínuo prossegue em uníssono com o violino, porém em colcheias. A seção B inicia-se em si menor, mas em seu decorrer modula para fá sustenido menor, a relativa da tonalidade da ária, lá maior.

Um outro exemplo do contraste entre as duas seções das árias *da Capo* pode ser encontrado na ária final da cantata nº 64, *Packe dich, gelähmter Drache*, em ré maior. Na seção A o texto diz:

"Vai-te, tumulto infernal, meu coração se assemelha ao céu
onde São Miguel abate o dragão."

O texto faz referência ao Apocalipse (12, 1-9), onde o arcanjo Miguel vence o dragão. Nesta seção o violino tem arpejos descendentes, mostrados no exemplo 05.

²⁰ Repetição rápida de uma nota sem consideração dos valores de tempo.

Musical score for Example 05, showing three staves (treble, vocal, and bass) in 2/4 time with a key signature of one sharp (F#). The vocal line includes the lyrics "fällt, den Dra".

Exemplo 05 - ária final da cantata *Packe dich, gelähmter Drache*, compassos 67 a 71.

Na seção B o texto diz:

"Elevai-vos, anjos, com coros de júbilo, porque Jesus, o Rei que luta, tem a vitória em meu coração."

Seguindo o texto, o violino tem os mesmos arpejos, porém desta vez ascendentes, mostrados no exemplo 06.

Musical score for Example 06, showing three staves (treble, vocal, and bass) in 2/4 time with a key signature of one sharp (F#). The vocal line includes the lyrics "hebt euch, ihr En-gel mit jauch-zen-den Chö-ren, weil".

Exemplo 06 - idem, compassos 101 a 104.

2.6.1.3. O andamento das árias

No prefácio das cantatas Telemann refere-se ao andamento das árias:

"Quanto ao andamento em uma ária, é regular naquelas que não possuem indicação como *presto*, *allegro*, *vivace*, etc. (muito rápido, rápido ou vivo, etc.); ou *adagio*, *largo*, *affettuoso*, etc. (muito lento, lento, movido, etc.). E se ocorrer alguma indicação pouco comum, ela será explicada ao final de cada cantata."²¹

Todas as indicações de andamentos são em italiano, e são freqüentes na música da época. Na ária inicial da cantata nº 18, *Wer ist, der dort von Edom kömmt?*, a indicação é de um tempo de dança, a *siciliana*, o que é uma característica freqüente em árias mais antigas. Três destas indicações são acompanhadas por uma explicação do compositor: *mesto* (traduzido por *traurig* - triste), *sdegnoso* (*verächtlich* - desdenhoso) e *languente* (*schmachtend*, *klagend* - lânguido, queixoso). As árias com estas indicações são a ária inicial da cantata nº 26, *Dies ist der Gotteskinder Last* (*mesto* e *sdegnoso*), a ária inicial da cantata nº 33, *Ergeuß dich zur Salbung der schmachtenden Seele* (*languente*), a ária inicial da cantata nº 55, *Verfolgter Geist, wohin?* (*mesto*) e a ária final da cantata nº 59, *Ein zartes Kind hat nirgends größ're Lust* (*languente*).

Em 35 árias não há indicação de andamento, ou seja, como afirma o próprio compositor no prefácio das cantatas, o andamento destas árias é regular.

O quadro 02 apresenta o número de vezes que cada indicação de andamento ocorre:

²¹ TELEMANN, Georg Phillip. Op. cit.

indicação de andamento das árias	número de vezes que ocorre
<i>affettuoso</i>	3
<i>allegro</i>	10
<i>allegro e soave</i>	1
<i>allegro moderato</i>	2
<i>andante</i>	13
<i>andante e affettuoso</i>	1
<i>andante e gratoso</i>	1
<i>andante e maestoso</i>	1
<i>animoso</i>	2
<i>a tempo giusto</i>	2
<i>con pompa</i>	1
<i>dolce</i>	4
<i>dolce ma non largo</i>	1
<i>gratoso</i>	2
<i>grave-vivace</i>	1
<i>languente</i>	2
<i>largo</i>	5
<i>largo-vivace</i>	2
<i>mesto</i>	1
<i>mesto e sdegnoso</i>	1
<i>prestissimo</i>	1
<i>presto</i>	5
<i>presto, ma con affetto</i>	1
<i>siciliana</i>	1
<i>soave</i>	1
<i>spirituoso</i>	6
<i>vivace</i>	37
<i>vivace e pomposamente</i>	1
sem indicação	35

Quadro 02 - as indicações de andamento nas árias do *Harmonischer Gottesdienst*.

A indicação de andamento mais freqüente é *vivace*, e aqui vale observar que até aproximadamente 1800 este termo indicava um andamento apenas moderado, mais lento que o *allegro*, diferente do que ocorre atualmente. Isto pode ser verificado pela própria definição do autor no prefácio: ele coloca em seqüência *presto*, *allegro* e só então *vivace*.

2.6.2. Os recitativos

2.6.2.1. A instrumentação dos recitativos

Os recitativos não são acompanhados pelo instrumento *obligato*, com exceção do recitativo da cantata nº 3, *Ihr Völker, hört*, onde no compasso 12, com a indicação *misurato*, há um trecho escrito para o instrumento *obligato*, o traverso. O exemplo 07 mostra a passagem para este trecho:

The image displays a musical score for a recitative passage. It is written in 4/2 time and consists of two systems. The first system shows the vocal line with lyrics "sei - ne Klar - heit ein, denn" and a bass line with a 4/2 time signature. The second system is marked "Misurato" and shows a complex instrumental part for the obbligato instrument (traverso) with triplets and a 4/2 time signature, along with the vocal line with lyrics "sie - he nur um - her! Was regt sich dort? Was". The score includes various musical notations such as clefs, time signatures, and dynamic markings.

Exemplo 07 - recitativo da cantata *Ihr Völker, hört*, compassos 11 a 13.

O exemplo 08 mostra a volta ao recitativo secco, no compasso 30:

Doch wel - che
Stil - le! Ist schon das Lob - gesch - rei, ist schon der Ju - bel - ton vor

Exemplo 08 - idem, compassos 29 a 31.

2.6.3. Os ariosi

No recitativo da cantata nº 4, *In gering- und rauhen Schalen*, surgem alguns compassos onde a linha complexa do baixo contínuo sugere que o ritmo deve ser medido como em um *arioso*, porém não há aqui uma indicação do compositor. O exemplo 09 mostra alguns destes compassos.

den-ke du da-für, du hast sie nicht von dir, nur aus Got-tes Weis-heits - me-er kom men
al - le Ga - ben her. Du hast sie nicht ver

Exemplo 09 - recitativo da cantata *In gering- und rauhen Schalen*, compassos 20 a 24.

Os recitativos das cantatas nº 2, 12, 22, 23, 27, 56 e 59 apresentam um trecho com a indicação *arioso*. Estes trechos possuem uma relação com o texto: na cantata nº 2, *Schmeckt und sehet unsers Gottes Freundlichkeit*, o recitativo fala da grandeza do amor de Deus, e o *arioso* é um comentário afetuosamente ao recitativo, repetindo a frase "Deus amou o mundo". Na cantata nº 12, *Was ist mir doch das Rühmen nütze?*, o recitativo antes do *arioso* termina com a frase "e ouve como ele te fala de forma tão sábia e amorosa:", e o *arioso* reproduz palavras de Deus na primeira pessoa: "faz com que minha misericórdia te baste, pois minha força é poderosa nos fracos". Na cantata nº 22, *Triumphierender Versöhner, tritt aus deiner Kluft hervor*, o recitativo tem no 8º compasso o seguinte texto: "zombai, inimigos:", e segue-se o *arioso*, que reproduz a zombaria dos inimigos: "ele confiou em Deus, que deve salvá-lo agora, caso ame seu filho". Na cantata nº 23, *Jauchzt, ihr Christen, seid vergnügt*, o *arioso* é um "aleluia" em meio ao recitativo. Na cantata nº 27, *Ew'ge Quelle, milder Strom*, é um discurso direto do próprio interlocutor, quase como uma oração. O recitativo diz: "Quando penso como tua bondade [...] tão ricamente me cobre e alimenta; então cheio de admiração:", e segue-se o *arioso*: "Ó Senhor, sou muito pequeno para todas estas maravilhas que fizeste a teu servo". Na cantata nº 56, *Erhalte mich, o Herr, in deinem Werke*, no compasso 25 do recitativo tem-se a seguinte frase: "tu falas, e tua promessa me alivia:", e o *arioso*, nos dois compassos seguintes, reproduz a fala do Salvador: "eu sou teu escudo, e te fortaleço." Na cantata nº 59, *Ein zartes Kind hat nirgends größ're Lust*, o recitativo que inicia a cantata termina com a frase "por isso peço a ti:" e segue-se o *arioso*, que diz: "Deus, não ocultes tua face de mim." Um trecho deste recitativo e o *arioso* estão apresentados no exemplo 10.

brin-get das der Sehn-sucht nicht für Fein! Drum ruf ich un-ver-rückt zu dir: Ver-

Arioso
birg o Gott, dem Ant-litz nicht vor mir.

Exemplo 10 - recitativo inicial e *arioso* da cantata *Ein zartes Kind hat nirgends größ're Lust*, compassos 12 a 17.

2.7. A tonalidade

Nas cantatas do *Harmonischer Gottesdienst* não ocorrem tonalidades muito complexas, isto é, com um grande número de sustenidos ou bemóis. Isto se deve aos sistemas de afinação dos instrumentos da época, nos quais tonalidades muito complexas não soariam bem; além disso deve-se lembrar que segundo o próprio compositor estas cantatas foram escritas para músicos não profissionais, e não devem oferecer grandes dificuldades.

2.7.1. A tonalidade nas árias

Na maioria das cantatas as duas árias são escritas na mesma tonalidade, as exceções são a cantata nº 15, *Der Reichtum macht allein beglückt*, onde a ária inicial é escrita em do maior e a final em do menor, a cantata nº 26, *Dies ist der Gotteskinder Last*, onde a ária inicial é em do menor e a final em do maior, a cantata nº 34, *Unbegreiflich ist dein Wesen*, com a ária inicial em lá menor e a final em lá maior e a cantata nº 68, *Lauter Wonne, lauter Freude*, onde as árias são escritas em sol maior e sol menor,

respectivamente. Na ária inicial da cantata nº 60, *Glaubet, hoffet, leidet, duldet*, há trechos em fá menor, fá maior e lá maior, indicados na notação por mudanças na armadura de clave, e coincidentes com mudanças de andamento (*largo* e *vivace*) ou de fórmulas de compasso (quaternário e ternário). O exemplo 11 mostra um trecho desta ária. Estas mudanças de tonalidade, andamento e compasso parecem estar relacionadas ao texto, que em certo trecho diz: "a transformação certamente ocorrerá".

The musical score consists of three systems, each with three staves (treble, vocal, and bass). The lyrics are: "Zeit und Lei-den Drauf tritt das Licht der ew-gen Freu-den aus eu-res Kum-mers Fin-ster-nis, drauf tritt das Licht der". The score shows changes in key signature, time signature, and tempo markings.

Exemplo 11 - ária inicial da cantata *Glaubet, hoffet, leidet, duldet*, compassos 89 a 99.

O quadro 03 mostra uma relação da tonalidade das cantatas do *Harmonischer Gottesdienst* e a frequência em que cada uma ocorre:

tonalidade	número de cantatas
do maior	7
do menor	2
do maior - do menor	1
do menor - do maior	1
ré maior	7
ré menor	4
mi bemol maior	2
mi maior	3
mi menor	5
fá maior	7
fá menor	1
fá sustenido menor	1
sol maior	8
sol menor	6
sol maior - sol menor	1
lá maior	5
lá menor	2
lá maior - lá menor	1
si bemol maior	7
si menor	1

Quadro 03 - a tonalidade nas cantatas do *Harmonischer Gottesdienst*.

2.7.2. A tonalidade nos recitativos

Nos recitativos não existe uma tonalidade bem definida. Em Carl Philipp Emanuel Bach encontra-se uma referência às características harmônicas do recitativo:

"Há não muito tempo atrás, recitativos costumavam ser repletos de acordes sem fim, resoluções e mudanças enarmônicas [...]. Progressões harmônicas naturais eram consideradas muito planas."²²

Ele parece referir-se ao tipo de recitativo discutido por Johann David Heinichen:

"É geralmente sabido que o recitativo, diferente de outros estilos, não possui tonalidade regular, mas coloca seus tons de forma bastante irregular, movendo-se abruptamente e sem ordem para frente e para trás para as tonalidades mais remotas."²³

Cabe observar aqui a relação da data de publicação das duas obras citadas acima e a publicação do *Harmonischer Gottesdienst*: C. P. E. Bach inicia seu texto com "há não muito tempo atrás"; seu texto data de 1762, e o *Harmonischer Gottesdienst* foi publicado em 1726. *Der General-Baß* de Heinichen data de 1728. Analisando-se os recitativos do *Harmonischer Gottesdienst* percebe-se que eles se encaixam nas definições acima: diferente do que ocorre nas árias, não existe uma tonalidade definida, e as seqüências de acordes obedecem mais aos afetos do texto do que a fórmulas harmônicas tradicionais. Esta relação da harmonia com o afeto do texto no recitativo pode

²² BACH, Carl Philipp Emanuel. *Essay on the true art of playing keyboard instruments*, trad. William J. Mitchell. Nova York: W. W. Norton & Company Inc., 1949, p. 420 - 1.

²³ HEINICHEN, Johann David. *Der General-Baß in der Composition*. Dresden, 1728, p. 769.

ser vista também analisando-se a relação de acordes isolados com palavras do texto.²⁴

No início do recitativo da cantata nº 18, *wer ist, der dort von Edom kömmt?*, apresentada no exemplo 12, pode-se perceber a complexidade harmônica do recitativo.

Die Sün-de war zu groß, des Höchs-ten Zorn zu hef-tig, drum war für je-ner
Men-ge und wi-der die-ses Stren-ge nur ein so teu-res Op-fer kräf-tig.

Exemplo 12 - recitativo da cantata *Wer ist, der dort von Edom kömmt?*, compassos 1 a 6.

Neste trecho há uma seqüência de acordes que leva de mi menor (a tonalidade da cantata e do final da ária subsequente) até o acorde de sol menor da cadência. Nos quatro primeiros compassos a linha do baixo contínuo é uma escala cromática descendente, o que é um elemento freqüente nos recitativos do *Harmonischer Gottesdienst*. A seqüência de acordes é a seguinte: mi maior com sétima no baixo (compasso 1), lá suspenso diminuto com terça no baixo (compasso 2), sol suspenso maior com terça no baixo e si suspenso diminuto com sétima (compasso 3), si maior com sétima (compasso 4), ré suspenso diminuto com sétima (compasso 5), e finalmente a cadência, ré maior com sétima e sol menor (início do compasso 6). Logo nos primeiros

²⁴ No capítulo IV do presente trabalho é feita uma análise harmônica do recitativo da cantata nº 24, *Auf ehernen Mauern*, e através desta análise pode-se perceber as características harmônicas dos recitativos do *Harmonischer Gottesdienst*.

compassos do recitativo surgem acordes em uma seqüência imprevisível e levando a uma tonalidade remota se comparado com o que ocorre nas árias, onde ocorre logo nos primeiros compassos a fixação da tonalidade. Nesta primeira seção do recitativo o texto diz: "o pecado era muito grande, a ira do Altíssimo muito violenta, por isso para aquela multidão somente faria efeito contra esta severidade um sacrifício tão precioso". A seqüência harmônica deste trecho, complexa e não muito clara, reflete o afeto negativo do texto.

2.7.3. A tonalidade nos *ariosi*

Nas passagens com a indicação *arioso* a tonalidade nem sempre é a mesma da cantata, mas uma tonalidade próxima: na cantata nº 2, *Schmeckt und sehet unsers Gottes Freundlichkeit*, em sol menor, o *arioso* é em do menor; na cantata nº 22, *Triumphierender Versöhner, tritt aus deiner Kluft hervor*, em si bemol maior, o *arioso* é em sol menor; nas cantatas nº 27, *Ew'ge Quelle, milder Strom*, e nº 59, *Ein zartes Kind hat nirgends größ're Lust*, ambas em lá maior, o *arioso* é em fá sustenido menor. Nas outras duas cantatas que apresentam um *arioso*, nº 12, *Was ist mir doch das Rühmen nütze?*, e nº 23, *Jauchzt, ihr Christen, seid vergnügt*, o *arioso* apresenta a mesma tonalidade da cantata (mi menor e fá maior, respectivamente).

2.8. O texto

2.8.1. Os autores

No prefácio das cantatas Telemann afirma ter recebido os textos através do escritor Christian Friedrich Weichmann, e afirma também não conhecer seu autor. Em textos impressos logo a seguir (Staatsarchiv Hamburg, Sammlung Gaedechens), ele aponta como autor da maioria dos textos Matthäus Arnold Wilckens (1704-1759). Wilckens formou-se em direito em Leipzig, mas ao retornar a Hamburgo não exerceu a profissão, dedicando-se a estudos literários. Possuía uma conhecida e valiosa biblioteca, e chegou a publicar várias poesias. Outros autores citados: Michael Richey, Büren, Mayer, C.

Steetz e Kenzler. Richey (1678-1761) era poeta, além de professor de grego e história e filólogo. Não se tem informações sobre os outros autores.

2.8.2. A origem dos textos

Seguindo a tradição de Neumeister, as cantatas têm seu texto baseado tematicamente na Epístola lida no dia ao qual a cantata se destina, com inclusões de textos de meditação e outros trechos da Bíblia. Por exemplo a cantata nº 21, *Weg mit Sodoms gift'gen Früchten*, para o domingo de Páscoa: a Epístola para este dia é um trecho da primeira Epístola de São Paulo aos Coríntios, que diz:

"Não é bom vosso orgulho. Não sabeis que um pouco de fermento corrompe toda a massa? Purificai o velho fermento, para que sejais uma nova massa, assim como sois ázimos. Porquanto Cristo, que é nossa Páscoa, foi imolado. E assim solenizemos o nosso convite, não com o fermento velho, nem com o fermento da malícia e da corrupção: mas com os ázimos da sinceridade e da verdade."

1 Cor 5, 7-8

O texto da cantata é o seguinte:

ária:

"Fora com os frutos venenosos de Sodoma e as comidas com carne do Egito, fora com todo alimento acre! Doce e puro deve ser o Passah²⁵ do cristão, pois das feridas de Jesus corre leite e mel, vinho e mosto."²⁶

²⁵ Páscoa.

²⁶ Sumo de uvas antes de terminada a fermentação, ou suco em fermentação de qualquer fruta açucarada.

recitativo:

"Como poderia eu ter prazer onde há necessidade e a morte no pote, já que meu amigo me conduz a sua adega, onde me provê com vinho da vida, me fortalece com flores, me refresca com maçãs? Fora com os alimentos que me roubam a alegria do mundo! O Cordeiro da Páscoa, que se sacrificou por nós, exige que nós, em sua doçura, não vivamos no fermento da maldade e do engodo. Isso quer dizer: o Salvador nos purifica, assim o deserto dos antigos pecados não deve encontrar-se em nós novamente. Meu Salvador, faz com que eu sempre observe isto, e considera todos os prazeres destes tempos como bagaços, assim não somente este dia, toda minha vida será sempre um Passah, até que eu um dia celebre nas alturas de Sião tua eterna ceia de Páscoa, da forma mais santificada."

ária:

"Desejada festa do pão doce, que nos promete a eternidade quando se mostra tua alegre luz! Aqui festejamos como os que daqui partem; aqui devemos nos alimentar de amargos alimentos salgados. Lá nossas línguas saborearão o maná, lá nenhuma separação que interrompa nosso prazer nos amedrontará."

Basicamente a mensagem do texto bíblico é a de que devemos permanecer puros porque Cristo foi sacrificado por nós. Para a transmissão desta mensagem é usada uma metáfora, a do fermento e do pão ázimo (sem fermento); o fermento aqui é a impureza. O pão ázimo tem um significado importante para a Páscoa. A palavra significa "passagem", uma referência à passagem de Deus pelo Egito, quando o anjo exterminador mata todos os primogênitos e causa a libertação de Moisés e seu povo. Deus então diz a Moisés e a Aarão que com o cordeiro sacrificado deveriam comer apenas pão sem fermento, e por sete dias somente se deveria comer pães ázimos; esta foi

a primeira Páscoa, instituída como uma comemoração da libertação dos israelitas do Egito.

No texto da cantata o autor usa a idéia da purificação como tema central em todas as seções, mas para a transmissão dessa mensagem utiliza também outros trechos da Bíblia, principalmente a fuga de Moisés de Egito com seu povo, tema diretamente relacionado à Páscoa. Ele utiliza também a metáfora do pão ázimo e do fermento, o que é intensificado pelas palavras em alemão: a palavra para "fermento" é *Sauerteig*, que literalmente significa "massa acre", e para "ázimo" é *ungesäuert*, que tem uma conotação de "não acre"; dessa forma o autor se utiliza dos adjetivos "acre" e "doce" como metáfora de "puro" e "impuro", além de outros alimentos com estas características e trechos da Bíblia que se referem a alimentos.

Na ária inicial tem-se os "frutos venenosos de Sodoma", a cidade destruída por Deus por suas iniquidades (Gen 19, 23-29), e as "comidas com carne do Egito" são encontradas no Êxodo, quando os filhos de Israel, após a fuga do Egito, passam fome no deserto e murmuram contra Moisés e Aarão:

"Prouvera a Deus que fôssemos mortos no Egito pela mão do Senhor, quando lá estávamos assentados ao pé dos potes de carne e comíamos quanto pão queríamos. Por que nos trouxestes a este deserto, para matardes de fome todo o povo?"

Ex 16,3

Nesta ária tem-se frutos venenosos e carne para Sodoma e Egito, e leite, mel, vinho e mosto para Jesus.

No recitativo a "morte no pote" é uma citação do Quarto Livro dos Reis, sobre o profeta Eliseu:

"E Eliseu voltou para Galgala. Neste país havia fome, e os filhos dos profetas habitavam com ele, e disse a um de seus criados: pega um pote grande, e faze de comer para os filhos dos profetas. E saiu um ao campo para apanhar ervas bravas, e achou uma como parra silvestre, e colheu dela as coloquintidas do campo, e encheu sua capa, e tendo voltado, as cortou em pedaços dentro dos potes, mas não conhecia o que era. Deram pois delas aos companheiros para comerem, e tendo provado do guisado, gritaram: homem de Deus, o pote tem coisa mortífera. E não puderam comer, mas ele lhes disse: Trazei-me farinha. E tendo-lha trazido, a lançou no pote, e disse: dá às pessoas, para que comam. E não houve mais amargor algum no pote."

4 Rs 4,38-40

O "amigo que me conduz à sua adega" é um trecho do Cântico dos Cânticos de Salomão:

"Ele me fez entrar na adega, onde guarda seu vinho, ordenou em mim a caridade. Acudi-me com confortativos de flores, trouxe-me maçãs que me alentem; pois desfaleço de amor."

Cant 2,4-5

No texto do recitativo tem-se vinho e maçãs providos por "meu amigo", uma metáfora do Cristo, os alimentos que roubam a alegria do mundo, a doçura do Cordeiro de Deus, o fermento da maldade e os bagaços dos prazeres mundanos.

Na ária final todo o texto é uma referência à fuga do povo de Israel do Egito, relatada no Êxodo. A festa do pão doce (sem fermento) é a Páscoa, a

comemoração da libertação dos israelitas do Egito. O pão doce e o maná são apresentados aqui como a eternidade, luz, e prazer, e os amargos alimentos salgados como o sofrimento do povo de Moisés no Egito.

O uso de metáforas nos textos das cantatas é muito freqüente. Talvez seja um motivo por ser assim mais fácil transmitir a idéia da Epístola a um público nem sempre culto; um outro motivo pode ser o fato de que o texto da Bíblia também é repleto de metáforas. Encontra-se um exemplo na cantata nº 25, *Hirt' und Bischof uns'rer Seelen* para o segundo domingo depois da Páscoa. A Epístola para este domingo é a 1ª Epístola de São Pedro, cap. 2, vers. 19-25; o versículo 25 encerra-se com a frase "pastor e bispo das vossas almas", que fornece o tema para toda a cantata. O recitativo inicia-se da seguinte forma:

"... entramos juntos, como ovelhas desgarradas, em uma vereda proibida para nós, que por fim chega a áridos desertos onde não há relva ou flores, onde leões, lobos e ursos rugem e saciam sua sede no sangue das ovelhas."

2.8.3. As rimas

Nos recitativos e nas árias o texto é escrito no chamado estilo "madrigal", em linhas de extensão desigual com as rimas colocadas irregularmente. Isto pode ser visto por exemplo no recitativo da cantata nº 17, *Du bist verflucht, o Schreckenstimme*, para o quarto domingo da Quaresma (aqui está transcrito apenas o texto das cinco primeiras seções, e as rimas estão indicadas por pares de sinais gráficos):

"So ist's:

Seitdem bei Edens Baum des ersten Menschen
erste Sünde -
die andern insgesamt zu gleichem Fall gebracht, =
geschieht es nicht durch unsrer Werke Macht, =
daß eine Seele Gnade finde. -

Wer Fleisch und Blut, -
wie ja ein jeder tut, -
in seinem Busen heget, =
verspürt in diesem engen Raum ein weites Feld,
das nichts als Distel trägt. =

Unmöglich ist's,
des Höchsten Willen -
bei so viel Hindernis
vollkommen zu erfüllen. -

Wie kann's denn anders sein! -
Auf lauter Sünde tun
folgt lauter Fluch und Pein. -

Doch nein! Hier hast du, Herr, an uns
(ach, sei dafür gepriesen) -
die Größe deiner Huld erwiesen. -
Was uns unmöglich war,
hast du für uns getan. =
Du zogst als wahrer Gott
die wahre Menschheit an; =
hast dich durch dich versöhnt,
der Sünden Macht gebrochen +
und uns vom Fluche freigesprochen.+"

2.8.4. O texto dos recitativos e as cadências do baixo contínuo

Nos recitativos, as cadências do baixo contínuo coincidem com a pontuação do texto: elas geralmente se encontram após um ponto final, de exclamação ou de interrogação, e encerram uma idéia. Em alguns recitativos existe uma cadência após cada ponto final do texto; mesmo quando existe um ponto que não é seguido por uma cadência, pode-se ver que a idéia continua na frase seguinte. Como exemplo pode-se mostrar o recitativo da cantata nº 19, *Gott will Mensch und sterblich werden*:

*"Nein, wenn ich gleich der Morgenröte Flügel nähme
und bis ans Äußerste des wilden Meeres käme,
ja, könnt' ich mich gen Himmel schwingen
und wiederum von da bis in den tiefsten Raum des
Abgrunds dringen,
so find ich überall doch nichts so wunderreich,
als daß der unerschaffne Gott, Jehovah Zebaoth,
zur Kreatur um uns, um uns geworden!"*

*Ach ja, Immanuel tritt in der Menschen Orden
und machet sie von ihrer Sklaverei in seinem Siege frei.
Die beiden wütenden Tyrannen,
die uns in Furcht gebracht,
der wilde Tod und jener Fürst der Nacht,
erheben sich, durch ihn besiegt, von dannen.*

*Wohlan, ihr von dem Herrn so hochgeschätzte Seelen, verlaßt die
schwarzen Trauerhöhlen,
vergnüget euch am Glanze dieser Freudensonne,
dies große Wunderwerk erfordert große Wonne!"*

Aqui a divisão em seções foi feita de acordo com as cadências do baixo contínuo. O texto diz o seguinte:

"Não, se eu tomasse as asas da aurora
e chegasse aos confins dos vastos mares,
sim, eu poderia lançar-me aos céus
e novamente de lá atingir o mais profundo dos
abismos,
mesmo assim não encontraria algo tão maravilhoso
quanto o Deus não criado, Jeová Sabbaoth,
que se tornou criatura por nós, por nós!

Ah sim, Emmanuel põe-se na ordem dos homens
e em sua vitória os torna livres de sua escravidão.
Os dois tiranos furiosos,
que nos atemorizam,
a morte selvagem e o príncipe da noite,
partem, vencidos por ele.

Levantai, almas tão estimadas pelo Senhor,
deixai as negras cavernas da angústia,
diverti-vos no brilho deste sol da alegria,
esta maravilha requer grandes glórias!"

Somente na segunda linha da segunda seção (após a palavra *"frei"* no texto em alemão, ou "escravidão" no texto em português) há um ponto final que não corresponde a uma cadência no baixo contínuo, mas a idéia continua na frase seguinte; na primeira frase o autor fala da escravidão da qual o Salvador nos liberta, e na segunda frase mostra quem provoca esta escravidão; este ponto final que separa as duas frases é bem menos conclusivo do que os que separam as seções e correspondem a uma cadência no baixo contínuo.

**III - TEXTOS DE AUTORES DA ÉPOCA SOBRE
A INTERPRETAÇÃO DO RECITATIVO**

3.1. A liberdade rítmica na interpretação do recitativo

Vários autores mencionam a liberdade na interpretação do recitativo, e alguns deles afirmam que esta liberdade deve seguir o conteúdo do texto, ou os afetos nele contidos.

Kellner fornece a seguinte informação sobre a liberdade do cantor na interpretação do recitativo:

"... o intérprete do baixo contínuo deve saber que o cantor jamais se fixa ao compasso, e necessita de sua liberdade; assim a linha do cantor sempre deve ser escrita sobre a linha do baixo contínuo, para que o acompanhante possa guiar-se por ela."¹

Também Türk cita a liberdade rítmica:

"Marcar o compasso nos recitativos puramente narrativos, sem qualquer acompanhamento instrumental, é um hábito extremamente tolo de alguns regentes e cantores. Isso somente ocorre quando surgem pequenos trechos *a tempo*, em certas passagens sedutoras, ou quando há um acompanhamento instrumental. Mas marcar as divisões do compasso com um movimento dos braços ou das mãos vai contra a expressão, e demonstra grande ignorância de um regente."²

C. P. E. Bach menciona o conteúdo do texto:

¹ KELLNER, David. *Treulicher Unterricht im General-Baß*. Hamburgo, 1732, p. 13.

² TÜRK, Daniel Gottlob. *Von den wichtigsten Pflichten eines Organisten*. Halle e Leipzig, 1787, p. 172-3.

"Alguns recitativos, nos quais o baixo e talvez outros instrumentos expressam um tema definido ou um movimento contínuo que não coincide com as pausas do cantor, devem ser executados estritamente no tempo, em virtude da ordem correta. Outros são declamados às vezes lentamente, às vezes rapidamente de acordo com o conteúdo do texto, sem levar em conta a métrica, embora sua notação seja feita com barras de compasso. Em ambos os casos, especialmente no último, o acompanhante deve estar atento."³

Sulzer refere-se à relação entre a cadência rítmica do recitativo e a do discurso:

"[O recitativo] se diferencia do canto principalmente através das seguintes características: em primeiro lugar, não se fixa ao andamento de forma tão exata como o canto. Na mesma fórmula de compasso têm-se durações diferentes para compassos inteiros e tempos isolados, e não raramente uma semínima é abandonada antes de uma outra nota; por outro lado, no canto, faz-se necessária a uniformidade mais exata possível do andamento enquanto o compasso permanece o mesmo. Em segundo lugar, o recitativo não apresenta um ritmo definido. Seus trechos maiores ou menores não se sujeitam a nenhuma outra regra além daquela que o próprio discurso obedece."⁴

Também Agricola menciona a cadência rítmica do discurso:

"... devemos orientar-nos mais pelo fato de as sílabas serem curtas ou longas como são no discurso comum, do que pelo valor no qual é escrita cada nota do recitativo. Na verdade estas notas devem ser colocadas pelo compositor de acordo com a quantidade de sílabas;

³ BACH, Carl Philipp Emanuel. *Essay on the true art of playing keyboard instruments*, trad. William J. Mitchell. Nova York: W. W. Norton & Company Inc., 1949, p. 421.

⁴ SULZER, Johann Georg. *Allgemeine Theorie der schönen Künste. Zweiter Theil*. Leipzig, 1774.

porém há casos em que se deve manter as notas por mais tempo ou menos tempo do que o exige seu valor prescrito. [...] É de extremo mau gosto quando alguns cantores de coro alemães cantam três semicolcheias após uma pausa curta, que ocorrem freqüentemente no recitativo, de forma tão medrosa e rápida, que ninguém reconhece nisso uma imitação do discurso comum, como deve ser o recitativo, mais do que a ária."⁵

No prefácio do *Harmonischer Gottesdienst* Telemann fala sobre a interpretação do recitativo de acordo com o conteúdo do texto:

"Deve-se lembrar que o recitativo deve ser cantado não em um compasso regular, mas sim às vezes mais lento, às vezes mais rápido, de acordo com o conteúdo da poesia."⁶

E também Quantz escreveu sobre o conteúdo do texto:

"Em um recitativo italiano o cantor não se prende todo o tempo ao compasso, mas possui a liberdade de expressar de forma lenta ou rápida o que deve cantar, de acordo com seu gosto e conforme o exigir o texto."⁷

O autor refere-se ao recitativo italiano, e os recitativos escritos na Alemanha no século XVIII remontavam ao estilo italiano.

No *Lexicon* de J. G. Walther encontra-se uma referência sobre a liberdade rítmica na interpretação do recitativo em função do afeto do texto:

⁵ AGRICOLA, Johann Friedrich. *Anleitung zur Singkunst*. Berlim, 1757, p. 153.

⁶ TELEMANN, Georg Philipp. *Der Harmonische Gottesdienst*. Hamburgo, 1725/1726. *Musikalische Werke*, vol. II a V. Kassel e Basel: Bärenreiter Verlag, 1953. Prefácio.

⁷ QUANTZ, Johann Joachim. *Versuch einer Anweisung die Flöte traversière zu spielen*. Berlim, 1752, p. 272.

"Recitativo [...] possui tanto da declamação quanto do canto, e se canta declamando ou se declama cantando: deve-se expressar o afeto, e não cantar segundo o compasso prescrito. Embora a parte vocal seja escrita em uma medida correta, tem-se a liberdade de mudar o valor das notas, tornando-as mais longas ou mais curtas; portanto é necessário que a parte vocal seja escrita sobre o baixo contínuo, para que o instrumentista possa acompanhar o recitante."⁸

Hiller cita também os afetos e o sentido das palavras:

"Não se deve nunca seguir um andamento do compositor, a não ser no recitativo acompanhado, onde isso ocorre devido aos instrumentos. Assim o cantor é livre para declamar de forma rápida ou lenta, como quiser, e somente lhe deve servir como indicação o conteúdo das palavras, a qualidade dos afetos contidos nelas."⁹

3.2. A parte vocal

3.2.1. A liberdade melódica na interpretação da parte vocal

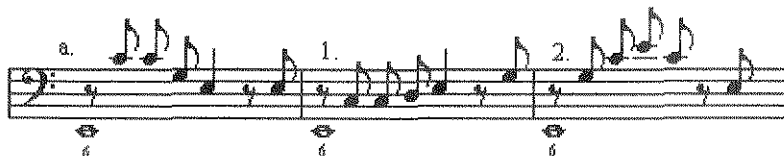
C. P. E. Bach ressalta a importância da harmonia no recitativo, e refere-se à liberdade de interpretação o cantor:

"Em recitativos, a harmonia correta é o fator primordial; já que não se deve esperar que cantores cantem somente as notas escritas, especialmente em passagens indiferentes. É suficiente se eles declamarem dentro dos limites do acorde apropriado. Se o cantor possui habilidade suficiente, não há motivo para alarme se ele resolve cantar o exemplo a [...] na forma do exemplo 1 ou 2. Como

⁸ WALTHER, Johann Gottfried. *Musikalisches Lexicon*. Leipzig, 1732; fac-símile Kassel: Bärenreiter, 1953, p.515.

⁹ HILLER, Johann Adam. *Anweisung zum musikalisch-richtigen Gesange*. Leipzig, 1774, p.203.

motivo para tal modificação podemos ter o desejo de se encontrar um registro conveniente, ou mesmo simples esquecimento. Ao memorizar suas partes, cantores geralmente confundem os vários padrões semelhantes de recitativos, pois estão mais atentos à harmonia do que à melodia.¹⁰



3.2.2. A ornamentação

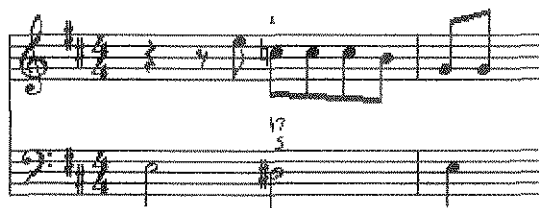
No prefácio do *Harmonischer Gottesdienst*, Telemann apresenta várias indicações sobre como interpretar corretamente a parte vocal:

"Os cantores devem ter a cautela de não cantar sempre como está notado, mas sim utilizar de quando em quando uma apojatura. Portanto, assim deve ser cantado o recitativo da primeira peça:

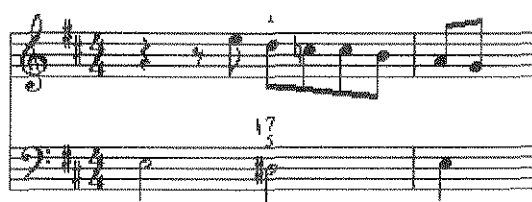
Beglückte Stun-de, da Moses uns nicht mehr so scharf wie vor-mals dräunt! Ja, se-gen-vol-le
Zeit, da un-ser Heil ist ein-ge-fun-den! Zu die-sem hal-te dich mit wah-rer Zu-ver-sicht und laß dir
solches nicht bis an dein En-de rau-ben, so raubt dir gleich-falls nichts den Schatz der Se-lig-keit.

¹⁰ BACH, Carl Philipp Emanuel. Op cit, p. 423-4.

"Não importa se algumas vezes uma modulação parece ir contra o baixo:



deve-se cantar da seguinte forma:



"Existem outros tipos de apoiatura que podem ser introduzidos no exemplo acima, porém o espaço reduzido aqui não permite que estes sejam mencionados."¹¹

Sulzer cita a apoiatura como a ornamentação adequada ao recitativo:

"Um cantor com sentimento não deixa de introduzir aqui e ali, onde o afeto exprime beleza, apoiaturas (dificilmente trilos), que parecem muito simples no papel, mas que nenhum cantor que não seja cantor de nascimento e profissão saiba realizar bem. Para cantores medianos tem melhor resultado a simples declamação, já que cada nota corresponde a uma sílaba."¹²

Hiller refere-se à apoiatura da mesma forma:

¹¹ TELEMANN, Georg Philipp. Op. cit.

¹² SULZER, Johann Georg. Op. cit.

"O recitativo permite apenas poucos ornamentos: trilos longos de forma alguma, trilos curtos raramente, mordentes às vezes. Apojaturas, por outro lado, são boas."¹³

Johann Friedrich Agricola descreve mais detalhadamente a ornamentação da parte vocal no recitativo:

"Antes de uma nota que faz um salto descendente de terça, principalmente quando depois se segue um corte que expressa uma vírgula ou um outro sinal de diferenciação, deve-se fazer às vezes um apojatura com a segunda, e esta deve ser acompanhada, em certas passagens afetuosas, por um trilo.

(4)

co-me sar-da e s ag-ghi-ac-cia a un pun-to sol tu mi in-se

co - me sar - da a un pun-to sol

"Em passagens não afetuosas, quando se segue uma nota que permanece no mesmo tom, coloca-se no lugar da primeira nota somente a apojatura.

(5)

troppo à il suo cor av- vol- to av- vol- to

¹³ HILLER, Johann Adam. Op. cit., p.202.

"O mesmo se pode fazer em casos semelhantes, quando as duas notas, em lugar de uma terça, formam uma segunda descendente."¹⁴

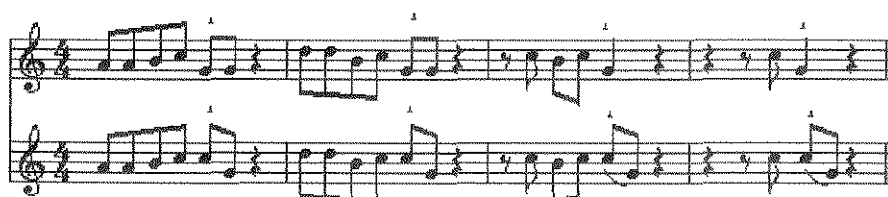


3.2.3. A apojetura nas terminações de frase

A terminação em intervalos descendentes, geralmente em intervalos de quarta, é comum nos recitativos, e leva músicos desinformados a erros de interpretação: esta terminação geralmente vem escrita como uma terminação masculina (a resolução no tempo forte do compasso) e não deve ser interpretada dessa forma, mas sim em uma terminação feminina (a resolução em um tempo fraco do compasso). Na literatura encontram-se exemplos mostrando que isto não é apenas uma ornamentação opcional, mas uma regra a ser seguida e que deve ser do conhecimento do cantor.

Um exemplo é dado por Telemann no prefácio do *Harmonischer Gottesdienst*:

"Todas as cadências finais, quando se tem um ponto final na poesia, ou quando se tem uma passagem como a seguinte ou semelhante em qualquer tom, devem ser cantadas assim:



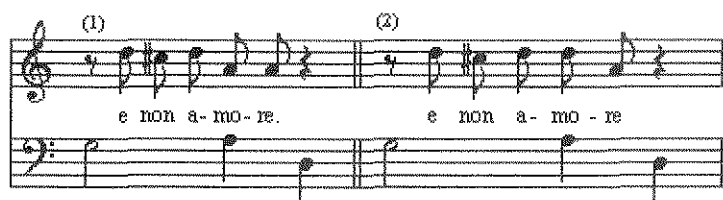
¹⁴ AGRICOLA, Johann Friedrich. Op. cit., p. 154-5.

"Passagens como esta última encontram-se em alguns locais expressas da seguinte forma:"¹⁵



Também em Agricola encontra-se esta indicação:

"As cadências do recitativo são normalmente escritas desta forma (1), canta-se a penúltima nota uma quarta acima, e deve-se repetir a nota seguinte(2).



"Alguns compositores escrevem como se canta. Porém se esta cadência termina com uma única sílaba longa, faz-se antes da última nota apenas uma apoiatura com a quarta."¹⁶



Alguns teóricos, além de apresentar a interpretação correta da terminação do recitativo, são críticos com relação ao fato de não se escrever da forma como se canta, por exemplo Scheibe:

¹⁵ TELEMANN, Georg Philipp. Op. cit.

¹⁶ AGRICOLA, Johann Friedrich. Op. cit., p. 154-5.

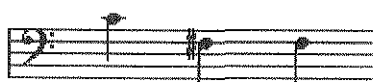
"Sobre a escrita da cadência feminina em quarta descendente deve-se observar que as duas últimas notas são escritas por alguns compositores de forma diferente de como são cantadas, *exempli gratia*:



"Esta escrita é sem dúvida condenável, pois não se deve escrever sem motivo de forma diferente do que se canta, e também porque muitos cantores se enganam por isso por falta de conhecimento e podem ser levados a erro, especialmente em meio a um recitativo."¹⁷

Também Sulzer apresenta uma observação crítica:

"Reportamo-nos [...] à execução de bons cantores, que em lugar de



cantam



Mas por que não se escreve assim?"¹⁸

¹⁷ SCHEIBE, Johann Adolf in MARPURG, Friedrich Wilhelm. *Kritische-Briefe über die Tonkunst*. Berlim, 1760-62, carta 109, p. 352.

¹⁸ SULZER, Johann Georg. Op. cit.

3.3. A realização do baixo contínuo

3.3.1. Os afetos do texto

Türk refere-se à importância da realização do baixo contínuo de acordo com os afetos do texto:

"No recitativo, grande parte depende do tecladista. Ele deve contribuir para a expressividade da peça."¹⁹

3.3.2. A ornamentação

Sobre a ornamentação no acompanhamento do recitativo, C. P. E. Bach diz o seguinte:

"Outros instrumentos de teclado não usam ornamentos ou refinamentos além de arpejos no acompanhamento de recitativos."²⁰

Neste capítulo ele fala sobre a realização do baixo contínuo no órgão, e os "outros instrumentos de teclado" aos quais ele se refere aqui são os instrumentos de teclado que não o órgão.

Também Telemann cita o arpejo como a única forma de ornamentação no acompanhamento do recitativo:

"[Além do arpejo] todos os movimentos e ornamentos devem ser deixados de lado na interpretação do recitativo..."²¹

¹⁹ TÜRK, Daniel Gottlob. *Kurze Anweisungen zum General-baß spielen*. Halle e Leipzig, 1791. Edição de Viena, 1822, p. 301 ss.

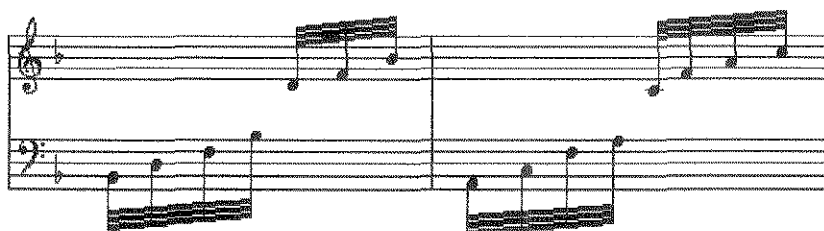
²⁰ BACH, Carl Philipp Emanuel. Op. cit, p. 422.

²¹ TELEMANN, Georg Philipp. *Singe-, Spiel- und Generalbaß-Übungen*. Hamburgo, 1733-34. Kassel e Basel: Bärenreiter Verlag, 1968, p. 41.

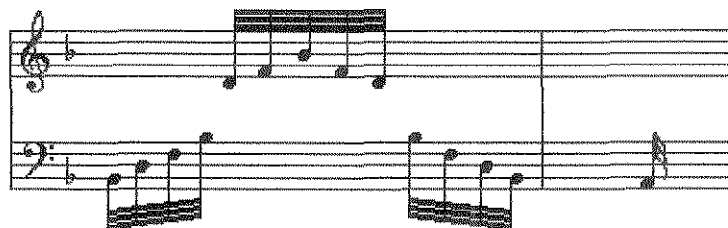
3.3.2.1. A realização dos arpejos

Telemann fornece indicações sobre a realização de arpejos em recitativos:

"... a forma mais usual de se arpejar as notas é a seguinte:



"Alguns também tocam em movimento contrário:



[...] Quanto mais rápido e curto isto ocorre, melhor é para o cantor."²²

C. P. E. Bach relaciona os arpejos ao caráter do recitativo:

"Se a declamação é rápida, os acordes devem ser tocados no mesmo instante, particularmente em pausas na parte do solista onde o acorde precede uma entrada subsequente. Quando o acorde termina, o próximo deve ser tocado prontamente. Assim o cantor não será perturbado em seus afetos e sua execução rápida exigida, pois ele sempre saberá o andamento e construção da

²² Ibid.

harmonia [...]. Arpejos sempre devem ser evitados na declamação rápida, especialmente quando há freqüentes mudanças de acordes. Por um lado, não há tempo para eles, e mesmo se houvesse, eles poderiam facilmente confundir o acompanhante, o cantor e os ouvintes. Além disso, arpejos não são necessários aqui, porque eles têm seu emprego natural em situações bem diferentes, em recitativos lentos e acordes sustentados. Nestes casos eles servem para lembrar ao cantor que ele deve permanecer em um certo acorde, e impedir que ele perca o tom devido à extensão do acorde, ou que ele pense que o acorde mudou.

.....
 "A rapidez com que o acorde é arpejado depende do andamento e caráter do recitativo. Quanto mais lento e afetuoso o recitativo, mais lentos os arpejos [...]. Nos recitativos, mais do que em outras peças, os acordes devem ser expressos em um volume adequado."²³

Kellner também refere-se à realização de arpejos:

"Toque diferentes tipos de arpejos de acordo com o caráter da peça."²⁴

Com Wiedeburg tem-se uma indicação um pouco diferente:

"Um *harpeggio* reiterado pode ser final, quando [...] se toca com a mão direita um acorde *plaqué*, como é comum no cravo na interpretação do recitativo e em outras notas paradas do baixo."²⁵

²³ BACH, Carl Philipp Emanuel. Op. cit, p. 421-2.

²⁴ KELLNER, David. Op. cit. p. 19-20.

²⁵ WIEDEBURG, Michael Johann Friedrich. *Der sich selbst informierende Clavierspieler*, vol. III. Halle, 1775, p. 892.

Löhlein adverte sobre o uso de arpejos:

"Se o recitativo é rápido - em uma seção ou em todo ele - não faça acordes arpejados ou muito amplos. Não abuse do arpejo."²⁶

Türk também restringe o uso de arpejos:

"Por vários motivos, entre outros pela variedade necessária, costuma-se nos recitativos tocar os intervalos dos acordes indicados nem sempre ao mesmo tempo, mas sim um após o outro (arpejados) [...]; porém deve-se evitar os arpejos principalmente quando há uma pausa no canto e o baixo toca sozinho, como indicado abaixo em a), ou quando se deve dar o tempo b). Em uma rápida seqüência de acordes c), e logo antes da entrada de uma nova harmonia d), os arpejos podem causar uma certa confusão."²⁷

The image displays four musical examples, labeled a) through d), illustrating different ways of arpeggiating chords in a recitative context. Each example consists of a treble and bass staff. Example a) shows a sequence of chords with a fermata over the first one. Example b) shows a sequence of chords with a fermata over the first one. Example c) shows a sequence of chords with a fermata over the first one. Example d) shows a sequence of chords with a fermata over the first one, labeled '(não aconselhável)'.

²⁶ LÖHLEIN, Georg Simon. *Clavierschule oder kurze und gründliche Anweisung zur Melodie und Harmonie*. Leipzig e Züllichau, 1765, p. 183-4.

²⁷ TÜRK, Daniel Gottlob. Op. cit. Edição de Halle, 1824, p. 340 e 345-6.

3.3.2.2. A nota final do arpejo

C. P. E. Bach fornece uma outra indicação sobre a realização dos acordes do baixo contínuo:

"No último arpejo de um acorde preparatório, é recomendável que a última nota seja a nota inicial do cantor. Dessa forma ela será melhor ouvida e o cantor terá sua tarefa facilitada."²⁸

Esta mesma indicação é encontrada em outros autores, como Türk²⁹ e Löhlein.³⁰

3.3.2.3. O uso de arpejos no órgão

No texto em que fala dos arpejos, Telemann acrescenta que na realização do baixo contínuo no órgão estes não devem ser utilizados:

"Estes arpejos devem ser realizados no cravo; no órgão, por outro lado, deve-se tocar todas as notas ao mesmo tempo."³¹

A mesma indicação é encontrada em C. P. E. Bach:

"No órgão não se empregam arpejos."³²

E também em Heinichen:

²⁸ BACH, Carl Philipp Emanuel. Op. cit., p. 424.

²⁹ TÜRK, Daniel Gottlob. Op. cit. Edição de Viena, 1822, p. 301 ss.

³⁰ LÖHLEIN, Georg Simon. Op. cit.

³¹ TELEMANN, Georg Philipp. Op. cit., p. 41.

³² BACH, Carl Philipp Emanuel. Op. cit., p. 422.

"Nas igrejas, visto que os recitativos são tocados com órgãos ecoantes e ressoantes, não há necessidade de prolixidade, porque as notas são tocadas geralmente todas ao mesmo tempo."³³

Türk diz que o arpejo pode ser usado no órgão, porém com restrições:

"O uso do arpejo não deve ser freqüente no órgão, e não deve ser sempre da mesma forma. Às vezes inicia-se pelos sons mais graves, às vezes pelos mais agudos; às vezes os intervalos são tocados um após o outro de forma extremamente rápida, às vezes moderadamente; às vezes arpeja-se o acorde de forma que cada intervalo ocorra apenas uma vez, às vezes com maior freqüência, etc."³⁴

3.3.3. As cadências

Sobre a realização das cadências do baixo contínuo existem indicações do próprio compositor das cantatas, G. P. Telemann:

"Na ópera as cadências devem ser atacadas imediatamente, enquanto o cantor diz as últimas sílabas, entretanto na cantata devem ser atacadas posteriormente..."³⁵

³³ HEINICHEN, Johann David. *Neu erfundene und gründliche Anweisung, wie ein Music-Liebender auff gewisse vortheilhaftige Arth könne zu vollkommener Erlernung des General-Baßes*. Hamburgo, 1711, cap. 2, par. 27.

³⁴ TÜRK, Daniel Gottlob. *Von den wichtigsten Pflichten eines Organisten*. Halle e Leipzig, 1787, p. 165.

³⁵ TELEMANN, Georg Philipp. Op. cit, p. 40.

Também C. P. E. Bach diz que em uma interpretação correta os acordes da cadência devem ser tocados após a terminação do cantor:

"... [na ópera] o primeiro cravista, quando há dois, não espera pela terminação da cadência do cantor, mas ataca na sílaba final o acorde que corretamente deveria ser tocado depois."³⁶

3.3.4. Pausas

Nos recitativos não é comum a existência de pausas escritas na notação do baixo contínuo, mas Kollmann apresenta uma indicação importante sobre a realização destas pausas:

"O tecladista não deve necessariamente sustentar acordes: notas escritas como semibreves ou mínimas podem ter o valor de semínimas seguidas de uma pausa."³⁷

3.3.5. Repetição de notas

Telemann explica sobre quando se deve repetir notas na linha do baixo contínuo:

³⁶ BACH, Carl Philipp Emanuel. Op cit, p. 422.

³⁷ KOLLMANN, Augustus Frederic Christopher. *A second practical guide to Thorough-Bass*. Londres, 1807, p. 27.

"Quando o acorde é dissonante (a) (c), toca-se apenas a mão direita, mas não ao mesmo tempo a esquerda; porém se o acorde se resolve em uma consonância (b), toca-se com as duas mãos."³⁸

Ihr zeh - leht den To - back mit rech - te zu den no - mi - ni - bus von

(a) (b) (c)

³⁸ TELEMANN, Georg Philipp. Op. cit, p. 39.

**IV - A INTERPRETAÇÃO DO RECITATIVO DA CANTATA
*AUF EHERNEN MAUERN***

4.1. A cantata

A cantata nº 24, *Auf ehernen Mauern*, para voz aguda, flauta doce e baixo contínuo, tem sua estrutura como a da maioria das cantatas do ciclo, ária-recitativo-ária. Ela foi escrita para o primeiro domingo após a Páscoa, denominado *Quasimodogeniti* devido às primeiras palavras do *Introito*,¹ ou domingo *in albis* (subentendido *depositis*) porque era o primeiro dia em que os neo-batizados deixavam de usar as roupas brancas recebidas no dia do batismo, ou seja, no Sábado Santo. Sua tonalidade é sol menor, e sobre esta tonalidade Mattheson escreveu:

"Talvez a mais bela tonalidade porque não somente combina a seriedade da anterior [ré menor] com uma graça jovial, como também traz consigo um encanto extraordinário e serenidade, tomando-a flexível e apropriada para lamentos ternos e reconfortantes, tanto ansiosos quanto prazerosos; em suma presta-se igualmente para queixas moderadas, como para uma alegria comedida."²

4.2. O texto

4.2.1. A origem do texto

Como é comum nas cantatas deste ciclo (e seguindo a tradição de Neumeister), o texto baseia-se tematicamente na Epístola para o dia ao qual a cantata foi destinada, com inserções poéticas retiradas de outros trechos da Bíblia.

A Epístola para o domingo *in albis* é o 5º capítulo da primeira Epístola de São João, versículos 1 a 13, transcrito a seguir:

¹ *Entrada* em latim, é a primeira parte do próprio da missa, cantada durante a entrada do celebrante. É comum designar-se o domingo pela primeira palavra do *Introito*.

² MATTHESON, Johann. *Das neu-eröffnete Orchestre*. Hamburgo, 1713, p. III, cap. II, p. 237.

"Todo o que crê que Jesus é Cristo, é nascido de Deus. E todo o que ama ao que o gerou, ama também ao que nasceu dele. Nisto conhecemos que amamos aos filhos de Deus, se amamos a Deus e guardamos os seus mandamentos. Porque o amor de Deus está em que guardemos os seus mandamentos: e os seus mandamentos não são custosos. Porque todo o que é nascido de Deus vence ao mundo: e esta é a vitória que vence ao mundo, a nossa fé. Quem é o que vence ao mundo, senão aquele que crê que Jesus é o Filho de Deus? Este é Jesus Cristo, que veio com a água e com o sangue: não com a água tão somente, senão com a água e com o sangue: e o Espírito é o que dá testemunho de que Cristo é a verdade. Porque três são os que dão testemunho no céu, o Pai, o Verbo e o Espírito Santo, e estes são todos a mesma coisa. E três são os que dão testemunho na terra: o Espírito, a água e o sangue, e estes são uma mesma coisa. Se nós recebemos o testemunho dos homens, o testemunho de Deus é maior; pois este é o testemunho de Deus, que é o maior, porque ele testificou de seu filho. O que crê no Filho de Deus, tem em si o testemunho de Deus. O que não crê ao Filho, vem a fazê-lo mentiroso, porque não crê no testemunho que Deus deu de seu Filho. E este é o testemunho que Deus nos deu, a vida eterna. E esta vida está em seu Filho. O que tem ao Filho, tem a vida; o que não tem ao Filho, não tem a vida. Eu vos escrevo estas coisas para que saibais que tendes a vida eterna, os que credes no nome do Filho de Deus."

Este capítulo da 1ª Epístola de São João fala da fé, a fé que vence ao mundo. A idéia principal do capítulo está resumida na última frase, "terão a vida os que crêem no nome do Filho de Deus".

O autor do texto da cantata *Auf ehernen Mauern*, M. Richey, utiliza o tema da fé como o elemento condutor que une o texto das árias e do recitativo.

4.2.2. O texto das árias

A primeira ária é um *vivace*, e o texto é o seguinte:

"Sobre muros de bronze, sobre fundamentos de mármore repousa a confiança em nossa esperança. Se as chamas vivas da fé iluminam os olhos e inflamam as almas, então seu brilho sagrado não sofre no coração o crepúsculo da dúvida."

A ária final, um *animoso*, baseia-se no ritmo de uma *hornpipe*, antiga dança inglesa para charamela. O texto diz:

"Sim, repeti vossas perfídias, apertai meus pés com rede e corda, minha fé será preservada de vossa ira. Eu resisto às picadas venenosas da serpente, pois meus umbrais estão pintados com sangue, e assim a espada do exterminador não me atinge."

O tema central dos textos é a fé. Na última ária há duas inserções de outros trechos da Bíblia. A serpente é uma referência à serpente do paraíso, e uma metáfora das tentações. Os umbrais pintados de sangue remontam ao que o Senhor disse a Moisés e a Aarão no Egito:

"Este cordeiro será sem mancha, será macho e será dum ano. Podereis também tomar um cabrito que tenha as mesmas qualidades. Vós o guardareis até o dia quatorze deste mês: e toda a multidão dos filhos de Israel o imolará pela tarde. Eles tomarão de seu sangue e pô-lo-ão sobre os dois umbrais e sobre a verga das portas das casas onde eles o comerem [...]. E aquela noite passarei eu pelo Egito, e matarei na terra do Egito todos os primogênitos, desde os homens até os animais: e eu exercitarei meus juízos sobre todos os deuses, eu, que sou o Senhor. Ora, o sangue com que estiver marcada cada casa onde vós morardes servirá de sinal a vosso favor: eu

verei o sangue e passarei a outra parte: e a praga de morte não tocará em vós quando eu ferir todo o Egito."

Ex 12,5-12

4.2.2.1. As rimas no texto das árias

Os textos do *Harmonischer Gottesdienst* são escritos no estilo "madrigal", em linhas de extensão desigual com as rimas colocadas irregularmente, e isso pode ser visto nas árias e no recitativo da cantata *Auf ehernen Mauern*. O texto original das árias encontra-se transcrito a seguir, e as rimas estão indicadas por pares de sinais gráficos. O texto foi dividido segundo as seções da ária *da Capo*.

ária inicial:

*"Auf ehernen Mauern, auf marmornen Gründen +
ruht unsrer Hoffnung Zuversicht; -*

*Sollen des Glaubens lebendigen Kerzen *
die Augen erleuchten, die Seelen entzünden, +
so duldet ihr heiliger Schimmer im Herzen *
die Dämmerung des Zweifels nicht." -*

ária final:

*"Ja, ja, wiederholt nur eure Tücke, +
spannt meinen Füßen Netz und Stricke +
mein Glaube wird durch eure Wut bewährt. -*

*Ich trotze der Schlangen vergifteten Stichen *
sind meine Pfosten mit Blut bestrichen, *
so rührt mich nicht des Würgers Schwert." -*

4.3. O recitativo

4.3.1. O texto do recitativo

O texto do recitativo pode ser dividido em 5 seções (que são indicadas aqui por letras de (A) a (E)), sendo que cada seção se encerra com um ponto final no texto e uma cadência na linha do baixo contínuo.

(A) "Enquanto a inconstância arrebatava o espírito estúpido e tímido permanece-lhe desconhecido a confiança, o doce conforto, a alegria da fé.

(B) O pé fraco, que se choca contra todas as pedras com passos indecisos, procura em vão a porta aberta que nos dá a entrada segura ao trono de honra.

(C) Não, eu conheço aquele que ama minha alma: meu Salvador apresenta-se a mim em sua palavra para a redenção, aquele que fez e sofreu o que eu deveria fazer e sofrer.

(D) Este é o rochedo sobre qual minha fé repousa, este é o escudo que cobre meu peito quando vossa ira, inimigos de meu Salvador, amedrontar-me.

(E) Assim meu coração não poderá ser roubado por vós: eu sei, eu sei em quem creio."

Estas seções podem ser reunidas em grupos maiores, assim as seções (A) e (B) falam de inconstância, timidez e indecisão; na seção (C) o narrador nega as duas primeiras seções e afirma que conhece o Salvador; as seções (D) e (E) afirmam firmeza e solidez, o narrador é seguro de sua fé e usa palavras como "rochedo" e "escudo" para representar esta segurança. A última frase encerra o recitativo com uma afirmação até mesmo reiterada, o texto afirma uma vez e repete que sabe em quem crê, o que reforça a idéia de certeza e segurança.

Pode-se observar que neste recitativo existe uma dualidade, que se repete em cada seção: a idéia principal é a afirmação da fé, porém o autor do texto inicia o recitativo com uma idéia oposta, a de indecisão e insegurança, ou seja, existe um tema principal e um secundário que se opõe a ele. Cada seção pode também ser subdividida em duas partes, uma correspondendo a um tema principal e a outra correspondendo a um secundário oposto a este. Na seção (A) o tema principal é o de timidez e inconstância, porém a seção encerra-se com o conforto e a alegria da fé. Na seção (B) a idéia principal é a de passos indecisos, porém mais adiante tem-se a entrada segura ao trono de honra. A seção (C) inicia-se com o amor do Salvador, mas logo fala de seu sofrimento. Na seção (D) tem-se solidez e firmeza nas palavras "rochedo" e "escudo", e em seguida o medo da ira dos inimigos do Salvador. A seção (E) inicia-se mencionando o roubo do coração pelos inimigos do Salvador, e termina com a afirmação da fé. Como se pode ver, se o tema principal é um afeto positivo, o secundário é negativo, e vice-versa. O quadro 04 mostra os temas no recitativo e em cada seção, sendo que o tema principal está grafado em negrito:

recitativo	incerteza	fé
seção (A)	inconstância	confiança da fé
seção (B)	indecisão	segurança
seção (C)	amor	sofrimento
seção (D)	segurança	medo
seção (E)	tentação	fé

Quadro 04 - os temas no texto do recitativo da cantata *Auf ehernen Mauern*

4.3.1.1. As rimas no texto do recitativo

Como as árias, o texto do recitativo também foi escrito no estilo "madrigal". O texto original encontra-se transcrito abaixo, dividido de acordo com a pontuação do texto e as cadências do baixo contínuo. Também aqui as rimas estão indicadas por pares de sinais gráficos.

*"Solange noch der Unbestand den schüchternen,
den blöden Geist +
bald hie bald dorthin reißt, +
bleibt ihm die Zuversicht, der süße Trost,
die Freudigkeit des Glaubens unbekannt.*

*Der schwache Fuß,
der noch mit ungewissen Schritten
an alle Steine stoßt,
sucht nur umsonst die offene Pforte,
die uns zum Gnadenstuhl den sichern Zutritt gibt.*

*O nein! Ich kenne den, der meine Seele liebt: Mein Heiland stellt
sich selbst in seinem Worte mir zur Erlösung dar, *
der das getan, der das gelitten,
was ich zu tun, was ich zu leiden schuldig war. **

*Dies ist der Fels, auf dem mein Glaube ruht; -
dies ist der Schild, der meine Brust bedeckt, =
wenn eure Wut, -
ihr Feinde meines Heils, mich schreckt. =*

*So wird mein Herz euch nicht zum Raube: #
ich weiß, ich weiß, an wen ich glaube." #*

So lan-ge noch der Un-best-anden schüch-ter-ren, den blö-den Geist bald
 hie bald dort-hin reißt, bleibt ihm das Zu-ver-sicht, der sü-ße Trost, die Freu-dig-keit des
 Glau-bens un-be-kannt. Der schwa-che Fuß, der noch mit un-ge-wis-sen Schrit-ten an
 al-le Stei-ne stößt, sucht nur um-sonst die off-ne Pfor-te, die uns zum Gna-den-stuhl den si-chem Zu-tritt
 gibt. O nein! Ich ken-ne den, der mei-ne See-le liebt: Mein Hei-land stellt sich
 selbst in sei-nem Wor-te mir zur Er-lö-sung dar, der das ge-tan, der das ge-lit-ten, was ich zu
 tun, was ich zu lei-den schuldig war. Dies ist der Fels, auf dem mein Glau-beruht, das ist der Schind, der
 mei-ne Erust be-dek-ket, wenn eu-re Wut, ihr Fein-de mei-nes Heils, mich schrek-ket. So wird mein
 Herz euch nicht zum Rau-be: ich weiß, ich weiß, an wen ich glau-be.

Exemplo 13 - o recitativo da cantata *Auf ehernen Mauern*.

4.3.2. A harmonia no recitativo

Nos recitativos do *Harmonischer Gottesdienst* a harmonia não obedece a seqüências tradicionais da época, mas se processa em seqüências de acordes delimitadas pelas divisões do texto, e o caráter destas seqüências também é ligado aos afetos do texto.

Dividindo-se os acordes do recitativo em blocos, percebe-se que existem três tipos: em alguns a seqüência harmônica é bem clara, fixando uma tonalidade através de uma cadência perfeita (V - I - IV - V - I); alguns seguem um ciclo de dominantes, e outros apresentam acordes instáveis, formando uma seqüência complexa e não muito clara.

4.3.2.1. Blocos com cadências perfeitas

Este tipo de seqüência ocorre em três trechos, mostrados nos exemplos 14, 15 e 16: no final da seção B, compassos 11 a 13, onde no texto se tem "a porta aberta que nos dá a entrada segura ao trono de honra", ou seja, a mudança para um afeto positivo, e a tonalidade fixada é fá maior.



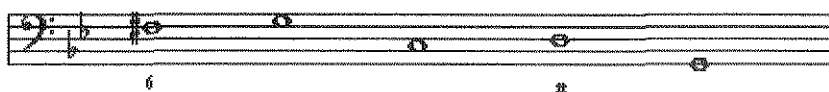
Exemplo 14 - o recitativo da cantata *Auf ehernen Mauern*, seqüência de acordes dos compassos 11 a 13.

Outro trecho com a mesma seqüência é o final da seção C, compassos 18 a 20, onde o texto diz "aquele que fez e sofreu o que eu deveria fazer e sofrer" e a tonalidade fixada é do menor.



Exemplo 15 - idem, seqüência de acordes dos compassos 18 a 20.

Toda a seqüência da seção E, compassos 25 a 28, é uma cadência perfeita. Este é o final do recitativo, e no texto se tem a afirmação final da fé. A tonalidade fixada aqui é sol menor.



Exemplo 16 - idem, seqüência de acordes dos compassos 25 a 28.

4.3.2.2. Blocos com ciclos de dominantes

No recitativo analisado podem-se encontrar dois destes blocos, mostrados nos exemplos 17 e 18. No início da seção, compassos 13 a 17, onde pela primeira vez o tema principal da seção é um afeto positivo. O texto aqui diz: "Não, eu conheço aquele que ama minha alma: meu Salvador apresenta-se a mim em sua palavra para a redenção", e se tem na harmonia uma seqüência com fá maior, si bemol maior e mi bemol maior.



Exemplo 17 - idem, seqüência de acordes dos compassos 13 a 17.

Um outro trecho onde ocorre este tipo de seqüência é o início da seção D, compassos 21 a 24, onde o texto diz: "Este é o rochedo sobre qual minha fé repousa, este é o escudo que cobre meu peito", e os acordes são do maior, fá maior e si bemol maior.



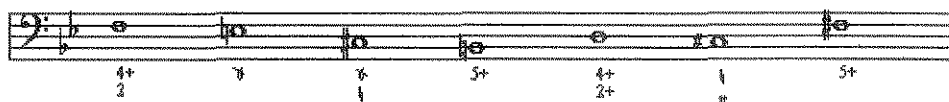
Exemplo 18 - idem, seqüência de acordes dos compassos 21 a 24.

4.3.2.3. Blocos com seqüências complexas

Existem três trechos do recitativo onde ocorrem blocos com seqüências complexas de acordes instáveis, e estes trechos correspondem a afetos negativos do texto. A seqüência harmônica destes trechos está representada nos exemplos 19, 20 e 21.

A primeira seqüência deste tipo encontra-se em toda a seção A, compassos 1 a 7, onde o recitativo se inicia com as seguintes palavras: "enquanto a inconstância arrebatava o espírito estúpido e tímido permanece-lhe desconhecido a confiança, o doce conforto, a alegria da fé". Partindo do acorde de sol menor que encerra a ária subsequente, o recitativo inicia-se com um acorde de sol maior com a sétima no baixo, um acorde tenso que não se

resolve, mas leva a outros acordes tensos, de do sustenido diminuto e lá sustenido diminuto, ambos em primeira inversão. Todos estes acordes apresentam um tritono (fá-si, sol-do sustenido e lá sustenido-mi, respectivamente), e com um acorde de si menor encerra-se o tema principal da seção, com a palavra *reißt* ("arrebata"). Para o tema secundário, da confiança da fé, existe apenas um acorde, para a palavra *Zuversicht* ("confiança"), ainda um acorde tenso: mi maior com a sétima no baixo (com o tritono ré - sol sustenido), e a seção encerra-se com uma cadência do sustenido maior - fá sustenido menor.



Exemplo 19 - idem, seqüência de acordes dos compassos 1 a 7.

Um outro trecho é o início da seção B, compassos 8 a 10, onde o tema principal é a indecisão. O texto diz: "o pé fraco, que se choca contra todas as pedras com passos indecisos". Na harmonia tem-se fá sustenido menor, ré maior com sétima em primeira inversão e sol maior com sétima no baixo, e sol maior (sem indicação de sétima).



Exemplo 20 - idem, seqüência de acordes dos compassos 8 a 10.

O último trecho onde ocorre uma seqüência deste tipo é o final da seção D, compassos 24 e 25, onde o texto também com um afeto negativo. Aqui o texto diz: "quando vossa ira, inimigos de meu Salvador, amedrontar-me". Para a palavra *Wut* ("ira"), há uma quebra na seqüência de dominantes anterior com um acorde de mi diminuto em primeira inversão, que leva a lá maior com sétima menor no baixo e a cadência lá maior - ré menor.



Exemplo 21 - idem, seqüência de acordes dos compassos 24 e 25.

Como se pode perceber, estes blocos não ocorrem ao acaso, mas associados à divisão do texto feita anteriormente. O quadro 05 apresenta a distribuição dos tipos de blocos de acordes com relação à divisão do texto, sendo indicados também o acorde inicial e o final de cada bloco. No exemplo 22 tem-se a partitura do recitativo com as mesmas divisões apresentadas abaixo.

texto	tipo de bloco de acordes	acorde inicial e final
seção (A)		
Enquanto a inconstância arrebatava o espírito estúpido e tímido permanece-lhe desconhecido a confiança, o doce conforto, a alegria da fé.	seqüência complexa	sol maior fá # menor
seção (B)		
O pé fraco, que se choca contra todas as pedras com passos indecisos,	seqüência complexa	fá # menor sol maior
procura em vão a porta aberta que nos dá a entrada segura ao trono de honra.	cadência perfeita	do maior fá maior
seção (C)		
Não, eu conheço aquele que ama minha alma: meu Salvador apresenta-se a mim em sua palavra para a redenção,	ciclo de dominantes	fá maior mi b maior
aquele que fez e sofreu o que eu deveria fazer e sofrer.	cadência perfeita	si dim. do menor
seção (D)		
Este é o rochedo sobre o qual minha fé repousa, este é o escudo que cobre meu peito	ciclo de dominantes	do maior si b maior
quando vossa ira, inimigos de meu Salvador, amedrontar-me.	seqüência complexa	mi dim. ré menor
seção (E)		
Assim meu coração não poderá ser roubado por vós: eu sei, eu sei em quem creio.	cadência perfeita	ré maior sol menor

Quadro 05 - os blocos de acordes no recitativo da cantata *Auf ehernen Mauern* distribuídos de acordo com as divisões do texto.

So-lan-ge noch der Unbest-anden schüch-ter-nen, den blö-den Geist bald
 hie bald dort-hin reißt, bleibt ihm die Zu-ver-sicht, der sü-ße Trost, die Fren-dig-keit des
 Glau-bens un-be-kannt. Der schwa-che Fuß, der noch mit un-ge-wis-sen Schrit-ten an
 al-le Stei-ne stoßt, sucht nur um-sonst die off-ne Pfab-te, die uns zum Gnadenstuhl den si-chem Zu-tritt
 gibt. O nein! Ich ken-ne den, der mei-ne See-le liebt: Mein Hei-land stellt sich
 selbst in sei-nem Wor-te mir zur Er-lö-sung dar, der das ge-tan, der das ge-bit-ten, was ich zu
 tun, was ich zu lei-den schuldig war. Dies ist der Fels, auf dem mein Glau-beruhet, dies ist der Schuld, der
 mei-ne Brust be-dek-ket, wenn eu-re Wut, ihr Fein-de mei-nes Heils, mich schreck-let. So wird mein
 Herz euch nicht zum Rau-be: ich weiß, ich weiß, an wen ich glau-be.

Exemplo 22 - a divisão do recitativo da cantata *Auf ehernen Mauern* em blocos de acordes.

4.4. A interpretação do recitativo

A interpretação do recitativo, por estar relacionada a uma interpretação dos afetos do texto, pode ser extremamente pessoal; o que deve ser deixado claro é que a interpretação do recitativo da cantata *Auf ehernen Mauern* descrita a seguir é apenas uma sugestão do autor do presente trabalho, e que não se pretende com isso apresentar regras fixas para a interpretação deste recitativo, mas sim um exemplo de aplicação dos textos citados no capítulo anterior.

4.4.1. O acorde inicial

O acorde que abre o recitativo é um acorde tenso, com intervalos de 2ª e 4ª aumentada (um tritono). Esta tensão e instabilidade já prepara o ouvinte para o afeto das duas seções seguintes:

Exemplo 23 - recitativo da cantata *Auf ehernen Mauern*, compasso 1.

No *Harmonische Gottesdienst* existem outros recitativos que se iniciam por um acorde com 2ª e 4ª aumentada, e pode-se constatar que nestes recitativos o texto é carregado e possui um afeto negativo. Por exemplo a cantata nº 18, *Wer ist, der dort von Edom kömmt* para o domingo da Paixão,

onde o texto diz que "o pecado era muito grande, a ira do Altíssimo muito violenta":

Die Sün-de war zu groß, des Höchs-ten Zorn zu hef-tig, drum war für je-ner

Exemplo 24 - recitativo da cantata *Wer ist, der dort von Edom kömmt*, compassos 1 a 3.

A instabilidade deste acorde pode ser intensificada por um grande arpejo, com várias notas de passagem, sendo que somente as notas do acorde são sustentadas. Uma indicação importante para a realização deste acorde é encontrada em Türk,³ C. Ph. E. Bach⁴ e Löhlein,⁵ que dizem que o acompanhante deve dar a nota ao solista no final de seu acorde, portanto sugere-se que aqui a nota mais aguda do acorde seja o sol, que é o início da parte do cantor.

4.4.2. A seção (A)

Os primeiros acordes da seção (A) coincidem com as palavras "inconstância" (*Unbestand*), "tímido" (*schüchternen*), "espírito estúpido" (*blöden Geist*) e "arrebata" (*reißt*), ou seja, exatamente as palavras que expressam a indecisão que predomina nestas duas primeiras seções:

³ TÜRK, Daniel Gottlob. *Kurze Anweisungen zum General-baß spielen*. Halle e Leipzig, 1791. Edição de Viena, 1822, p. 301 ss.

⁴ BACH, Carl Philipp Emanuel. *Essay on the true art of playing keyboard instruments*, trad. William J. Mitchell. Nova York: W. W. Norton & Company Inc., 1949, p. 424.

⁵ LÖHLEIN, Georg Simon. *Clavierschule oder kurze und gründliche Anweisung zur Melodie und Harmonie*. Leipzig e Züllichau, 1765, p. 183-4.

Exemplo 25 - recitativo da cantata *Auf ehernen Mauern*, compassos 1 a 4.

A harmonia desta primeira seção consiste de uma seqüência complexa, com acordes instáveis. Aqui vale lembrar o texto de C. P. E. Bach:

“Quanto mais lento e mais expressivo o recitativo, mais lentos os arpejos, porém assim que o acompanhamento muda de notas sustentadas para notas mais curtas, o acompanhante deve tocar acordes curtos e firmes e sem arpejos, e com as duas mãos.”⁶

Estes acordes não devem portanto ser realizados de forma firme e resoluta, mas arpejados de uma forma indecisa. Notas isoladas podem aqui reforçar esta idéia de indecisão.

Após estes trecho ocorre uma mudança no afeto do texto, o próximo acorde coincide com “confiança” (*Zuversicht*).

⁶ BACH, Carl Philipp Emanuel. Op. cit, p. 422.

ihm die Zu-ver-sicht, der sü-ße Trost, die Freu-dig-keit des Glau-bens un-be-kannt.

Exemplo 26 - idem, compassos 5 a 7.

Este acorde deve diferenciar-se dos outros e expressar este novo afeto. Talvez um arpejo não muito longo, já que o tema predominante aqui ainda é de indecisão, e realizado de forma rápida e decidida. Uma pausa no baixo contínuo antes deste acorde (quando o texto apresenta uma nova idéia, com as palavras *bleibt ihm die Zuversicht*) pode reforçar esta mudança de afeto. Não há uma pausa escrita no baixo contínuo, mas segundo Kollmann,⁷ notas escritas como semibreves não devem necessariamente ser sustentadas e podem apresentar valores mais curtos.

O cantor não deve iniciar o recitativo de forma muito lenta, para que se faça um contraste com as seções seguintes, e deve ter em mente que a idéia predominante aqui é a de indecisão e incerteza. Talvez o trecho que fala da segurança (*bleibt ihm die Zuversicht...*) possa ser um pouco mais rápido.

4.4.3. A seção (B)

Na seção (B) o texto diz sobre "o pé fraco que se choca contra todas as pedras com passos indecisos". Aqui há duas idéias diferentes: a de passos indecisos e a de chocar-se. Há dois acordes para "passos indecisos" (*ungewissen Schritten*), que podem ser realizados em arpejos longos e irregulares que se estendem por todo o tempo dos acordes, até que o pé se choca (*stoßt*), onde o acorde é forte, brusco e *plaqué*:

⁷ KOLLMANN, Augustus Frederic Christopher. *A second practical guide to Thorough-Bass*. Londres, 1807, p. 27.

Der schwache Fuß, der noch mit un-ge-wis-sen Schrit-ten an al-le Stei-ne stoßt, sucht nur un-

Exemplo 27 - idem, compassos 8 a 10.

Em seguida há uma mudança do afeto, os acordes coincidem com as palavras "porta" (*Pforte*), "trono de honra" (*Gnadenstuhl*), "segura" (*sichern*):

sucht nur um sonst die off - ne Pfor - te, die uns zum

Gna - den - stuhl den si - chern Zu - trit gibt.

Exemplo 28 - idem, compassos 10 a 13.

A harmonia corresponde a esta mudança, pela primeira vez no recitativo tem-se uma seqüência de acordes que forma uma cadência perfeita e, conseqüentemente, a fixação de uma tonalidade, fá maior. Esta seqüência harmônica prepara uma mudança do afeto do recitativo: nesta seção o afeto

principal ainda era de insegurança, mas a partir de agora passa a ser de certeza e afirmação da fé. Os acordes não devem ser realizados longos, mas curtos, rápidos e com poucas notas.

Já nesta seção o cantor pode iniciar o contraste que tem sua culminância no início da seção seguinte. A partir da palavra *Pforte* ("porta"), quando começa a cadência perfeita, o texto pode ser cantado de forma um pouco mais lenta e afetuosa, porém segura.

4.4.4. A seção (C)

Na seção (C) ocorre uma mudança no caráter do texto, que agora fala do amor do Salvador. Esta seção inicia-se com *O nein! ich kenne den, der meine Seele liebt* ("não, eu conheço aquele que ama minha alma"). Este ponto é extremamente expressivo. A idéia central do recitativo é a fé, é "minha fé no Salvador", porém aqui há "o amor do Salvador por mim"; quando em toda a cantata o sentimento dirige-se do narrador ao Salvador, nesta frase ocorre uma inversão ou reciprocidade de sentimentos. Aqui os acordes coincidem com as palavras *den* (o pronome relativo que se refere ao Salvador) e *liebt* ("ama"):

The image shows a musical score for a vocal line and piano accompaniment. The vocal line is in G major (one sharp) and 2/4 time. The lyrics are: "O nein! Ich ken-ne den, der mei-ne See-le liebt: Mein Hei-land stellt sich". The piano accompaniment is in G major and 2/4 time, with a simple harmonic accompaniment.

Exemplo 29 - idem, compassos 13 a 15.

Estes dois acordes parecem assim indicar a idéia central desta frase: ele ama. A harmonia condiz com o afeto do texto: após toda a indecisão dos compassos

anteriores, e do baixo contínuo ter passado por várias modulações, há aqui uma cadência com um acorde de fá maior com 7ª que leva a si bemol maior, que por sua vez é a relativa maior da tonalidade das árias (sol menor). O cantor e a realização do baixo contínuo devem reforçar o afeto do texto com grande expressividade. O primeiro acorde (na palavra *den*, o pronome relativo que se refere ao Salvador) pode ser realizado em um arpejo expressivo e decidido, ao contrário dos anteriores, irregulares e indecisos, porém curto e com poucas notas. Este acorde pode estender-se até sua resolução, que coincide com a palavra *liebt*, realizada em um arpejo ainda mais longo e expressivo porém sem afetação, mas sim firme e resoluto; o cantor deve esperar que o cravo termine o arpejo antes de continuar o texto. O andamento também é um fator importante na representação do afeto deste trecho; se nas duas seções anteriores o texto apresenta um caráter de crítica aos indecisos, tímidos e inconstantes e era um pouco mais movido, aqui é devotado e amoroso, mais pausado e lento. A frase *Mein Heiland ... dar* não deve ser cantada tão lentamente, para que se faça um contraste com a frase anterior; além disso, a forma como foi escrita a linha do baixo contínuo parece sugerir isso, já que os acordes aqui são muito mais espaçados: depois do acorde para a palavra *liebt* há toda uma frase sem acorde algum, e o próximo acorde coincide com *dar* (partícula do verbo *darstellen*, "representar") no final do texto.

A seguir o texto apresenta uma nova idéia, e aqui novamente uma pequena pausa no baixo contínuo antes do acorde para *getan* ("fez") pode separar esta nova oração. O texto aqui diz: "aquele que fez e sofreu o que eu deveria fazer e sofrer". Há quatro acordes: para "fez" (*getan*), "sofreu" (*gelitten*), "fazer" (*tun*) e "sofrer" (*leiden*):

zur Er - lö - sung dar, der das ge - tan, der das ge - lit - ten, was ich zu

tun, was ich zu lei - den schul - dig war.

Exemplo 30 - idem, compassos 17 a 20.

O texto entre estas palavras é repetitivo: *der das getan, der das gelitten, was ich zu tun, was ich zu leiden*, e o afeto é um pouco diferente do texto anterior; antes ele falava do amor do Salvador, e de como ele se apresenta em sua palavra, aqui ainda se fala do Salvador, mas de como ele sofreu. Se antes o texto era mais lento e expressivo, aqui deve ser feito um contraste, ele pode ser mais movido, em uma progressão que culmina nos acordes da cadência. A harmonia acentua essa progressão, ela consiste de uma sucessão de acordes formando uma cadência perfeita, que se resolve na cadência que encerra a seção. Também a colocação dos acordes parece acentuar esta progressão: ao contrário dos acordes anteriores, estes estão colocados bem mais próximos uns dos outros. Estes acordes devem portanto ser realizados em um *crescendo* de tensão, que se resolve na cadência, preparando o afeto da seção seguinte.

4.4.5. A seção (D)

A seção (D) inicia-se com o texto "este é o rochedo sobre o qual minha fé repousa, este é o escudo que cobre meu peito". Aqui existem duas metáforas para a fé. Pode-se observar que nas duas frases existem elementos iguais, o rochedo e o escudo como imagem de firmeza e estabilidade

(correspondendo a um acorde de do maior na linha do baixo contínuo), e o repousar e cobrir como um movimento descendente. Isto reflete-se na parte do cantor, "rochedo" e "escudo" possuem a mesma figura, como também "repousa" e "cobre", e mesmo a harmonia na segunda oração é uma transposição da harmonia da primeira:

Exemplo 31 - idem, compassos 20 a 23.

Porém quando se analisa a linha do baixo pode-se perceber uma leve diferenciação entre as duas orações: na primeira há um acorde para "rochedo" e um para "repousa", porém na segunda somente um para "cobre", três acordes formando um ciclo de dominantes. Esta é a diferença que quebra a simetria entre estas duas orações, porém ficam a cargo do intérprete outras diferenciações, para que estas orações não sejam executadas de forma idêntica. Para isso o intérprete deve utilizar-se de elementos expressivos, como por exemplo o andamento. Os acordes do baixo contínuo devem representar também as idéias de estabilidade e o movimento descendente do texto. O acorde de do maior da palavra "rochedo" (*Fels*) pode ser realizado em um longo arpejo, e a idéia de movimento descendente das palavras "repousa" (*ruht*) e "cobre" (*bedeckt*) pode ser expressa em um arpejo invertido destes acordes, dos agudos para os graves.

O texto passa então a apresentar um outro afeto, falando sobre a ira dos inimigos do Salvador. Uma pausa no baixo contínuo antes do acorde para *Wut* ("ira") reforça a idéia deste novo afeto. Aqui ocorre o mesmo que na seção anterior: um seqüência de dominantes leva a um acorde inesperado, que desta

vez inicia uma seqüência complexa. Este acorde tenso e inesperado (sol menor com sexta natural) coincide com a palavra *Wut* ("ira"), e o texto *wenn eure Wut* ("quando vossa ira") deve ser mais rápido e agressivo, em contraste com o texto anterior, e este caráter deve ser mantido até o final da seção.

Exemplo 32 - idem, compassos 24 e 25.

Aquí existe um trecho onde poderá surgir uma dúvida. Este acorde de sol com 6ª maior (na verdade um acorde diminuto de mi com a terça no baixo) passa para um acorde de sol com 2ª e 4ª aumentada (ou lá maior com a sétima menor no baixo), porém apesar da mudança de harmonia há no baixo apenas uma semibreve. Apesar da escrita, deve-se repetir a nota do baixo? A resposta está em um texto do próprio compositor das cantatas, que adverte que o baixo não deve ser repetido quando o acorde é uma dissonância, e deve ser quando é uma resolução,⁸ ou seja, aqui não deve ser repetido.

4.4.6. A seção (E)

Na seção (E), mais curta, o afeto é bastante claro, tem-se a afirmação final da fé. Após a cadência que encerra a seção anterior em ré menor, um acorde de ré maior prepara a entrada do texto. Aqui vale lembrar a indicação de Türk, Löhlein e C. P. E. Bach, que dizem que o acompanhante deve dar a

⁸ TELEMANN, Georg Philipp. *Singe-, Spiel- und Generalbaß-Übungen*. Hamburgo, 1733-34. Kassel e Basel: Bärenreiter Verlag, 1968, p. 39.

nota para o solista no final do acorde, ou seja, este acorde deve culminar em um lá. Segue-se o texto: "assim meu coração não poderá ser roubado por vós" que termina com dois pontos, ou seja, é uma frase inconclusa e nos faz esperar por uma explicação que no fundo resume todo o recitativo:

So wird mein Herz euch nicht zum Raube: ich weiß, ich weiß, an wen ich glaube.

Exemplo 33 - idem, compassos 25 a 28.

A frase a seguir tem seu ponto culminante de expressividade em *ich weiß* ("eu sei"), de "eu sei em quem creio". Esta afirmação não tem um novo acorde no baixo contínuo, e em seguida ela é repetida, desta vez com um acorde de do menor, o que parece realçar a diferença entre a primeira e a segunda afirmação, e provocar um *crescendo*. Um outro elemento que também realça esta diferença e sugere um *crescendo* é a linha melódica do cantor; o primeiro *ich weiß* é um intervalo ascendente de quinta partindo do sol, e o segundo *ich weiß* um intervalo ascendente de sexta partindo da mesma nota. Ela parece reunir em si toda a idéia de resolução não só do recitativo, mas de toda a cantata, portanto o cantor deve empenhar-se em transmitir esta idéia. Todo o recitativo parece caminhar para este *ich weiß*. Aqui parece ser apropriada uma pausa no baixo contínuo: o acorde escrito para estas palavras é ainda o sol menor que coincide com a palavra *Raube* ("roubo"), mas aqui o texto apresenta uma afeto diferente. Além disso esta frase desacompanhada parece transmitir a idéia de uma certeza mais profunda. No segundo *ich weiß* a idéia de decisão e firmeza cabe também ao acorde de do menor; um acorde firme e resoluto, com um arpejo rápido com poucas notas, talvez até auxiliado pelo violoncelo, que pode atacar forte e depois fazer um súbito *diminuendo*.

A oração final *an wen ich glaube* ("em quem creio") deve manter o afeto de resolução do texto anterior, porém sem rigor; ela fala indiretamente do Salvador, e nela o cantor deve expressar, além da idéia de firmeza, a devoção. Aqui há uma rima (*Raube* e *glaube*) em duas orações com o mesmo número de sílabas, o que poderia ser um reforço da idéia de certeza e decisão. Vale observar que na tradução para o português perde-se talvez um elemento: a última palavra do recitativo é *glaube*, literalmente traduzido por "creio"; em alemão a palavra *Glaube* significa também "fé", e essa semelhança reforça ainda mais o encerramento do recitativo com a idéia central de toda a cantata.

4.4.7. As cadências finais

A notação rítmica das cadências pode induzir a erro: da forma como são originalmente escritas, o primeiro acorde da cadência coincide com a última nota do cantor, porém o próprio compositor adverte que nas cantatas a cadência deve ser atacada após a última nota do cantor.⁹

Convém observar que na época era comum que as cadências fossem escritas como se coincidissem com as últimas notas do cantor, porém algumas edições modernas já trazem as cadências notadas da forma como devem ser realizadas. O exemplo 34 mostra uma cadência do recitativo da cantata nº 31, *Zischet nur, stechet, ihr feurigen Zungen*. O trecho foi extraído da edição do *Harmonischer Gottesdienst* utilizada neste estudo, de 1953, pela Bärenreiter Verlag. A fermata na linha do baixo contínuo não é original, e sim uma indicação do editor.

⁹ Ibid. p. 40.

Exemplo 34 - recitativo da cantata *Zischet nur, stechet, ihr feurigen Zungen*, compassos 21 e 22.

Analisando-se o texto de cada seção pode-se ter uma idéia sobre a interpretação das cadências finais de cada frase. As frases (A) e (B) encerram um mesmo tema, portanto a cadência que encerra a seção (A) não deve ser tão conclusiva quanto a que encerra a seção (B); ela deve ser realizada logo após o término do texto, não deve ser muito lenta e o solista não deve fazer uma pausa muito longa até recomeçar novamente com a seção (B). A cadência que encerra a seção (B), pelo contrário, é bem mais conclusiva; ela termina a exposição de uma idéia e prepara para o início de algo novo. Isto é reforçado pelo texto: a seção (C) inicia-se com uma exclamação, "não!", o que nada mais é que a refutação das idéias de dúvida, hesitação e timidez expostas anteriormente; aqui tem-se o início da exposição da certeza, da firmeza de decisão. Esta cadência, portanto, pode ser um pouco mais longa, e a pausa que se segue até o início da próxima frase um pouco maior. Apesar das seções (C), (D) e (E) apresentarem o mesmo caráter de convicção de fé, elas diferem mais entre si do que as seções (A) e (B). Na seção (C) o narrador afirma o amor do Salvador, na seção (D) apresenta a solidez de sua fé, e a última frase é sua afirmação decisiva. Assim as cadências que separam as seções (C) e (D), e (D) e (E) devem ser mais conclusivas que a que separa as seções (A) e (B). A cadência que encerra o recitativo deve manter o afeto da afirmação *ich weiß*, e encerrar o recitativo com toda a sua resolução. Deve ser firme, resoluta, decisiva, e com acordes não muito arpejados.

4.4.8. A ornamentação na linha do cantor

Como foi visto no capítulo anterior, vários autores mencionam as apojeturas nas terminações de frases em recitativos, que em alguns casos chegam a ser obrigatórias e freqüentemente levam intérpretes desinformados a erros de execução. Entre estes autores encontra-se o próprio Telemann, que no prefácio do *Harmonischer Gottesdienst* chega a transcrever um dos recitativos com as apojeturas.

Na final do recitativo analisado aqui tem-se um exemplo de ornamentação considerada obrigatória na época, a terminação masculina em quarta descendente que deve ser realizada em uma terminação feminina: na palavra *glaube* deve-se realizar uma apojetura, ou seja, a penúltima nota é um sol, e não um ré como está notado. Além do texto de Telemann, em Agricola¹⁰ e Scheibe¹¹ encontram-se também exemplos da realização da apojetura neste tipo de terminação.

O exemplo 35 mostra uma sugestão para a realização de apojeturas na linha do cantor. Seguindo os exemplos apresentados no capítulo anterior, as apojeturas foram colocadas nas terminações de frases e em pontos do texto que deveriam ser acentuados. Em alguns trechos a linha melódica parece comportar uma apojetura, mas esta não foi colocada devido ao caráter do texto, por exemplo na terça descendente que corresponde à palavra *Zuversicht* ("confiança"), ou para a palavra *stoßt* ("choca-se"). No exemplo apresentado a seguir as ornamentações estão indicadas por sinais colocados acima da linha melódica.

¹⁰ AGRICOLA, Johann Friedrich. *Anleitung zur Singkunst*, Berlim, 1757, p. 154-5.

¹¹ SCHEIBE, Johann Adolf in MARPURG, Friedrich Wilhelm. *Kritische-Briefe über die Tonkunst*. Berlim, 1760-62, carta 109, p. 352.

So - lan - ge noch der Un - best - and den schüch - ter - nen, den blö - den Geist bald
 hie bald dort - hin reißt, bleibt ihm die Zu - ver - sicht, der sü - ße Trost, die Freu - dig - keit des
 Glau - bens un - be - kannt. DerschwacheFuß, dernochmit un - ge - wis - sen Schrit - ten an
 al - le Steine stoßt, sucht nur um - sonst die off - ne Pforte, die uns zum Gna - den - stuhl den si - chern Zu - tritt
 gbt. O nein! Ich kenne den, der mei - ne See - le hebt: Mein Hei - land stellt sich
 selbst in sei - nem Wor - te mir zur Er - lö - sung dar, der das ge - tan, der das ge - lit - ten, was ich zu
 tun, was ich zu lei - den schul - dig war. Dies ist der Fels, auf dem mein Glau - be
 ruht, dies ist der Schild, der mei - ne Brust be - dek - ket, wenn eu - re
 Wut, ihr Fein - de mei - nes Heils, mich schreck - ket. So wird mein
 Herz euch nicht zum Rau - be: ich weiß, ich weiß, an wen ich glau - be.

Exemplo 35 - sugestão para a ornamentação da linha do cantor no recitativo da cantata *Auf ehernen Mauern*

V - CONCLUSÃO

Com base nos textos citados no capítulo III e na interpretação do recitativo da cantata *Auf ewernen Mauern* realizada no capítulo IV podem-se apresentar alguns passos a serem seguidos para a interpretação do recitativo:

1. A edição: antes de mais nada deve-se ter cuidados na escolha da edição a ser utilizada, que deve ser fiel à partitura original. Um fac-símile da partitura original nem sempre é a escolha ideal. Às vezes sua leitura não é tão clara, e além disso este tipo de edição não é fácil de ser encontrado no Brasil; porém o fac-símile sempre é útil para uma consulta ou comparação com uma edição moderna.

As edições modernas geralmente trazem a realização dos acordes, mas uma boa edição traz os acordes realizados de forma discreta e não deve prescindir das cifras do baixo contínuo.

2. A análise do texto: para a interpretação do recitativo deve-se inicialmente compreender o sentido do texto, ou seja, identificar o tema da obra, a origem do texto, o tema principal das outras partes da obra e como este é apresentado. Em seguida deve-se buscar o tema principal do texto do recitativo e verificar em que partes ele é apresentado, e se existem divisões, relacionadas às cadências finais ou não. Deve-se também verificar a estrutura do texto e sua pontuação, e se existem rimas e como estas são colocadas.

3. A análise da harmonia: esta análise deve ser feita com relação ao texto. Deve-se observar aqui a ligação da harmonia com os afetos do texto no recitativo como um todo e em suas divisões, verificar a relação dos acordes do baixo contínuo com as palavras correspondentes a estes e identificar o afeto destas palavras e sua importância dentro da frase.

4. A cadência discursiva do texto: o cantor deve ter em mente a liberdade rítmica e melódica do texto, porém saber que esta é uma liberdade restrita: a cadência rítmica do texto está ligada à cadência discursiva, e a melodia pode ser modificada, desde que não se altere a harmonia.

Não raramente vêem-se cantores preocupados apenas com a linha melódica do recitativo sem mesmo saber o que o texto significa, o que é um erro. Antes da linha melódica o cantor deve conhecer o texto e recitá-lo, até

que tenha uma idéia clara de sua cadência discursiva; para isso o cantor deve estar consciente dos elementos do texto analisados acima.

5. A realização do baixo-contínuo: os intérpretes do baixo contínuo devem também estar conscientes da cadência discursiva do texto, e procurar reforçar os afetos do texto através da realização do baixo contínuo (no caso do instrumento harmônico) e da interpretação da linha do baixo (para o instrumento melódico). Deve-se observar as cadências finais de cada frase e verificar quais são mais ou menos conclusivas. Também ligado à expressividade do texto, deve-se buscar os pontos onde se pode fazer uma pausa na linha baixo contínuo.

6. A linha melódica: depois do estudo do texto, deve-se buscar na linha melódica os pontos onde se pode fazer uma apojatura, principalmente nas terminações de frases.

7. A interpretação: como foi visto, na interpretação do recitativo tem-se uma maior liberdade do que em outros gêneros musicais, porém essa liberdade existe dentro de uma série de normas que devem ser seguidas, e além disso ocorrem também elementos musicais que não estão notados na partitura. Por isso, para que se possa utilizar todos os recursos deste tipo de escrita musical, é importante o estudo de textos teóricos da época que nos forneçam informações sobre sua interpretação; ainda assim o músico da atualidade deve ter a consciência de que a interpretação do recitativo barroco é na verdade uma tentativa de recriação, já que vários elementos da época se perderam. Deve-se ter em mente também que esta consciência de autenticidade não basta por si só, que se deve buscar principalmente um resultado expressivo e musical.

VI - BIBLIOGRAFIA

6.1. Partituras

TELEMANN, Georg Philipp. *Der Harmonische Gottesdienst*. Hamburgo, 1725/1726. *Musikalische Werke*, vol. II a V. Kassel e Basel: Bärenreiter Verlag, 1953.

6.2. Referências bibliográficas

BUELOW, Georg J. *Doctrine of affections in: The "New Grove" dictionary of music and musicians*. Washington: Macmillan, 1980.

BUKOFZER, Manfred F. *Music in the baroque era - from Monteverdi to Bach*. Nova York: W. W. Norton & Company Inc., 1947.

CROCKER, Richard L. *A history of music style*. McGraw-Hill, Inc., 1966.

GROUT, Donald Jay. *A history of western music*. 3ª ed. Nova York: W. W. Norton & Company Inc., 1990.

HARNONCOURT, Nikolaus. *O diálogo musical - Monteverdi, Bach e Mozart*. Trad. Luiz Paulo Sampaio. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1993. Tradução de *Der musikalische Dialog*.

_____. *O discurso dos sons*. Trad. Marcelo Fagerlande. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1988. Tradução de *Musik als Klangrede*.

KÜHL, Paulo Mugayar. *Monteverdi e o lamento musical na primeira metade do séc. XVII*. Campinas: UNICAMP, 1992. Dissertação (mestrado em história da arte). Universidade Estadual de Campinas, 1992.

MATTHESON, Johann. *Der vollkommene Capellmeister*. Hamburgo, 1739; fac-sím. Kassel e Basel: Bärenreiter Verlag, 1954.

NEUMANN, Fr. H. *Die Ästhetik des Rezitativs*. Strassburg e Baden-Baden, 1962.

NIEDT, Friderich Erhard. *Musicalische Handleitung*, vol. III. Hamburgo, 1721; fac-sím. Uitgeverij Frits Knuf B. V., 1976.

PALISCA, Claude V. *Baroque*, in: *The "New Grove" dictionary of music and musicians*. Washington: Macmillan, 1980.

_____. *Baroque music*. New Jersey: Prentice-Hall, Inc., 1991.

RAYNOR, Henry. *História social da música*. Rio de Janeiro: Ed. Guanabara, 1986.

RUHNKE, Martin. *Georg Philipp Telemann* in: *The "New Grove" dictionary of music and musicians*. Washington: Macmillan, 1980.

ULRICH, Homer e PISK, Paul A. *A history of music and musical style*. Harcourt: Brace & World Inc., 1963.

WILLIAMS, Peter. *Continuo* in: *The "New Grove" dictionary of music and musicians*. Washington: Macmillan, 1980.

6.3. Fontes das citações sobre a interpretação do recitativo

6.3.1. Fontes primárias

BACH, Carl Philipp Emanuel. *Essay on the true art of playing keyboard instruments*, trad. William J. Mitchell. Nova York: W. W. Norton & Company Inc., 1949. Tradução de *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*. Berlim, 1753/1762.

MATTHESON, Johann. *Das neu-eröffnete Orchestre*. Hamburgo, 1713.

TELEMANN, Georg Philipp. *Der Harmonische Gottesdienst*. Hamburgo, 1725/1726. *Musikalische Werke*, vol. II a V. Kassel e Basel: Bärenreiter Verlag, 1953. Prefácio.

_____. *Singe-, Spiel- und Generalbaß-Übungen*. Hamburgo, 1733-34. Kassel e Basel: Bärenreiter Verlag, 1968.

WALTHER, Johann Gottfried. *Musikalisches Lexicon*. Leipzig, 1732; fac-sím. Kassel: Bärenreiter, 1953.

6.3.2. Fontes secundárias¹

AGRICOLA, Johann Friedrich. *Anleitung zur Singkunst*. Berlim, 1757; fac-sím. Celle: E. R. Jacobi, 1966; Leipzig: K. Wichmann, 1966. Tradução para o alemão com comentários e informações adicionais de TOSI, Peter Franz. *Opinioni de' cantori antichi, e moderni*, Bolonha, 1723. (2) (3)

HEINICHEN, Johann David. *Der General-Baß in der Composition*. Dresden, 1728; fac-sím. Hildesheim e Nova York, 1969. (1)

_____. *Neu erfundene und gründliche Anweisung, wie ein Music-Liebender auff gewisse vortheilhafftige Arth könne zu vollkommener Erlernung des General-Baßes*. Hamburgo, 1711. (2)

HILLER, Johann Adam. *Anweisung zum musikalisch-richtigen Gesange*. Leipzig, 1774. (2)

KELLNER, David. *Treulicher Unterricht im General-Baß*. Hamburgo, 1732. (2) (4)

KOLLMANN, Augustus Frederic Christopher. *A second practical guide to Thorough-Bass*. Londres, 1807. (4)

LÖHLEIN, Georg Simon. *Clavier-Schule, oder kurze und gründliche Anweisung zur Melodie und Harmonie*. Leipzig e Züllichau, 1765. (4)

MARPURG, Friedrich Wilhelm. *Kritische Briefe über die Tonkunst*, 3 vols. Berlim, 1760-1762. (1)

QUANTZ, Johann Joachim. *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiére zu spielen*. Berlim, 1752. (2)

SULZER, Johann Georg. *Allgemeine Theorie der schönen Künste. Zweiter Theil*. Leipzig, 1774. (2)

TÜRCK, Daniel Gottlob. *Kurze Anweisungen zum General-baß spielen*. Halle e Leipzig, 1791. Edições posteriores: 1800; 1816; Viena, 1822 (4); Halle, 1824 (3); 1841.

_____. *Von den wichtigsten Pflichten eines Organisten*. Halle e Leipzig, 1787. (2)

WIEDEBURG, Michael Johann Friedrich. *Der sich selbst informierende Clavierspieler*, vol. III. Halle, 1775. (2)

¹ O número entre parênteses ao final das referências indica as origens destas fontes, listadas na seção 6.3.3.

6.3.3. Origens das fontes secundárias

- (1) DONINGTON, Robert. *The interpretation of early music*. Londres: Faber & Faber, 1990.
- (2) DUYZENTKUNST, Ingrid Smit. *De Uitvoeringspraktijk van het Recitatief in de 17e en 18e eeuw*. In *Scripta Musicologica Ultrajectina*, Utrecht, 1973.
- (3) FROTSCHER, Gotthold. *Aufführungspraxis alter Musik*. Wilhelmshaven: Heinrichshofen's Verlag, 1984.
- (4) WILLIAMS, Peter. *Figured bass accompaniment*. Edinburgh: University Press, 1970.

6.4. Origens das ilustrações

Figura 01 - SADIE, Stanley (Ed.). *The "New Grove" dictionary of music and musicians*. Washington: Macmillan, 1980, p. 652.

ANEXO I - AS CANTATAS

1. Am Neujahrstage: *Halt ein mit deinem Wetterstrahle.*
(Cessa teus relâmpagos)

data: Circuncisão (1º dia do ano)
Epístola: Gal 3, 23-29
instrumento: violino
voz: média
tonalidade: ré maior
estrutura: ária (*prestissimo*), recitativo, ária (*vivace*)

2. Sonntag nach Neujahr: *Schmeckt und sehet unsers Gottes Freundlichkeit*
(Provai e vede a amabilidade de nosso Deus)

data: 1º domingo do ano
Epístola: Ti 3, 4-7
instrumento: oboé
voz: aguda
tonalidade: sol menor
estrutura: ária (*vivace*), recitativo-*arioso*-recitativo, ária (-)

3. Heilige drei Könige: *Ihr Völker hört*
(Povos, ouvi)

data: Epifania
Epístola: Is 60, 1-6
instrumento: traverso
voz: média
tonalidade: sol maior
estrutura: ária (-), recitativo, ária (*vivace*)

4. 1. Sonntag nach hlg. drei Könige: *In gering- und rauhen Schalen*
(Em conchas pequenas e ásperas)

data: Sagrada Família (1º domingo após a Epifania)
Epístola: Rom 12, 1-6
instrumento: flauta doce
voz: aguda
tonalidade: fá maior
estrutura: ária (-), recitativo, ária (-)

5. 2. Sonntag nach hlg. drei Könige: *Ist Widerwärtigkeit den Frommen eigen?*
(A adversidade é própria ao devoto?)

data: 2º domingo após a Epifania
Epístola: Rom 12, 6-16
instrumento: violino

voz: média
 tonalidade: lá maior
 estrutura: recitativo, ária (*vivace*), recitativo, ária (*andante*)

6. 3. Sonntag nach hlg. drei Könige: *Warum verstellst du die Gebärden?*
 (Por que dissimulas teus gestos?)

data: 3º domingo após a Epifania
 Epístola: Rom 12, 17-21
 instrumento: oboé
 voz: aguda
 tonalidade: ré menor
 estrutura: recitativo, ária (*largo*), recitativo, ária (*presto*)

7. Mariä Reinigung (2. Februar): *Erscheine, Gott, in deinem Tempel.*
 (Deus, surge em teu templo)

data: Purificação de Maria
 Epístola: Mal 3, 1-4
 instrumento: traverso
 voz: média
 tonalidade: si menor
 estrutura: ária (*gratioso*), recitativo, ária (*allegro*)

8. 4. Sonntag nach hlg. drei Könige: *Hemmet den Eifer, verbannet die Rache*
 (Contende o fervor, degredai a vingança)

data: 4º domingo após a Epifania
 Epístola: Rom 13, 8-10
 instrumento: flauta doce
 voz: aguda
 tonalidade: do maior
 estrutura: ária (*spirituoso*), recitativo, ária (*dolce*)

9. 5. Sonntag nach hlg. drei Könige: *Liebe, die von Himmel stammet*
 (Amor que vem dos céus)

data: 5º domingo após a Epifania
 Epístola: Col 3, 12-17
 instrumento: violino
 voz: média
 tonalidade: mi bemol maior
 estrutura: ária (*gratioso*), recitativo, ária (*allegro*)

10. 6. Sonntag nach hlg. drei Könige: *Was ist das Herz?*
(O que é o coração?)

data: 6º domingo após a Epifania
Epístola: 2 Pdr 1, 16-21
instrumento: violino
voz: média
tonalidade: mi maior
estrutura: recitativo, ária (*andante*), recitativo, ária (*allegro*)

11. Septuagesimä: *Ein jeder läuft, der in den Schranken läuft*
(Aqueles que correm dentro de suas limitações)

data: Domingo da Septuagésima
Epístola: 1 Cor 9, 24-27
instrumento: oboé
voz: aguda
tonalidade: si bemol maior
estrutura: recitativo, ária (*vivace*), recitativo, ária (*allegro*)

12. Sexagesimä: *Was ist mir doch das Rühmen nütze?*
(De que me adianta vangloriar-me?)

data: Domingo da Sexagésima
Epístola: 2 Cor 12, 1-9
instrumento: traverso
voz: média
tonalidade: mi menor
estrutura: ária (*largo*), recitativo-arioso, ária (*spirituoso*)

13. Quinquagesimä (Estomihi): *Seele, lerne dich erkennen*
(Alma, conhece-te)

data: Domingo da Quinquagésima
Epístola: 1 Cor 13, 9-10
instrumento: flauta doce
voz: aguda
tonalidade: sol maior
estrutura: ária (*allegro moderato*), recitativo, ária (*vivace*)

14. Invocavit: *Fleuch der Lüste Zauberauen*
(Foge dos campos enfeitados dos prazeres)

data: 1º domingo da Quaresma
Epístola: 2 Cor 6, 1-10
instrumento: violino

voz: média
 tonalidade: fá maior
 estrutura: ária (*allegro*), recitativo, ária (*spirituoso*)

15. Reminiscere: *Der Reichtum macht allein beglückt*
 (A riqueza somente traz a felicidade)

data: 2º domingo da Quaresma
 Epístola: 1 Tes 4, 1-7
 instrumento: oboé
 voz: aguda
 tonalidade: do maior - do menor
 estrutura: ária (*allegro e soave*), recitativo, ária (*allegro moderato*)

16. Oculi: *Wandelt in der Liebe*
 (Transformai-vos através do amor)

data: 3º domingo da Quaresma
 Epístola: Ef 5, 1-9
 instrumento: traverso
 tonalidade: ré maior
 estrutura: ária (*dolce ma non largo*), recitativo, ária (*vivace*)

17. Laetare: *Du bist verflucht, o Schreckenstimme*
 (Tu és maldita, voz do medo)

data: 4º domingo da Quaresma
 Epístola: Gal 4, 21-31
 instrumento: flauta doce
 voz: aguda
 tonalidade: lá menor
 estrutura: ária (*affettuoso*), recitativo, ária (*vivace*)

18. Judica: *Wer ist, der dort von Edom kömmt?*
 (Quem é aquele que vem de Edom?)

data: Domingo da Paixão
 Epístola: Hebr 9, 11-15
 instrumento: violino
 voz: média
 tonalidade: mi menor
 estrutura: recitativo, ária (*siciliana*), recitativo, ária (*andante*)

19. Verkündigung Mariä: *Gott will Mensch und sterblich werden*
(Deus se tornará humano e mortal)

data: Anunciação (25 de Março)
Epístola: Is 7, 10-15
instrumento: violino
voz: aguda
tonalidade: do maior
estrutura: ária (*presto*), recitativo, ária (*vivace*)

20. Palmarum: *Schaut die Demut Palmen tragen*
(Vede a humildade trazendo palmas)

data: Domingo de Ramos
Epístola: Flp 2, 5-11
instrumento: oboé
voz: aguda
tonalidade: ré menor
estrutura: ária (*andante e maestoso*), recitativo, ária (*vivace*)

21. 1. Ostertag: *Weg mit Sodoms gift'gen Früchten*
(Fora com os frutos venenosos de Sodoma)

data: Domingo da Ressureição (Páscoa)
Epístola: 1 Cor 5, 6-8
instrumento: nenhum instrumento indicado
voz: média
tonalidade: do maior
estrutura: ária (-), recitativo, ária (*andante e gratioso*)

22. 2. Ostertag: *Triumphierender Versöhner, tritt aus deiner Kluft hervor*
(Reconciliador triunfante, surge de teu abismo)

data: 1º dia da Páscoa
Epístola: Mc 16
instrumento: violino
voz: aguda
tonalidade: si bemol maior
estrutura: ária (*vivace*), recitativo-arioso-recitativo, ária (*grave-vivace*)

23. 3. Ostertag: *Jauchzt, ihr Christen, seid vergnügt*
(Rejubilai, cristãos, alegrai-vos)

data: 2º dia da Páscoa
Epístola: 1 Cor 15, 50-58
instrumento: violino

voz: aguda
 tonalidade: fá maior
 estrutura: ária (-), recitativo-arioso, ária (*vivace e pomposamente*)

24. Quasimodogeniti: *Auf ehernen Mauern ... ruht unsrer Hoffnung Zuversicht*
 (Sobre muros de bronze repousa a confiança em nossa esperança)

data: Domingo *in Albis*
 Epístola: 1 Jo 5, 1-13
 instrumento: flauta doce
 voz: aguda
 tonalidade: sol menor
 estrutura: ária (*vivace*), recitativo, ária (*animoso*)

25. Misericordias Domini: *Hirt' und Bischof uns'rer Seelen*
 (Pastor e bispo de nossas almas)

data: 2º domingo após a Páscoa
 Epístola: 1 Pdr 2, 19-25
 instrumento: violino
 voz: média
 tonalidade: sol maior
 estrutura: ária (*presto*), recitativo, ária (*dolce*)

26. Jubilate: *Dies ist der Gotteskinder Last*
 (Este é o fardo do Filho de Deus)

data: 3º domingo após a Páscoa
 Epístola: 1 Pdr 2, 11-18
 instrumento: oboé
 voz: aguda
 tonalidade: do menor - do maior
 estrutura: recitativo, ária (*mesto e sdegnoso*), recitativo, ária (*allegro*)

27. Cantate: *Ew'ge Quelle, milder Strom*
 (Eterna fonte, suave torrente)

data: 4º domingo após a Páscoa
 Epístola: Tg 1, 17-22
 instrumento: traverso
 voz: média
 tonalidade: lá maior
 estrutura: ária (-), recitativo-arioso-recitativo, ária (*vivace*)

28. Rogate: *Deine Toten werden leben*
(Teus mortos viverão)

data: 5º domingo após a Páscoa
Epístola: Is 26, 19
instrumento: flauta doce
voz: aguda
tonalidade: mi menor
estrutura: ária (*allegro*), recitativo, ária (*andante*)

29. Himmelfahrt: *Du fährest mit Jauchzen ... empor*
(Ascendes com clamores)

data: Ascensão
Epístola: At 1, 1-11
instrumento: violino
voz: média
tonalidade: ré maior
estrutura: ária (*allegro*), recitativo, ária (*spirituoso*)

30. Exaudi: *Erwachtet, entreisst euch den sündlichen Träumen*
(Despertaí, arrancai de vós os sonhos pecaminosos)

data: Domingo após a Ascensão
Epístola: Mt 20, 1-16
instrumento: violino
voz: aguda
tonalidade: fá sustenido menor
estrutura: ária (*allegro*), recitativo, ária (*dolce*)

31. 1. Pfingsttag: *Zischt nur, stechet, ihr feurigen Zungen*
(Sibilai e feri, línguas de fogo)

data: Pentecostes
Epístola: At 2, 1-11
instrumento: oboé
voz: média
tonalidade: sol maior
estrutura: ária (*vivace*), recitativo, ária (*vivace*)

32. 2. Pfingstfeiertag: *Schmückt das frohe Fest mit Maien*
(Ornai a alegre festa com flores)

data: 2º dia de Pentecostes
Epístola: sem indicação
instrumento: violino

voz: aguda
 tonalidade: lá maior
 estrutura: ária (*vivace*), recitativo, ária (*andante*)

33. 3. Pfingstfeiertage: *Ergeuß dich zur Salbung der schmachtenden Seele*
 (A consagração da alma sequiosa)

data: 3º dia de Pentecostes
 Epístola: sem indicação
 instrumento: violino
 voz: média
 tonalidade: sol menor
 estrutura: ária (*languente*), recitativo, ária (*largo-vivace*)

34. Am Feste der Heil. Dreinigkeit (Trinitatis): *Unbegreiflich ist dein Wesen*
 (Tua natureza é incompreensível)

data: Santíssima Trindade
 Epístola: Rom 11, 33-36
 instrumento: violino ou viola
 voz: média
 tonalidade: lá menor - lá maior
 estrutura: ária (*largo*), recitativo, ária (*vivace*)

35. Am ersten Sonntage nach Trinitatis: *Verlöschet, ihr Funken der irdischen Liebe*
 (Extingui-vos, centelhas do amor mundano)

data: 1º domingo após Pentecostes
 Epístola: 1 Jo 4, 16-21
 instrumento: oboé
 voz: aguda
 tonalidade: si bemol maior
 estrutura: ária (-), recitativo, ária (-)

36. Am zweiten Sonntage nach Trinitatis: *Stille die Tränen des winselnden Armen*
 (Detende as lágrimas dos pobres que lamentam)

data: 2º domingo após Pentecostes
 Epístola: 1 Jo 3, 13-18
 instrumento: traverso
 voz: média
 tonalidade: mi menor
 estrutura: ária (-), recitativo, ária (*a tempo giusto*)

37. Am dritten Sonntage nach Trinitatis: *Wer sehnet sich nach Kerker, Stein und Ketten*
(Quem anseia por cárceres, rochas e correntes)

data: 3º domingo após Pentecostes
Epístola: 1 Pdr 5, 6-11
instrumento: flauta doce
voz: aguda
tonalidade: do maior
estrutura: ária (*andante*), recitativo, ária (-)

38. Am vierten Sonntage nach Trinitatis: *Ihr seligen Stunden erquickender Freude*
(Felizes horas de agradável alegria)

data: 4º domingo após Pentecostes
Epístola: Rom 8, 18-23
instrumento: violino
voz: média
tonalidade: fá maior
estrutura: ária (*presto, ma con affetto*), recitativo, ária (*andante e affettuoso*)

39. Am fünften Sonntage nach Trinitatis: *Begnadigte Seele gesegneter Christen*
(Almas indultadas de cristãos abençoados)

data: 5º domingo após Pentecostes
Epístola: 1 Pdr 3, 8-15
instrumento: oboé
voz: aguda
tonalidade: lá menor
estrutura: ária (*andante*), recitativo, ária (*vivace*)

40. Am sechsten Sonntage nach Trinitatis: *Ich bin getauft in Christi Tode*
(Estou batizado na morte de Cristo)

data: 6º domingo após Pentecostes
Epístola: Rom 6, 3-11
instrumento: traverso
voz: média
tonalidade: sol maior
estrutura: ária (-), recitativo, ária (*vivace*)

41. Am siebenten Sonntage nach Trinitatis: *Wenn Israel am Nilusstrande*
(Quando Israel às margens do Nilo)

data: 7º domingo após Pentecostes
Epístola: Rom 6, 19-23

instrumento: flauta doce
 voz: aguda
 tonalidade: ré menor
 estrutura: recitativo, ária (-), recitativo, ária (-)

42. Am achten Sonntage nach Trinitatis: *Weicht, ihr Sünden, bleibt dahinten*
 (Pecados, retirai-vos)

data: 8º domingo após Pentecostes
 Epístola: Rom 8, 12-17
 instrumento: violino
 voz: média
 tonalidade: sol menor
 estrutura: ária (*presto*), recitativo, ária (-)

43. Am neunten Sonntage nach Trinitatis: *Das Wetter rührt mit Strahl und*
Blitzen
 (O temporal agita-se com raios e relâmpagos)

data: 9º domingo após Pentecostes
 Epístola: 1 Cor 10, 1-13
 instrumento: oboé
 voz: aguda
 tonalidade: fá maior
 estrutura: ária (*vivace*), recitativo, ária (*animoso*)

44. Am zehnten Sonntage nach Trinitatis: *Kein Vogel kann im weiten Fliegen*
 (Nenhuma ave pode fazer vôos distantes)

data: 10º domingo após Pentecostes
 Epístola: 1 Cor 12, 1-11
 instrumento: traverso
 voz: média
 tonalidade: do maior
 estrutura: ária (-), recitativo, ária (*largo*)

45. Am elften Sonntage nach Trinitatis: *Durchsuche dich, o stolzer Geist*
 (Examina-te, alma orgulhosa)

data: 11º domingo após Pentecostes
 Epístola: 1 Cor 15, 9-10
 instrumento: flauta doce
 voz: aguda
 tonalidade: do menor
 estrutura: ária (*largo*), recitativo, ária (*andante*)

46. Am zwölften Sonntage nach Trinitatis: *Ihr, deren Leben mit banger Finsternis umgeben*
(Vós, cujas vidas se cercam de trevas assustadoras)

data: 12º domingo após Pentecostes
Epístola: 2 Cor 3
instrumento: violino
voz: média
tonalidade: mi maior
estrutura: recitativo, ária (*vivace*), recitativo, ária (-)

47. Am 13. Sonntage nach Trinitatis: *Deines neuen Bundes Gnade*
(A misericórdia de tua nova união)

data: 13º domingo após Pentecostes
Epístola: Gal 3, 15-22
instrumento: traverso
voz: aguda
tonalidade: si bemol maior
estrutura: ária (-), recitativo, ária (*vivace*)

48. Am 14. Sonntage nach Trinitatis: *Schau nach Sodom nicht zurücke*
(Não voltes teu olhar para Sodoma)

data: 14º domingo após Pentecostes
Epístola: Gal 5, 16-24
instrumento: oboé
voz: média
tonalidade: mi menor
estrutura: ária (-), recitativo, ária (-)

49. Am 15. Sonntage nach Trinitatis: *Trifft menschlich und voll Fehler sein die meiste Zeit zusammen*
(Ser humano e errar estão sempre juntos)

data: 15º domingo após Pentecostes
Epístola: Gal 5, 25-6, 10
instrumento: flauta doce
voz: aguda
tonalidade: si bemol maior
estrutura: recitativo, ária (*vivace*), recitativo, ária (-)

50. Am 16. Sonntage nach Trinitatis: *Die stärkende Wirkung des Geistes*
(A ação fortalecedora do espírito)

data: 16º domingo após Pentecostes
Epístola: Ef 3, 14-21
instrumento: violino

voz: média
 tonalidade: sol menor
 estrutura: ária (*spirituoso*), recitativo, ária (*andante*)

51. Am 17. Sonntage nach Trinitatis: *Umschlinget uns, ihr sanften Friedensbande*
 (Envolvei-nos, suaves laços da paz)

data: 17º domingo após Pentecostes
 Epístola: Ef 4, 1-6
 instrumento: oboé
 voz: aguda
 tonalidade: ré menor
 estrutura: ária (*dolce*), recitativo, ária (-)

52. Am 18. Sonntage nach Trinitatis: *Ich schaue bloß auf Gottes Güte*
 (Somente olho a bondade de Deus)

data: 18º domingo após Pentecostes
 Epístola: 1 Cor 1, 4-9
 instrumento: traverso
 voz: média
 tonalidade: sol maior
 estrutura: ária (*vivace*), recitativo, ária (*andante*)

53. Am 19. Sonntage nach Trinitatis: *Es ist ein schlechter Ruhm*
 (Não é uma boa fama)

data: 19º domingo após Pentecostes
 Epístola: Ef 4, 23-28
 instrumento: flauta doce
 voz: aguda
 tonalidade: do maior
 estrutura: recitativo, ária (*vivace*), recitativo, ária (*vivace*)

54. Am 20. Sonntage nach Trinitatis: *Die Ehre des herrlichen Schöpfers zu melden*
 (Anunciar a honra do magnífico criador)

data: 20º domingo após Pentecostes
 Epístola: Ef 5, 15-21
 instrumento: violino
 voz: média
 tonalidade: ré maior
 estrutura: ária (-), recitativo, ária (*vivace*)

55. Am 21. Sonntage nach Trinitatis: *Verfolgter Geist, wohin?*
(Para onde, alma perseguida?)

data: 21º domingo após Pentecostes
Epístola: Ef 6, 10-17
instrumento: oboé
voz: aguda
tonalidade: sol menor
estrutura: ária (*mesto*), recitativo, ária (*vivace*)

56. Am 22. Sonntage nach Trinitatis: *Erhalte mich, o Herr, in deinem Werke*
(Mantém-me, Senhor, em tua obra)

data: 22º domingo após Pentecostes
Epístola: Flp 1, 6-11
instrumento: traverso
voz: média
tonalidade: lá maior
estrutura: ária (-), recitativo, ária (*vivace*)

57. Am 23. Sonntage nach Trinitatis: *Locke nur, Erde, mit schmeichelndem Reize*
(Terra, somente podes atrair com teu encanto adulator)

data: 23º domingo após Pentecostes
Epístola: Flp 3, 17-21
instrumento: flauta doce
voz: aguda
tonalidade: fá maior
estrutura: ária (-), recitativo, ária (-)

58. Am 24. Sonntage nach Trinitatis: *Beglückte Zeit, die uns des Wortes Licht*
(Tempos felizes, nos quais a luz da palavra)

data: 24º domingo após Pentecostes
Epístola: Col 1, 9-14
instrumento: violino
voz: média
tonalidade: sol maior
estrutura: recitativo, ária (*vivace*), recitativo, ária (*soave*)

59. Am 25. Sonntage nach Trinitatis: *Ein zartes Kind hat nirgends größ're Lust*
(Uma frágil criança não tem maior prazer)

data: 25º domingo após Pentecostes
Epístola: 1 Tes 4, 13-18
instrumento: violino

voz: aguda
 tonalidade: lá maior
 estrutura: recitativo-arioso, ária (*andante*), recitativo, ária (*languente*)

60. Am 26. Sonntage nach Trinitatis: *Glaubet, hoffet, leidet, duldet*
 (Crede, tende esperança, sofrei, tolerai)

data: 26º domingo após Pentecostes
 Epístola: 2 Pdr 3, 3-13
 instrumento: violino
 voz: média
 tonalidade: fá menor
 estrutura: ária (*largo-vivace*), recitativo, ária (-)

61. Am 27. Sonntage nach Trinitatis: *Daß Herz und Sinn, o schwacher Mensch*
 (Ó homem fraco, que o coração e a mente)

data: 27º domingo após Pentecostes
 Epístola: 1 Tes 5, 1-11
 instrumento: violino
 voz: aguda
 tonalidade: do menor
 estrutura: recitativo, ária (*affettuoso*), recitativo, ária (*vivace*)

62. Am Feste Johannes des Täufers (24. Juni): *Die Kinder des Höchsten*
sind rufenden Stimmen
 (Os filhos do Altíssimo são vozes que clamam)

data: São João Batista (24 de junho)
 Epístola: sem indicação
 instrumento: violino
 voz: aguda
 tonalidade: mi maior
 estrutura: ária (*vivace*), recitativo, ária (*affettuoso*)

63. Am Tage der Heimsuchung Mariae (2. Juli): *Gottlob! Die Frucht hat sich*
gezeigt
 (Deus seja louvado! O fruto se mostrou)

data: Visitação de Maria (2 de julho)
 Epístola: Is 11, 1-5
 instrumento: violino
 voz: aguda
 tonalidade: mi bemol maior
 estrutura: ária (*andante*), recitativo, ária (*vivace*)

64. Am Michaelistage: *Packe dich, gelähmter Drache*
(Vai-te, dragão paralisado)

data: São Miguel
Epístola: Apc 4, 7-12
instrumento: violino
voz: aguda
tonalidade: ré maior
estrutura: ária (*allegro*), recitativo, ária (*vivace*)

65. Am ersten Advents-Sonntage: *Erwachtet zum Kriegen*
(Desperta para a guerra)

data: 1º domingo do Advento
Epístola: Rom 13, 11-14
instrumento: violino
voz: média
tonalidade: si bemol maior
estrutura: ária (*vivace*), recitativo, ária (*spirituoso*)

66. Am zweiten Advents-Sonntage: *Endlich wird die Stunde schlagen*
(Finalmente soará a hora)

data: 2º domingo do Advento
Epístola: Rom 15, 4-13
instrumento: oboé
voz: aguda
tonalidade: do maior
estrutura: ária (*andante*), recitativo, ária (-)

67. Am dritten Advents-Sonntage: *Vor des lichten Tages Schein*
(Diante do brilho do dia claro)

data: 3º domingo do Advento
Epístola: sem indicação
instrumento: traverso
voz: média
tonalidade: ré maior
estrutura: ária (-), recitativo, ária (-)

68. Am vierten Advents-Sonntage: *Lauter Wonne, lauter Freude*
(Grande júbilo, grande alegria)

data: 4º domingo do Advento
Epístola: Flp 4, 4-7
instrumento: flauta doce

voz: aguda
 tonalidade: sol maior - sol menor
 estrutura: ária (*vivace*), recitativo, ária (-)

69. Am ersten Weihnachtstage: *Erquickendes Wunder der ewigen Gnade*
 (Maravilha aliviadora da eterna graça)

data: 1ª Missa do Natal
 Epístola: Tí 3, 4-8
 instrumento: violino
 voz: média
 tonalidade: ré maior
 estrutura: ária (-), recitativo, ária (*presto*)

70. Am anderen Weihnachtstage: *Jauchzet, frohlocket, der Himmel ist offen*
 (Jubilai, exultai, o céu está aberto)

data: 2ª Missa do Natal
 Epístola: At 7, 55-59
 instrumento: violino
 voz: média
 tonalidade: sol maior
 estrutura: ária (-), recitativo, ária (-)

71. Am dritten Weihnachtstage: *Unverzagt in allem Leide*
 (Sem desânimo com todo o sofrimento)

data: 3ª Missa do Natal
 Epístola: Is 9, 1-6
 instrumento: violino
 voz: aguda
 tonalidade: si bemol maior
 estrutura: ária (*con pompa*), recitativo, ária (*a tempo giusto*)

72. Am Sonntage nach Weihnachten: *Was gleicht dem Adel wahrer Christen*
 (O que se iguala à nobreza de verdadeiros cristãos)

data: Domingo na oitava do Natal
 Epístola: Gal 4, 1-7
 instrumento: oboé
 voz: aguda
 tonalidade: fá maior
 estrutura: ária (-), recitativo, ária (*vivace*)

ANEXO II - TEXTOS ORIGINAIS

2.1. Fontes primárias

2.1.1. TELEMANN, Georg Philipp.

2.1.1.1. *Der Harmonische Gottesdienst.* Hamburgo, 1725/1726.

Prefácio.

"Es is bereits über zwei Jahr, als ich zu Herausgebung eines musikalischen Jahrganges auf alle Sonn- und Festtage mich so viel lieber entschloß, weil auf Veranlassung Herrn Weichmanns der treffliche und zur musikalischen Dichtkunst insonderheit aufgelegte Poet, Herr Brandenburg, die Verfertigung des Textes zu diesem Jahrgange gütigst übernahm. Das Werk würde auch schon lange im Druck gelegen haben, wenn nicht der Herr Poet bald durch Unpäßlichkeit, bald durch überhäufte Amtgeschäfte sich genötiget gesehen, in der Ordnung des Jahrgangs zuweilen eine Lücke zu lassen. Wie er uns aber zuverlässige Hoffnung gemacht, daß die zwischenher fehlende Stücke annoch alle nachkommen sollen, ich auch durch seine so geist- als sinnreiche Arbeit zu verschiedenen nicht gar gemeinen Einfällen öfters ermuntert worden bin, so dürfen die Liebhaber erbaulicher Kirchenandachten desto weniger zweifeln, daß wir nicht beiderseits unserer Zusage nachkommen werden.

Indessen und ehe solches geschicht, habe ich die Ehre, Ihnen hiermit einen anderen Jahrgang gleichfalls auf alle Sonn- und Feiertage vorzulegen, der jedoch mehr zum Privatgebrauch und zur Haus- und Kirchenandacht gewidmet ist. Der Grund darzu ist abermals durch Herrn Weichmanns Vermittelung mit einer Poesie gelegt worden, die außer den übrigen vortrefflichen Eigenschaften besonders diejenige hat, daß sie alle Vorteile in sich fasset, so nicht allein meine Arbeit zur Lust machen, sondern mich auch zu mancherlei aufgeweckten Erfindungen leiten kann, und statte ich dem mir unbekanntem Herrn Verfasser derselben hiermit öffentlich verpflichtesten Dank dafür ab.

Von der Einrichtung des Werkes hat man, besonders um derjenigen willen, die in der Musik nicht allerdings geübet sind, folgenden Unterricht mitteilen wollen: Die Singstimmen bestehen entweder aus einen hohen Discante mit diesem Schlüssel oder aus einem niedrigen mit diesem bezeichnet. Bei beiden wird man den Umfang der Töne also einschränken, daß solche niemals die Grenzen der fünf Linien nebst dem obern und untern Raume überschreiten. Solchemnach können die Kantaten des ersten Schlüssels von einem Discant oder Tenor insgemein, diese aber von einem tiefen Discant, hohen Alt, tiefen Tenor oder hohen Baß gesungen werden, welche letzte jedoch auch größenteils für einen ordentlichen Alt oder Baß gerecht sein dürfen, und mag sie ein jeder, welcher der obigen Schlüssel nicht gar zu kundig ist, in solchen Schlüssel umschreiben lassen, den er kennet.

Das Instrument, welches bald eine Violine, bald eine Hautbois und bald eine Flûte douce oder traversière ist, hat man zwar also gesetzt, daß ein jegliches nach dem Umstande seiner Naturart sich hören lasset, jedoch daß in Ermangelung der Blasinstrumente die Violine alles allein und ohne daß ihre gewöhnliche Applikation Gewalt leide, oder der durch jene auszudrückende

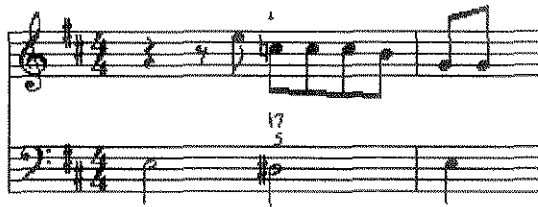
Affekt dadurch sonderlich geschwächt werde, herausbringen kann. Diejenigen Direktoren aber, so mit vielen Personen musizieren können, mögen aus einem jeglichen Stücke, ob es auch schon ein Blasinstrument enthält, eine Violino in ripieno ziehen, welche allemal daselbst anfänget, wo ein *f* (*forte*) unter der Note zu finden und bis dahin gehet, wo ein *p* (*piano*) zu sehen ist; dabei ist zu merken, daß der Anfang eines jeglichen Stückes immer mit zum *f* gehöret, wo nicht daß *p* expresse darunter gezeichnet ist. Können auch die Stücke, welche für die Violine sind, mit vielen Personen besetzt werden, so mag einer oder es mögen etliche der besten Violinisten aus dem Originalen oder aus einer Abschrift davon zugleich, die übrigen aber die ausgezogene Ripienpartie, spielen. Die gedachten etlichen Violinisten aber werden das *piano* nach Beschaffenheit der Kirche, worin sie musizieren, einzurichten und in großen stärker, in kleinern schwächer zu spielen wissen. Die Hautbois und Flöten hingegen wie auch eine einzelne Violine haben, wenn sie von einem starken Chore begleitet werden, sich ans *piano* nicht so sehr zu binden, und muß übringens in denjenigen Arien, so mit einer Flûte à bec sind, die Ripienpartie allezeit eine Oktave tiefer geschrieben werden.

Betreffend die Bewegung des Taktes in einer jeglichen Arie, so haben diejenigen ein mittelmäßiges Gewicht, bei welchen am Anfange kein andeutendes Wort als *presto*, *allegro*, *vivace* etc. = sehr geschwinde, geschwinde, munter usw.; *adagio*, *largo*, *affetuoso* etc. = sehr langsam, langsam, beweglich usw. zu finden ist. Und sollten etwan einige ungewöhnliche hieher gehörende Wörter vorkommen, so wird man sich am Schlusse dieser Kantaten darüber erklären.

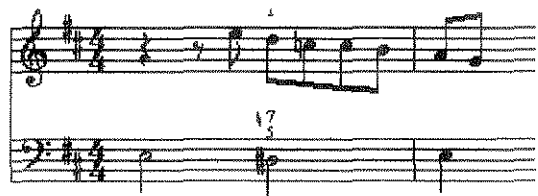
Beim Rezitativ ist zu erinnern, daß es nicht nach einen gleichen Takte sondern nach dem Inhalte der Poesie bald langsamer, bald geschwinder gesungen werden müsse. Hiernächst haben die Sänger in acht zu nehmen, daß sie nicht allemal so singen, wie die Noten da stehen, sondern sich hin und wieder eines sogenannten Akzents bedienen. Wenn demnach die Klauseln im Rezitativ des ersten Stückes also aussehen:

Beglückte Stun-de, da Moses uns nicht mehr so scharf wie vor-mals dräut! Ja, se-gen-volle
Zeit, da un-ser Heil ist ein-ge-funden! Zu die-sem hal-te dich mit wah-rer Zu-ver-sicht und laß dir
sol-ches nicht bis andein En-de rau-ben, so raubt dir gleich-falls nichts den Schatz der Se-lig-keit.

Und hat man sich nicht daran zu kehren, ob schon bisweilen eine Modulation wider den Baß zu laufen scheint, als wenn es hieße:



so singe dennoch:



Es giebet zwar noch mehr Gattungen von Akzenten, die ebenfalls zum Teil in obigem Exempel anzubringen sind, wovon aber hier zu handeln der enge Raum nicht zulasset. Alle Schlußkadenzen, wenn nämlich in der Poesie ein Punktum erfolgt, oder auch, wenn die folgende und dergleichen Gänge durch alle Töne vorkommen, singe also:



Wiewohl dies letztere findet man auch im Exemplare an etlichen Orten folgendermaßen ausgedrückt:



Die Stücke des sämtlichen Jahrganges sind nach dem Kammertone eingerichtet, weswegen nötig ist, daß der Generalbaß für die Organisten in den Kirchen, wo man sich der Kammerton-stimmenden Instrumente bedient,

jedesmal transponiere werde, und kann man nach folgenden Entwurfe, welcher die in diesem Werke etwa vorkommenden Töne enthält, aufs leichteste verfahren.¹

Sollten einige, denen es an Sängern gebricht, und die sich dennoch dies Werk zu Nutze zu machen gedächten, anstatt der Singestimme ein Instrument nehmen wollen, so schicket sich zum hohen Discantschlüssel insonderheit die Violine, Hautbois, Flüte traverse und Viola di Gamba (eine Oktave tiefer gespielt), zum tiefen Schlüssel aber die Violine, Viola, Flüte douce (eine Oktave höher), Basson, auch mehrenteils der mittlere Chalumeau etc.

Sonst hat man sich durchgehends zur Bequemlichkeit beides, der Sänger und Instrumentalisten, aller Leichtigkeit beflissen, so viel nähmlich die vorkommenden Affekten und die benötigte Veränderung es zugelassen. Wie man denn auch in den Rezitativen die natürliche Akzentuation unserer teutschen Mundart möglichst beibehalten und in der Harmonie weitgesuchte Ausschweifungen vermieden und endlich die Ziffern des Generalbasses für einen mäßigen Meister oder Lernenden nicht zu fürchterlich gemacht, auch hier und da einige zu entbehrende gar weggelassen hat. Desgleichen hat man sich zum öftern lieber der langsamern als geschwindern Noten im Druck bedienet, um sowohl den Singenden als Spielenden das Gesicht durch gar zu häufige Gegenwürfe der oft durchstrichnen Noten nicht zu verwirren, mithin einen leserlichen Druck darzulegen.

Da es auch endlich so genau nicht hergehen wird, daß nicht hier und da Druckfehler mit unterlaufen sollten, so verspricht man hiermit, dieselben am Ende des Werkes aufs fleißigste anzuzeigen.

Übrigens werden von Vierteljahren zu Vierteljahren noch beständig Praenumerationes auf dies Werk angenommen. Wer demnach 5 Mark L oder 1 Rthlr. 16 Ggr. quartaliter zahlet, soll jedes Stück einzeln vorher haben, ehe derjenige Sonn- oder Festtage einfällt, an welchen es aufgeführt werden kann.

Hamburg, den 19. Dezember 1725

G. P. TELEMANN"

¹ Telemann fornece aqui instruções para transposição, que são muito pormenorizadas e por isso não foram transcritas. (n. do editor)

2.1.1.2. *Singe-, Spiel- und Generalbaß-Übungen.*
Hamburgo, 1733-34.

p. 39-41.

"Vom Recitativo: Wann ein dissonirender grif (a) (c) eintritt, so schläget nur die rechte, nicht aber zugleich die linke hand an; löset aber solcher grif sich in consonanzen auf (b), so schlagen beyde hände an.

Ihr zeh - leht den To - back mit rech - te zu den no - mi - ri - bus von

(a) (b) (c)

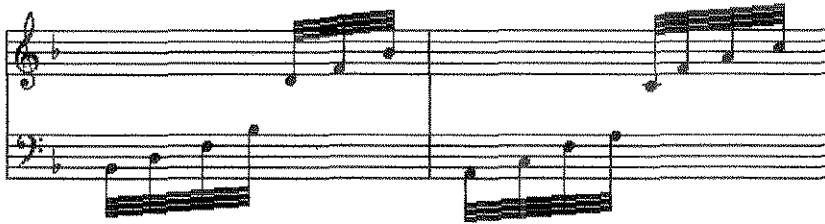
"(a) (b) Die schlüsse werden in opern sofort angeschlagen, wann der sänger die letzten sylben spricht, in cantaten aber pfleget man sie nachzuschlagen. Es mögen auch beyde hände voll genommen werden, wie von (b) an, bis zu ende, gewiesen wird.

"(c) Hier bleibt der bass wieder liegen, weil oben 6_5 dissonanzen ausmachen.

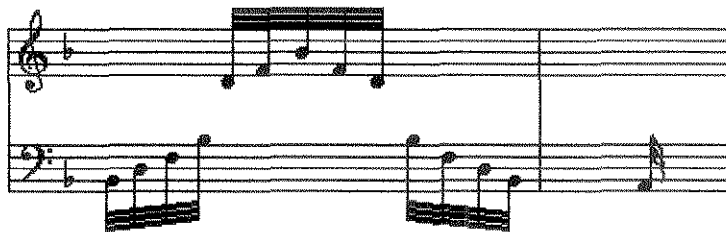
Wei - ber aus - ge - nom - men, die ge - ne - ris com - mu - nis seyn.

(c) (d)

"Alles lauf-werk und alle manierchens müssen beym recitativ-spielen nachbleiben; die gewöhnlichste Ahrt aber, die noten beym anschlagen zu brechen, ist folgende:



andere schlagen auch also wieder zurück:



Diss brechen ist auf clavecimbeln anzubringen, auf orgeln hingegen wird zugleich angeschlagen. Je geschwinder und kürzer aber ienes geschicht, ie besser ist es für den sänger. Ob man diesen, wann sie nicht noten-fest sind, ein haufen tone ampimpen solle, solches hätte ich fast mit nein zu beantworten."

2.1.2. WALTHER, Johann Gottfried.
Musikalisches Lexicon.
Leipzig, 1732.

verbete "Recitativo"
 p. 515.

"Recitativo, oder abgekürzt, Reco. Rec. und Ro. (*ital.*) Recitatif (*gall*) ist eine Sing-Art, welche eben so viel von der Declamation als von dem Gesange hat, gleich ob declamiert man singend, oder sänge declamierend: da man denn folglich mehr belissen ist die Affectus zu exprimieren, als nach dem vorgeschriebenen Tact zu singen. Diesem ungeachtet, schreibt man dennoch diese Gesang-Art im richtigen Tact hin; gleichwie man aber Freiheit hat, die Noten der Geltung nach zu verändern, und selbige länger und kürzer zu machen; also ist nötig, daß die recitirende Stimme über den G. B. geschrieben werde, daß der Accompagnateur dem Recitanten nachgeben könne."

2.2. Fontes secundárias

2.2.1. DUYZENTKUNST, Ingrid Smit.

De Uitvoeringspraktijk van het Recitatief in de 17e en 18e eeuw.

Utrecht, 1973.

2.2.1.1. AGRICOLA, Johann Friedrich.

Anleitung zur Singkunst.

Berlin, 1757.

p. 153.

"Man muss sich [...] mehr nach der Länge und Kürze welche die Sylben in der gemeine Rede haben, als nach der Geltung richten, in welcher jede Note des Recitativs geschrieben ist. Zwar müssen diese Noten auch schon von den Componisten der Quantität der Sylben gemäss eingerichtet seyn: doch gibt es Fälle, wo man die Noten bald länger bald kürzer hält, als ihre vorgeschriebene Geltung erfordert. [...] Absonderlich klingt es abgeschmackt, wenn etliche deutsche Chorsänger drey Sechzehnththeile nach einer kurze Pause, dergleichen sehr oft im Recitative aufstossen, so ängstlich und geschwind herpoltern, dass niemand daraus eine Nachahmung der gemeine Rede, welche doch das Recitativ mehr als die Arien seyn soll, erkennen wird."

2.2.1.2. HEINICHEN, Johann David.

Neu erfundene und gründliche Anweisung, wie ein Music-Liebender auff gewisse vortheilhafftige Arth könne zu vollkommener Erlernung des General-Baßes.

Hamburgo, 1711.

Cap. 2, par. 27.

"In Kirchen-Recitativ, da man mit nachklingenden und summenden Pfeiff-Werck zu thun hat, braucht es eben keiner Weitläufftigkeiten, denn man schläget die Noten meist nur platt nieder."

2.2.1.3. HILLER, Johann Adam.

Anweisung zum musikalisch-richtigen Gesange.
Leipzig, 1774.

p. 202.

"Von andern Zierrathen des Gesanges erlaubt das Recitativ nur wenig: ganze Triller gar nicht, Pralltriller höchst selten, Mordenten nur bisweilen. Vorschläge hingegen sind gut."

p. 203.

"Es pflegt nie ein Tempo von Componisten, ausser dem begleitenden Recitative, wo es um der Instrumente willen geschieht, angemerkt zu werden. Dem Sänger ist es demnach überlassen ob er geschwind oder langsam declamieren will, und der Inhalt der Worte, die Beschaffenheit des Affects, die in denselben liegt, muss ihm allein zur Anweisung dienen."

2.2.1.4. KELLNER, David.

Treulicher Unterricht im General-Baß.
Hamburg, 1732.

p. 13.

"Anlangend die Music, so muss der General-Bassiste wissen: dass sich der Vocaliste niemahls an den Tact binde, sondern seine Freyheit brauche, dannhero die Singe-Stimme allemahl über den General-Bass geschrieben zu seyn pfeget, damit der Accompagniste sich darnach richten und nachgeben könne."

2.2.1.5. QUANTZ, Johann Joachim.

Versuch einer Anweisung die Flöte traversiére zu spielen.
Berlim, 1752.

p. 272.

"In einen italiänischen Recitativ, bindet sich der Sänger nicht allemal an das Zeitmass, sondern hat die Frayheit, das was er vortragen soll, nach eigenem Gutbefinden, und nachdem es die Worte erfordern, langsam oder geschwind auszudrücken."

2.2.1.6. SULZER, Johann Georg.

*Allgemeine Theorie der schönen Künste.**Zweiter Theil.*

Leipzig, 1774.

art. "Recitativ"

"Von dem eigentlichen Gesang unterscheidet es [recitativ] sich vornehmlich durch folgende Kennzeichen. Erstlich bindet es sich nicht so genau, als der Gesang, an die Bewegung. In derselben Taktart sind ganze Takte und einzelne Zeiten nicht überall von gleicher Dauer, und nicht selten wird eine Viertelnote geschwinder, als eine andere verlassen; da hingegen die genaueste Einförmigkeit der Bewegung, so lange der Takt derselbe bleibt, in dem eigentlichen Gesange notwendig ist. Zweytens hat das Recitativ keinen so genau bestimmten Rhythmus. Seine grossern und kleinern Einschnitte sind keiner andern Regel unterworfen, als der, den die Rede selbst beobachtet hat.

.....
 "Man beruft sich [...] insgemein auf den Vortrag guter Sänger, die statt



gerechnet also



gerechnet singen; aber warum schreibt man nicht lieber so?

.....
 "Ein Sänger von Gefühl unterlässt nicht, hie und da, wo der Affekt Schönheit verträgt, Schwebungen und Ziehungen, auch Vorschläge (schwerlich Triller) anzubringen, die aber sehr einfältig auf dem Papier aussehen, und die kein Sänger, der nicht von Geburt und Profession ein Sänger ist, gut herausbringen kann. Für mittelmässige Sänger thut die blosse Declamation, da eine Note zu jeder Sylbe gesetzt wird, bessere Wirkung."

2.2.1.7. TÜRK, Daniel Gottlob.

Von den wichtigsten Pflichten eines Organisten.

Halle e Leipzig, 1787.

p. 165.

"Das Brechen (arpeggio) darf überhaupt auf der Orgel nicht zu häufig, und nicht immer auf einerley Art vorkommen. Bald fängt man von den tiefern Tönen an, bald von den höhern; bald werden die Intervalle äusserst schnell nacheinander, bald nur mässig geschwind angeschlagen; bald bricht man den Akkord so, dass jedes Intervall nur Einmal, bald öfterer vorkommt u.s.w."

p. 172-3.

"Das Tactschlagen bey den blos erzählenden Rezitativen ohne alle Instrumentalbegleitung, ist eine höchst alberne Gewohnheit mancher Anführer und Kantoren. Nur wenn kleine Zwischensätze a tempo eintreten, bey gewissen verführerischen Stellen, oder wenn würlkliche Instrumentalbegleitung dabey ist, findet dieses statt. Aber alle vier viertel durch eine Bewegung des Arms und der Hand taktmässig abzutheilen, ist dem Ausdruck ganz entgegen, und verräth grosse Unwissenheit eines Anführers."

2.2.1.8. WIEDEBURG, Michael Johann Friedrich.

Der sich selbst informierende Clavierspieler. vol. III

Halle, 1775.

p. 892.

"Ein vielfaches Harpeggio kan endlich seyn, wenn man [...] auch wol mit der rechten Hand einen platten Griff nachthut, wie das Clavicimbel im Recitativ und bey andern stillstehenden Bass-Noten gar öfters im Gebrauch hat."

2.2.2. FROTSCHER, Gotthold.
Aufführungspraxis alter Musik.
Wilhelmshaven, 1984.

2.2.2.1. AGRICOLA, Johann Friedrich.
Anleitung zur Singkunst.
Berlin, 1757.

p. 154-5.

"Die Recitativcadenzen werden gemeinlich so ausgeschrieben (1): man singt aber die vorletzte Note eine Quarte höher, und wiederholet also die vorhergehende (2). Einige Componisten pflegen sie auch so zu schreiben wie man singt. Endiget sich aber eine solche Cadenz mit einer einzigen langen Sylbe; so macht man vor der letzten Note nur einen Vorschlag aus der Quarte von oben (3). Vor einer Note die einen anschlagenden Terzensprung herab macht, absonderlich wenn ein kurzer Einschnitt, der ein Komma oder anderes Unterscheidungszeichen ausdrücket, darauf folget, pflegt man zuweilen entweder einen Vorschlag aus der Secunde von oben anzubringen, denselben auch wohl, in zärtlichen Stellen, mit einem leisen Pralltriller zu begleiten (4): oder man setzet, zumal wenn noch eine Note nachkömmt die auf eben demselben Tone bleibt, an Stellen die nicht affectuos sind, anstatt der ersten Note nur den Vorschlag (5). Ein gleiches kann man, in ähnlichen Fällen, auch anbringen, wenn die zwei Noten anstatt der Terze nur eine Secunde fallen (6)."

(1) (2)

e non a-mo-re. e non a-mo-re

(3)

cam-bia-to an-cor sa-rà sa-rà

(4)

co-me sar-da e sag-ghiacc-ia un pun-to sol tu m in-se

(5)

co-me sar-da a un pun-to sol

(5)

troppo à il suo cor av- vol- to av- vol- to

(6)

d ogn alma ina- mo- ra- ta mo- ra- ta mo- ra- ta

2.2.2.2. TÜRK, Daniel Gottlob.

Kurze Anweisungen zum General-baß spielen.

Halle e Leipzig, 1791. Halle, 1824.

p. 340 e 345-6.

"Verschiedener Ursachen, unter andern auch der nöthigen Abwechselung wegen, pflegt man bey den Recitativen die Intervalle der bezeichneten Accorde nicht immer zugleich, sondern nach einander (gebrochen) anzugeben [...]; jedoch enthalte man sich des Harpeggirens vorzüglich alsdann, wenn der Baß allein vorschlägt, wie unten bey a), oder wenn man die Tactbewegung (das Tempo) anzugeben hat b). Bei mehreren schnell auf einander folgenden Accorden c), und kurz vor dem Eintritte einer andern Harmonie d), kann durch das Brechen derselben ebenfalls mancherley Unordnung entstehen."

a) b) c) d)

(nào aronselhável)