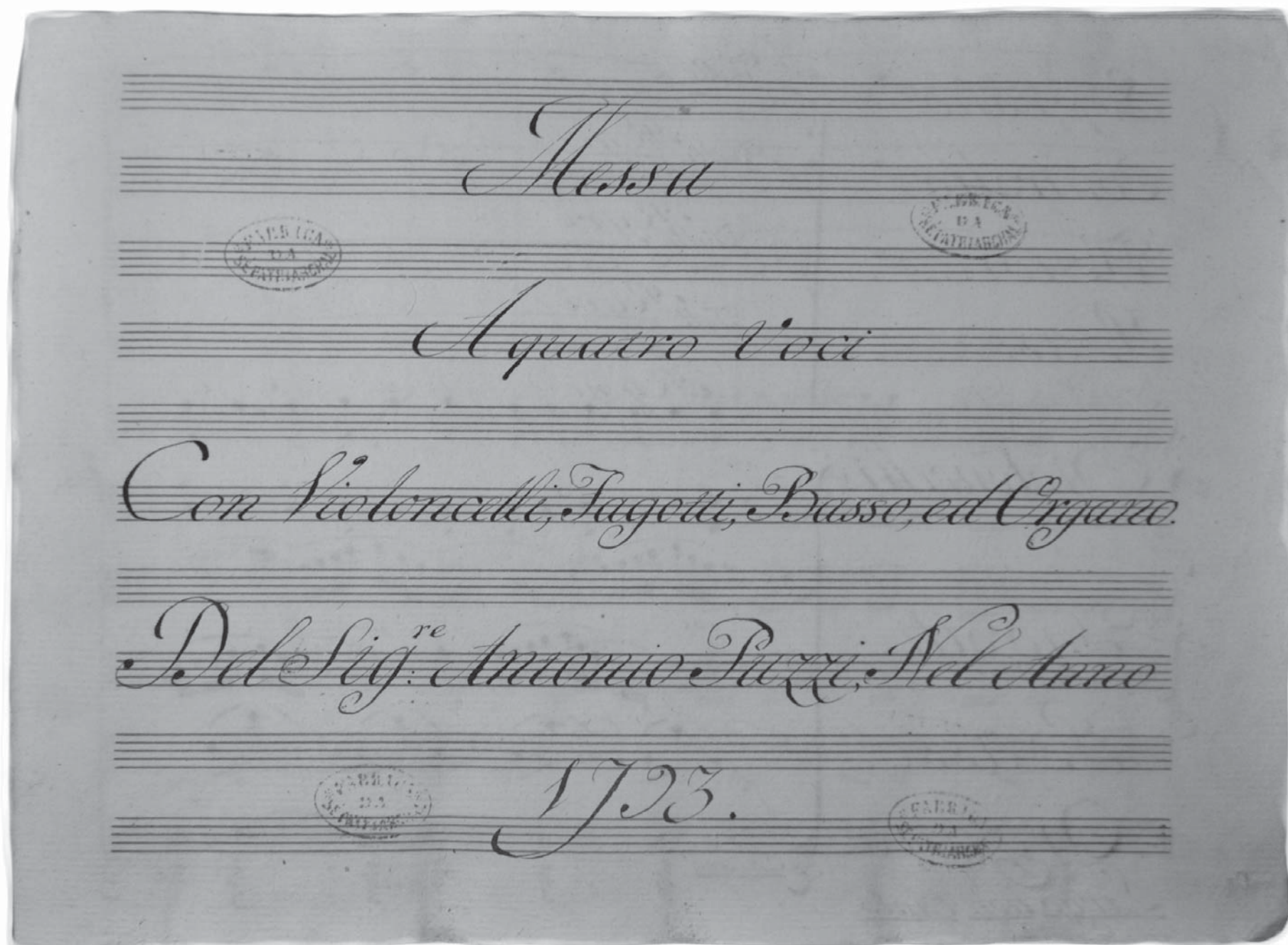


ANTÓNIO DE PÁDUA PUZZI

Messa a quattro voci
con Violoncelli, Fagotti,
Basso, ed Organo



ENSEMBLE BONNE CORDE
DIANA VINAGRE



Title page of Puzzi's *Messa*
(Arquivo da Fábrica da Sé Patriarcal em Lisboa; P-Lf, Ms.178/7)

ANTÓNIO DE PÁDUA PUZZI

(c.1762–c.1819)

Messa a quattro voci con Violoncelli, Fagotti, Basso, ed Organo

1	Kyrie	3:50
2	Gloria	6:34
3	Laudamus te	4:55
4	Gratias	3:11
5	Domine Deus	8:33
6	Qui tollis	7:05
7	Qui sedes	4:53
8	Quoniam	6:11
9	Cum Sancto Spiritu	2:58

WOLFGANG AMADEUS MOZART (1756–1791) / ANONYMOUS

from *Missa pro defunctis de Capella com Fagotes, Violoncelo e Basso del Sig.^{re} Mestre Mozart* *

10	Introitus	4:48
11	Kyrie	2:44

*contemporary anonymous transcription of Mozart's *Requiem*
(Arquivo da Sé de Évora; P-EVs, Prat. III, Missas Pro Defunctis – n.º 10)



ENSEMBLE BONNE CORDE

Ana Quintans (solo: tracks 2, 5, 6, 8), Raquel Mendes (solo: tracks 5, 8)	<i>soprano</i>
Gabriel Diaz (solo: track 3), António Meneses	<i>alto</i>
Rodrigo Carreto (solo: tracks 2, 7), Fernando Guimarães	<i>tenor</i>
Hugo Oliveira (solo: tracks 4, 5), Luís Rendas Pereira (solo: track 5)	<i>bass</i>
Diana Vinagre	<i>cello & artistic direction</i>
Rebecca Rosen	<i>cello</i>
Tomasz Wesolowski, Kamila Marcinkowska-Prasad	<i>bassoon</i>
Marta Vicente	<i>double bass</i>
Fernando Miguel Jalôto	<i>organ</i>

www.bonnecorde.com

Diana Vinagre plays a cello made by Joaquim José Galvão in Lisbon, 1788, kindly lent by the Escola Artística de Música do Conservatório Nacional, Lisbon.

MESSA A QUATTRO VOCI
CON VIOLONCELLI, FAGOTTI,
BASSO, ED ORGANO

The *Messa a quat[t]ro voci con Violoncelli, Fagotti, Basso, ed Organo* of António de Pádua Puzzi (c.1762–c.1819) belongs to a model of composition that emerged in the context of sacred music destined for the ceremonies of the Portuguese court, in which the instruments of the basso continuo imitate the textures of a classical orchestra. From the 1770s, composers in the service of the Holy Patriarchal Church and the royal chapels of the palaces of Ajuda and Queluz, responsible for religious music in the context of the court, began to write soloistic parts for cellos and bassoons, emancipating these instruments from the basso continuo line. There thus arose an instrumental ensemble – two cellos and two bassoons with solo parts, with the bass assigned to double bass and organ, sometimes with timpani added – that was to become standard until the first quarter of the nineteenth century. Although lost works are recorded in several documentary sources, so far it has been possible to identify about 30 works, including masses, settings of the psalms and the *Te Deum*, vespers and responsories. This *corpus* attests to the importance of this repertoire in Portuguese musical life

in the period in question, being a practice that has not been revived before, and that has no parallel in other coeval European contexts.

Despite the confluence of several factors that contributed to the emergence and systematization of this practice, the main driver was new formal and stylistic models of the Portuguese court where sacred music obeyed very specific standards that composers were required to adapt to. In 1716, during the reign of John V, the Lisbon Royal Chapel was elevated to the status of a Patriarchal Church. Thereafter, sacred music written in the context of the court was mostly intended for voices accompanied by the basso continuo. This tradition is directly linked to the ritual and aesthetic models of the Papal chapels, especially of the Cappella Giulia. This exclusivity did not prevail at the Portuguese court, but the vast majority of the sacred repertoire, until the dissolution of the royal chapels under the Old Regime in 1834, was effectively written for this formation. Works with orchestral instrumentation were intended for occasions of greater solemnity in the liturgical calendar, or for days of celebration within the royal family, such as births, birthdays, and name days. As the eighteenth century approached its end and new stylistic models were established, namely with the obsolescence of basso continuo, composers of the Patriarchal Chapel circum-

vented, in a very ingenious way, institutional directives by restructuring the roles of the basso continuo instruments.

It is possible to identify, particularly in its early stages, the repertoire's association with occasions of special significance in the liturgical calendar, such as Holy Week and All Souls, as well as funeral ceremonies. This connection is certainly a reflection of the rhetorical force given to moments of particular gravity and sadness by the dark tone colour of these instruments. This practice most likely arose from the influence of Neapolitan music, where this feature can be identified in the work of several composers. Throughout the eighteenth century, Portuguese music was based on Italian models, it being especially dominated by the rise of the Neapolitan school, which was regarded as a model for sacred production in Portugal, strengthened by the presence of David Perez (1711–1778) in Lisbon between 1752 and 1778, as composer and Master of Music of the Royal Children, as well as by the hiring of Niccolò Jommelli (1714–1774), who did not reside in Portugal, but had the task of sending several compositions in 1774. Not only was the study of the Neapolitan repertoire an integral part of the training of composers at the Royal Seminary of the Patriarchal Church, but many of the grant-holders of the crown completed their

training at the Neapolitan conservatories, later becoming members of the group of teachers at the institution. The use of instrumental bass soloists in these specific periods also stems from the directive of the Council of Trent (1542–1563) that banned the use of the organ during Lent and in the Liturgy of the Dead, whose absence was compensated for by a greater presence of melodic instruments. Although this limitation was attenuated by later directives, becoming obsolete in the period in question, a practice reminiscent of this old norm was maintained. Despite its initial association with specific liturgical periods, the featuring of this instrumentation in various celebrations, of differing degrees of importance, can be observed, a clear example being its adoption as a replacement for the full orchestra from 1808, when the Portuguese court moved to Rio de Janeiro. In this period of the Royal Family's absence from Lisbon, marked by an unstable social and economic situation, the repertoire with obbligato cellos and bassoons was used on occasions of greater importance, such as the thanksgiving on St. Sylvester's day, when a *Te Deum* was usually performed with larger orchestral forces.

Also important for the way this tradition was established and prolonged at the Portuguese court is the fact that, at the time, there was a group of instrumentalists in the orches-

tra of the Royal Chamber whose proficiency could meet the high technical demands of many of these works, particularly with regard to the cello parts. Through documentary sources related to the Royal House, it is possible to identify the main group of performers of this repertoire: the double bassist Miguel Giordani, the bassoonists Nicolau Herédia, Paulo de Torres and João Baptista Weltin and the cellists Fernando Biancardi, Xavier Pietragrua and João Baptista André Avondano. The last of these, coming from the most important family of musicians active in Portugal in the eighteenth century, was a royal scholarship holder who followed a very rich and unusual educational path for a Portuguese instrumentalist at the time, which led him to study at the conservatories of Naples, then with Stefano Galeotti (c.1723–?) in Genoa and later with Jean-Pierre Duport (1741–1818) in Paris and London. The importance of this repertoire for the court is also reflected in the status of this group of musicians of the royal chamber, since the salary of the cellists and the double bassist was the highest in the orchestra, equating to that of the first violin, a status maintained throughout the period in which this practice was common.

A model of musical production centered on the Chapel Master does not apply to the Portuguese court, and there was a wider

distribution of functions within its musical establishment. In the hierarchy of the musical establishment of the Portuguese royal household, the most important position was that of Master of Their Royal Highnesses and Composer of the Royal Chamber and not that of Chapel Master. Most of the music written for religious services was not by the principal composers of the royal chamber, with the exception of music for the most important festivities meant for Gala days at court or anniversaries of the royal family, and there was also the possibility of commissions from composers outside of the context of the court. Thus, among the set of works identified there are pieces by various composers, most of whom worked for the court, but also composers from whom works were commissioned. Puzzi, at the time of writing the *Messa a quattro voci* in 1793, had a contract as a singer but not as a composer, which would only come to fruition later. Among the composers of surviving works, we find, in addition to Puzzi, names such as José do Espírito Santo e Oliveira, António Leal Moreira, António Joaquim Miranda and António da Silva Gomes e Oliveira, besides Marcos Portugal (1762–1830), the most prolific composer in this repertoire, who was also the most recognized Portuguese composer at the time, to whom 14 works are attributed. In 1811, Marcos Portugal joined the court in Rio de

Janeiro, assuming the position of Composer and Master of Their Royal Highnesses. In this period he wrote several works for the ensemble of obbligato cellos and bassoons, as well as adapted some works originally composed for the six organs of the Basilica of Mafra and the male voices of the monks of Arrábida. In addition to the works with identified authorship, there are several anonymous works with this type of instrumentation in several archives outside of Lisbon, mostly arrangements of ceremonial funeral music by various composers, among them Mozart, Jommelli and Perez. This dissemination had particular expression in the Cathedral of Évora, where we can find today an anonymous manuscript for this instrumentation of Mozart's *Requiem*, the most popular work of Germanic tradition in Portugal up to the first half of the nineteenth century.

António de Pádua Puzzi is one of several Portuguese composers of the period who remains to be studied; little is known of either his biography or his work. Son of the bass Tadeo Puzzi, he came to Lisbon as a child when his father entered the service of the Portuguese court. The Puzzi arrived in Lisbon from Italy, but António Puzzi was baptized in Dresden, in the chapel of the Elector of Saxony, and it is likely that his father was at the time engaged in the Opera or in the

chapel of the Elector. On 4 November 1776, at the age of 14, he was admitted as a student of the Royal Music Seminary at the Patriarchal Church, the only formal music education institution in Portugal in this period, together with his brother João (Giovanni) Baptista Puzzi (c.1763–1825). His professional life began in 1782, when he entered the service of the Royal Chapel of Ajuda as a bass singer with the salary of 30,000 *réis* per month. The following year, on 23 July, we find he was admitted to the Santa Cecilia Brotherhood, membership of which was mandatory for all musicians who wished to practice professionally in Lisbon and the surrounding area. The Brotherhood functioned as a regulator of labour activity, providing social support to musicians and their families. As a court singer he appeared several times in serenades, operas and religious festivities, performing as early as 1784 as a soloist alongside figures such as Luísa Todi, Giovanni Gelati, Giuseppe Capranica and Giuseppe Martini. His activity as a composer can be traced back to 1791, the date of his first known works. The mass presented on this recording is dated 1793, its composer having to his name another work with the same instrumentation, the *Te Deum a 4 Concerto com Violoncellos, Fagottes, e Basso*, preserved in a manuscript in the National Library of Portugal. His change of function at the court is known from the frontispiece of his

oratorio, *Il Giudizio di Salomone*, performed at the Real Teatro de São Carlos at Lent in 1799, which indicates he possessed the title “Compositor di Camera di S. M. la Regina” in that year. We do not know how long he was in office as Composer of the Chamber of Queen D. Maria I, but on 19 October of that year, he is hired by the Prince Regent, the future John VI, “with obligation to write and compose the music that is ordered of him for the service of the same lord”, and, in November 1805, he was appointed, also by the Prince Regent, Music Master of the Royal Basilica of Mafra. In the role of Chapel Master of the Basilica, he composed and adapted several works for the impressive six organs of the institution and the voices of the monks of Arrábida. The date of his death is not known but it is possible that it was between 1819 and 1820, since a Royal Notice of 31 January 1820 states that his widow, Cipriana Rosa Puzzi, whom he had married 1802, was to begin receiving a pension of 10,000 *réis* each year. His work is eminently sacred and can be found today in several Portuguese archives and libraries, such as the National Library of Portugal, the Ajuda Library, the Lisbon Cathedral administrative archive, the Mafra National Palace Library and the Vila Viçosa Palace Library.

The present recording of the *Messa a quattro voci con Violoncelli, Fagotti, Basso,*

ed Organo of António de Pádua Puzzi is not only the first recording of the Portuguese repertoire with obbligato cellos and bassoons, it is also the first recording of a work by the composer. We hope that it is the beginning of a rediscovery of this uniquely Portuguese repertoire, demonstrative of the inventiveness and value of the works of many Portuguese composers who, like Puzzi, remain unknown.

Diana Vinagre
(Translation: Andrew Woolley)

MESSA A QUATTRO VOCI CON VIOLONCELLI, FAGOTTI, BASSO, ED ORGANO

Die *Messa a quat[t]ro voci con Violoncelli, Fagotti, Basso, ed Organo* von António de Pádua Puzzi (ca.1762–ca.1819) gehört zu einem Kompositionstyp, der im sakralen Kontext der Zeremonien am portugiesischen Hof entstand und in dem die Instrumente des Basso continuo die Texturen eines klassischen Orchesters nachahmen. Ab den 1770er Jahren begannen die Komponisten, die im Dienst der Patriarchalbasilika und der königlichen Kapellen in den Palästen von Ajuda und Queluz für die religiöse Musik am Hof verantwortlich waren, Solopartien für Cello und Fagott zu schreiben und diese Instrumente von der Generalbassstimme zu emanzipieren. So entstand ein Instrumentalensemble, das bis zum ersten Viertel des 19. Jahrhunderts zur Norm werden sollte: zwei Celli und zwei Fagotte mit Solopartien, wobei die Basslinie dem Kontrabass und der Orgel anvertraut wurde, manchmal in Begleitung von Pauken. Neben verlorenen Werken, die in mehreren Quellen erwähnt werden, konnten bislang etwa 30 Kompositionen identifiziert werden, darunter Messen, Psalmvertonungen und Tedeums, Vespern und Responsorien. Dieser Korpus zeugt von der Bedeutung dieses Re-

pertoires im portugiesischen Musikleben der damaligen Zeit, einer Praxis, die in anderen zeitgenössischen europäischen Kontexten keine Entsprechung hatte und die bis heute nicht wiederbelebt wurde.

Obwohl verschiedene Faktoren zur Entstehung und Systematisierung dieser Praxis beitrugen, lag die Hauptursache wahrscheinlich in neuen formalen und stilistischen Modellen und Standards der Kirchenmusik am portugiesischen Hof, denen sich die Komponisten anpassen mussten. Im Jahr 1716, unter der Herrschaft von Johannes V., wurde die königliche Kapelle in Lissabon zur Patriarchalbasilika erhoben. In der Folgezeit war die für den Hof geschriebene geistliche Musik meist für Stimmen mit Basso continuo-Begleitung bestimmt. Diese Tradition steht in direktem Zusammenhang mit den rituellen und ästhetischen Vorbildern der päpstlichen Kapellen, insbesondere der Cappella Giulia. Am portugiesischen Hof wurde diese Ausschließlichkeit zwar nicht beibehalten, aber der weitaus größte Teil des geistlichen Repertoires für die königlichen Kapellen wurde bis zu deren Auflösung unter dem Alten Regime im Jahr 1834 tatsächlich für diese Besetzung geschrieben. Werke mit Orchesterbesetzung waren für die feierlichsten Anlässe des liturgischen Kalenders und für die Feiern der königlichen Familie wie Geburten, Geburts-

tage und Namenstage bestimmt. Als sich am Ende des 18. Jahrhunderts neue stilistische Muster herausbildeten, die das Ende des Generalbasszeitalters besiegelten, umgingen die Komponisten der Patriarchalbasilika die institutionellen Vorgaben auf äußerst einfallsreiche Weise, indem sie den Generalbassinstrumenten neue Funktionen zuwiesen.

Insbesondere in der Anfangszeit lässt sich ein Bezug dieses Repertoires zu wichtigen liturgischen Anlässen wie der Karwoche und Allerseelen sowie zu bestimmten Begräbniszeremonien feststellen. Diese Verbindung ist sicherlich auf die rhetorische Kraft zurückzuführen, die der dunkle Klang dieser Instrumente Momenten des Ernstes und der Trauer verleiht. Diese Praxis geht wahrscheinlich auf den Einfluss der neapolitanischen Musik zurück, wo diese Charakteristika in den Werken mehrerer Komponisten zu finden sind. Während des gesamten 18. Jahrhunderts orientierte sich die portugiesische Musik an italienischen Vorbildern, und insbesondere die damals aufstrebende neapolitanische Schule galt als Vorbild für die portugiesische Kirchenmusikproduktion, was durch die Anwesenheit von David Perez (1711–1778) in Lissabon zwischen 1752 und 1778 als Komponist und Musiklehrer der königlichen Kinder sowie durch die Anstellung von Niccolò Jommelli (1714–1774), der

zwar nie in Portugal lebte, aber 1774 mehrere Kompositionen lieferte, verstärkt wurde. Das Studium des neapolitanischen Repertoires war nicht nur ein fester Bestandteil der Ausbildung der Komponisten am Königlichen Patriarchalischen Seminar, sondern viele der königlichen Stipendiaten absolvierten ihre Ausbildung an den neapolitanischen Konservatorien und wurden später Teil des Lehrkörpers der Institution. Die Verwendung von solistischen Bassinstrumenten in dieser Zeit ergab sich auch aus den Direktiven des Konzils von Trient (1542–1563), die den Gebrauch der Orgel während der Fastenzeit und in der Totenliturgie verboten; das Fehlen dieses Instruments wurde durch eine größere Anzahl von Melodieinstrumenten kompensiert. Obwohl diese Einschränkung durch spätere Richtlinien abgeschwächt und im fraglichen Zeitraum obsolet wurde, behielt man eine Praxis bei, die an diese alte Norm erinnerte. Trotz der anfänglichen Bindung an bestimmte liturgische Perioden kam dieses Instrumentarium insbesondere ab 1808, als der portugiesische Hof sich in Rio de Janeiro niederließ, als Ersatz für das vollständige Orchester bei verschiedenen Feierlichkeiten von unterschiedlicher Bedeutung zum Einsatz. Während dieser Zeit der Abwesenheit der königlichen Familie in Lissabon, die von sozialer und wirtschaftlicher Instabilität geprägt war, wurde das Repertoire mit obligaten

Celli und Fagotten bei wichtigeren Anlässen wie der Danksagung zu Silvester gespielt, bei der normalerweise ein *Te Deum* mit einer größeren Orchesterbesetzung zur Aufführung kam.

Dass sich diese Tradition am portugiesischen Hof etablierte, ist auch der Tatsache zu verdanken, dass es zu jener Zeit in der Königlichen Kapelle Instrumentalisten gab, die den hohen technischen Anforderungen vieler dieser Werke gerecht werden konnten, insbesondere was die Cellopartien anbelangt. Anhand dokumentarischer Quellen im Zusammenhang mit dem Königshaus konnten wir die reguläre Gruppe von Interpreten dieses Repertoires identifizieren: den Kontrabassisten Miguel Giordani, die Fagottisten Nicolau Herédia, Paulo de Torres und João Baptista Weltin sowie die Cellisten Fernando Biancardi, Xavier Pietragrua und João Baptista André Avondano. Letzterer, der aus der bedeutendsten Musikerfamilie Portugals im 18. Jahrhundert stammte, erhielt ein königliches Stipendium im Rahmen eines für einen portugiesischen Instrumentalisten zu jener Zeit sehr reichhaltigen und ungewöhnlichen Ausbildungsprogramms, das ihm ermöglichte, an den Konservatorien in Neapel und anschließend bei Stefano Galeotti (ca.1723–?) in Genua und bei Jean-Pierre Duport (1741–1818) in Paris und London zu studieren. Die

Bedeutung dieses Repertoires am Hof spiegelt sich auch in der Stellung dieser Musikergruppe in der Königlichen Kapelle wider: Der Gehalt dieser Cellisten und des Kontrabassisten war das höchste im Orchester und entsprach dem des Konzertmeisters.

Das Modell des Kapellmeisters als zentrale Figur der Musikproduktion galt nicht für den portugiesischen Hof, sondern es gab eine breitere Verteilung der Funktionen innerhalb der Hierarchie der musikalischen Struktur des portugiesischen Königshauses. Die wichtigste Position war die des Meisters Seiner Königlichen Hoheit und des Königlichen Kammerkomponisten, nicht die des Kapellmeisters. Die meiste Musik, die für Gottesdienste geschrieben wurde, stammte nicht von den Hauptkomponisten der königlichen Kammer, mit Ausnahme der Musik für die wichtigsten Feierlichkeiten wie Galas oder Geburtstage der königlichen Familie, und es konnten auch Aufträge an Komponisten außerhalb des Hofes vergeben werden. So finden sich unter den identifizierten Werken Stücke von verschiedenen Komponisten, von denen die meisten, aber nicht alle, für den Hof arbeiteten. Puzzi war 1793, als er die *Messa a quattro voci* schrieb, als Sänger angestellt, aber noch nicht als Komponist. Unter den Autoren der erhaltenen Werke finden sich neben Puzzi Namen wie José do Espírito Santo e Oliveira,

António Leal Moreira, António Joaquim Miranda und António da Silva Gomes e Oliveira, aber auch Marcos Portugal (1762–1830), der in diesem Repertoire produktivste und zu seiner Zeit anerkannteste portugiesische Komponist, dem vierzehn Werke zugeschrieben werden. 1811 übersiedelte er an den Hof von Rio de Janeiro, wo er als Komponist und Lehrer Seiner Königlichen Hoheit tätig war. In dieser Zeit schrieb er mehrere Stücke für das Ensemble mit obligaten Celli und Fagotten und bearbeitete einige, die er ursprünglich für die sechs Orgeln der Basilika von Mafra und die Stimmen der Mönche von Arrábida komponiert hatte. Es gibt auch mehrere anonyme Werke für diese Besetzung in verschiedenen Archivbeständen außerhalb Lissabons, hauptsächlich Bearbeitungen zereemonieller Begräbnismusik von Komponisten wie Mozart, Jommelli und Perez, wie z.B. in der Kathedrale von Évora, wo sich heute eine anonyme Transkription von Mozarts *Requiem* für diese Besetzung befindet.

António de Pádua Puzzi ist einer der vielen portugiesischen Komponisten dieser Zeit, die noch nicht erforscht wurden – über sein Leben und sein Werk ist nur wenig bekannt. Er war der Sohn des Basses Tadeo Puzzi, dessen Familie aus Italien stammte. António wurde in Dresden in der Kapelle des Kurfürsten von Sachsen getauft, und es ist wahr-

scheinlich, dass sein Vater zu dieser Zeit an der Oper oder für die Kapelle des Kurfürsten arbeitete. Er kam als Kind nach Lissabon, als sein Vater in den Dienst des portugiesischen Hofes trat. Am 4. November 1776, im Alter von 14 Jahren, wurde António zusammen mit seinem Bruder João (Giovanni) Baptista (ca. 1763–1825) als Schüler in das Real Seminário de Música da Patriarcal aufgenommen, der einzigen offiziellen musikalischen Bildungseinrichtung in Portugal zu dieser Zeit. Seine berufliche Laufbahn begann 1782, als er in den Dienst der königlichen Kapelle von Ajuda trat und ein monatliches Gehalt von 30.000 Real erhielt. Am 23. Juli des folgenden Jahres wurde er in die Santa-Cecilia-Bruderschaft aufgenommen – die Mitgliedschaft war für alle Musiker, die ihren Beruf in Lissabon und Umgebung ausüben wollten, obligatorisch. Die Bruderschaft diente als Regulierungsbehörde für die Arbeitstätigkeit und bot Musikern und ihren Familien soziale Unterstützung. Als Hofsänger trat Puzzi wiederholt in Serenaden, Opern und bei religiösen Festen auf, ab 1784 als Solist an der Seite von Persönlichkeiten wie Luísa Todi, Giovanni Gelati, Giuseppe Capranica und Giuseppe Martini. Seine Tätigkeit als Komponist lässt sich bis 1791 zurückverfolgen, der Entstehungszeit seiner ersten bekannten Werke. Die auf dieser Aufnahme präsentierte Messe ist 1793 komponiert und weist die glei-

che Instrumentierung auf wie sein *Te Deum a 4 Concerto com Violoncellos, Fagottes, e Basso*, das in einem Manuskript in der Portugiesischen Nationalbibliothek aufbewahrt wird. Das Titelblatt seines Oratoriums *Il Giudizio di Salomone*, das während der Fastenzeit 1799 im Real Teatro de São Carlos aufgeführt wurde, weist ihn als »Compositor di Camera di S. M. la Regina« aus. Wir wissen nicht, wie lange er als Kammerkomponist der Königin Maria I. im Amt war, aber am 19. Oktober 1799 wurde er vom Prinzregenten, dem späteren Johannes VI., angestellt »mit der Verpflichtung, die für den Dienst desselben Herrn bestellten Musikstücke zu schreiben und zu komponieren« und im November 1805 vom selben Prinzen zum Musikmeister der königlichen Basilika von Mafra ernannt. Als Kapellmeister der Basilika komponierte und bearbeitete er mehrere Werke für die sechs imposanten Orgeln der Institution und die Stimmen der Mönche von Arrábida. Das Datum seines Todes ist nicht bekannt, aber es ist wahrscheinlich, dass er zwischen 1819 und 1820 starb, denn in einer königlichen Bekanntmachung vom 31. Januar 1820 heißt es, dass seine Witwe Cipriana Rosa Puzzi, die er 1802 geheiratet hatte, eine Pension von 10.000 Real pro Jahr erhalten würde. Sein überwiegend sakrales Werk wird heute in verschiedenen portugiesischen Archiven und Bibliotheken aufbewahrt, u.a. in der Portugiesischen

Nationalbibliothek, der Bibliothek Ajuda, dem Verwaltungsarchiv der Kathedrale von Lissabon, der Bibliothek des Nationalpalastes in Mafra und der Bibliothek des Palastes in Vila Viçosa.

Die vorliegende Aufnahme der *Messa a quattro voci con Violoncelli, Fagotti; Basso, ed Organo* von António de Pádua Puzzi ist nicht nur die erste Einspielung eines Werkes aus dem portugiesischen Repertoire mit obligaten Celli und Fagotten, sondern auch die erste Einspielung eines Werkes des Komponisten überhaupt. Wir hoffen, dass dies der Beginn einer Wiederentdeckung dieses einzigartigen portugiesischen Repertoires ist, das den Erfindungsreichtum und den Wert der Werke vieler portugiesischer Komponisten beweist, die wie Puzzi unbekannt geblieben sind.

Diana Vinagre
(Übersetzung: Rainer Arndt)

MESSA A QUATTRO VOCI CON VIOLONCELLI, FAGOTTI, BASSO, ED ORGANO

La *Messa a quat[t]ro voci con Violoncelli, Fagotti, Basso, ed Organo* d'António de Pádua Puzzi (ca 1762-ca 1819) relève d'un type de composition, apparu dans le contexte sacré des cérémonies de la cour portugaise, dans lequel les instruments de la basse continue imitent les textures d'un orchestre classique. À partir des années 1770, les compositeurs au service de la basilique patriarcale et des chapelles royales des palais d'Ajuda et de Queluz, responsables de la musique religieuse à la cour, commencèrent à écrire des parties solistes pour le violoncelle et le basson, émancipant ces instruments de la partie de basse continue. C'est ainsi que naquit l'ensemble instrumental comportant deux violoncelles et deux bassons avec des parties solistes, la ligne de basse étant confiée à la contrebasse et à l'orgue, parfois accompagnés de timbales ; celui-ci deviendrait la norme et la resterait jusqu'au premier quart du XIX^e siècle. Outre des œuvres perdues référencées dans plusieurs sources, une trentaine d'œuvres ont pu être identifiées, parmi lesquelles des messes, des mises en musique de psaumes et du *Te Deum*, des vêpres et des répons. Ce corpus témoigne de l'importance de ce répertoire dans la vie

musicale portugaise de l'époque, pratique nouvelle qui ne connut pas d'équivalent dans d'autres contextes européens contemporains et qui aujourd'hui encore n'a jamais été reprise.

Malgré la conjonction de plusieurs facteurs ayant contribué à l'émergence et à la systématisation de cette pratique, son principal moteur résida dans les nouveaux modèles formels et stylistiques de la cour portugaise, où la musique sacrée obéissait à des normes très spécifiques auxquelles les compositeurs étaient tenus de s'adapter. En 1716, sous le règne de Jean V, la chapelle royale de Lisbonne fut élevée au rang d'église patriarcale. Dès lors, la musique sacrée écrite pour la cour fut principalement destinée aux voix accompagnées de la basse continue. Cette tradition est directement liée aux modèles rituels et esthétiques des chapelles papales, que la chapelle royale suivait, et notamment aux pratiques de la Cappella Giulia. À la cour portugaise, cet exceptionnalisme ne fut pas maintenu, mais la grande majorité du répertoire sacré destiné aux chapelles royales, telles qu'elles existaient avant la chute de l'Ancien Régime en 1834, fut écrit pour cet effectif. Les œuvres orchestrales étaient destinées aux occasions les plus solennelles du calendrier liturgique et aux célébrations de la famille royale, comme les naissances, les anniversaires et les fêtes patro-

nymiques. Alors que le XVIII^e siècle touchait à sa fin et que de nouveaux modèles stylistiques se mettaient en place, notamment avec la fin de la basse continue, les compositeurs de la chapelle patriarcale contournèrent de manière très ingénieuse les directives institutionnelles en repensant le rôle des instruments de la basse continue.

Il est possible d'identifier, en particulier à ses débuts, l'association de ce répertoire avec des occasions liturgiques importantes, telles que la Semaine sainte et la commémoration des défunts, ainsi qu'avec certaines cérémonies funéraires. Ce lien est certainement dû à la force rhétorique que la sonorité sombre de ces instruments confère aux moments de gravité et de tristesse. Cette pratique est probablement issue de l'influence de la musique napolitaine, où cette caractéristique peut être identifiée dans l'œuvre de plusieurs compositeurs. Tout au long du XVIII^e siècle, la musique portugaise s'inspira des modèles italiens, et la musique sacrée en particulier de l'école napolitaine, alors en plein essor. Ceci fut renforcé par la présence de David Perez (1711-1778) à Lisbonne entre 1752 et 1778 en tant que compositeur et maître de musique des enfants royaux, ainsi que par l'engagement de Niccolò Jommelli (1714-1774), qui ne résidait pas au Portugal mais qui fut chargé d'envoyer plusieurs compositions en 1774. Ainsi,

l'étude du répertoire napolitain faisait partie intégrante de la formation des compositeurs au Séminaire royal de l'Église patriarcale, mais de nombreux boursiers de la couronne complétaient également leur formation dans les conservatoires napolitains, devenant par la suite membres du corps professoral de l'institution. L'utilisation d'instruments de basse solistes à cette période découla également de la directive du Concile de Trente (1542-1563) interdisant l'utilisation de l'orgue pendant le carême et dans la liturgie des morts ; l'absence de cet instrument était compensée par des instruments mélodiques en plus grand nombre. Bien que cette limitation fût atténuée par des directives ultérieures, devenant ainsi obsolète à l'époque qui nous concerne, une pratique rappelant cette ancienne norme fut maintenue. Malgré son association initiale avec des périodes liturgiques spécifiques, on peut observer la présence de cet instrumentarium dans diverses célébrations plus ou moins importantes, et notamment son adoption en remplacement de l'orchestre complet à partir de 1808, lorsque la cour portugaise s'installa à Rio de Janeiro. Pendant cette période, marquée par une situation sociale et économique instable, où la famille royale était absente de Lisbonne, le répertoire avec violoncelles et bassons obligés fut joué lors d'occasions plus importantes, comme l'action de grâces de la Saint-Sylvestre, où un *Te Deum* était généra-

lement exécuté avec un effectif orchestral plus étoffé.

Il existait à l'époque, au sein de l'orchestre de la Chambre royale, un groupe d'instrumentistes dont les compétences permettaient de répondre aux exigences techniques élevées de bon nombre de ces œuvres, en particulier des parties de violoncelle, ce qui permit également à cette tradition de s'établir et de perdurer à la cour portugaise. Grâce aux archives de la Chambre royale, le principal groupe d'interprètes de ce répertoire peut être identifié : il s'agit du contrebassiste Miguel Giordani, des bassonistes Nicolau Herédia, Paulo de Torres et João Baptista Weltin et des violoncellistes Fernando Biancardi, Xavier Pietragrua et João Baptista André Avondano. Issu de la plus importante famille de musiciens actifs au Portugal au XVIII^e siècle, ce dernier était boursier royal et reçut une formation particulièrement riche et inhabituelle pour un instrumentiste portugais à l'époque, qui le conduisit à étudier aux conservatoires de Naples, puis auprès de Stefano Galeotti (ca 1723-?) à Gênes et plus tard auprès de Jean-Pierre Duport (1741-1818) à Paris et à Londres. L'importance de ce répertoire pour la cour se reflète également dans le statut de ce groupe de musiciens, puisque les salaires des violoncellistes et du contrebassiste étaient les plus élevés de l'orchestre, équivalant à celui du premier violon, et le demeura-

rent pendant toute la période où cette pratique fut en vigueur.

Le modèle de production musicale centré sur le maître de chapelle ne s'applique pas à la cour portugaise, où la distribution des fonctions au sein de l'institution musicale était plus large. Dans la hiérarchie de la maison royale portugaise, le poste le plus important était celui de « maître de Leurs Altesses royales et de compositeur de la Chambre royale » et non celui de « maître de chapelle ». La plupart des musiques écrites pour les services religieux n'étaient pas de la main des principaux compositeurs de la Chambre royale, à l'exception de celles destinées aux festivités les plus importantes, comme les galas ou les anniversaires de la famille royale, et des commandes pouvaient être faites à des compositeurs extérieurs à la cour. Ainsi, parmi les œuvres identifiées, on trouve des pièces de différents compositeurs, dont la plupart travaillaient pour la cour, mais pas tous. Puzzi, au moment où il écrivit la *Messa a quattro voci* (1793), était employé comme chanteur mais pas encore comme compositeur. Parmi les auteurs des œuvres conservées, on trouve, outre Puzzi, des noms tels que José do Espírito Santo e Oliveira, António Leal Moreira, António Joaquim Miranda et António da Silva Gomes e Oliveira, mais aussi Marcos Portugal (1762-1830), le plus prolifique dans ce

répertoire et le compositeur portugais le plus reconnu à l'époque, à qui quatorze œuvres sont attribuées. En 1811, il rejoignit la cour de Rio de Janeiro, où il occupa le poste de compositeur et de maître de Leurs Altesses royales. À cette époque, il écrivit plusieurs pièces pour l'ensemble des violoncelles et bassons obligés et en adapta certaines composées à l'origine pour les six orgues de la basilique de Mafra et les voix des moines d'Arrábida. Il existe également plusieurs œuvres anonymes pour cette instrumentation dans plusieurs fonds d'archives en dehors de Lisbonne, principalement des arrangements de musique funéraire cérémonielle de compositeurs comme Mozart, Jommelli et Perez, notamment à la cathédrale d'Évora, où l'on trouve aujourd'hui un manuscrit anonyme pour cette instrumentation du *Requiem* de Mozart, l'œuvre de la tradition germanique qui resterait la plus populaire au Portugal jusqu'à la première moitié du XIX^e siècle.

António de Pádua Puzzi est l'un des nombreux compositeurs portugais de l'époque qui reste à étudier ; peu de choses sur sa vie et son œuvre nous sont connues. Fils du chanteur basse Tadeo Puzzi, il arriva à Lisbonne alors qu'il était enfant, lorsque son père entra au service de la cour portugaise. Les Puzzi venaient d'Italie, mais António fut baptisé à Dresde, dans la chapelle de l'électeur de Saxe,

et il est probable que son père travaillait alors à l'Opéra ou pour la chapelle de l'Électeur. Le 4 novembre 1776, à l'âge de 14 ans, António fut admis comme élève au Séminaire royal de musique de l'Église patriarcale, le seul établissement d'enseignement musical officiel au Portugal à cette époque, avec son frère João (Giovanni) Baptista (ca 1763-1825). Sa vie professionnelle commença en 1782, lorsqu'il entra en tant que chanteur basse au service de la chapelle royale d'Ajuda, avec un salaire mensuel de 30 000 réis. Le 23 juillet de l'année suivante, il fut admis à la Confrérie Sainte-Cécile : l'adhésion y était obligatoire pour tous les musiciens souhaitant exercer leur profession à Lisbonne et dans les environs. La Confrérie servait de régulateur de l'activité professionnelle, apportant un soutien social aux musiciens et à leurs familles. En tant que chanteur de cour, Puzzi se produisit à plusieurs reprises dans des sérénades, des opéras et lors de fêtes religieuses, et en soliste aux côtés de personnalités telles que Luísa Todi, Giovanni Gelati, Giuseppe Capranica et Giuseppe Martini dès 1784. Son activité de compositeur remonte à 1791, date de ses premières œuvres connues. La messe proposée dans cet enregistrement est datée de 1793 et présente la même instrumentation que le *Te Deum a 4 Concerto com Violoncellos, Fagottes, e Basso* du même compositeur, conservé dans un manuscrit à la Bibliothèque nationale du

Portugal. Le changement de fonction de Puzzi à la cour est connu grâce au frontispice de son oratorio *Il Giudizio di Salomone*, représenté au Real Teatro de São Carlos pendant le carême de 1799, qui indique que cette année-là, il était « *Compositor di Camera di S. M. la Regina* ». Nous ne savons pas combien de temps il resta le compositeur de la chambre de la reine Marie I^{re}, mais le 19 octobre 1799, il fut engagé par le prince régent, le futur Jean VI, « avec obligation d'écrire et de composer la musique qui lui est commandée pour le service du même seigneur » et, en novembre 1805, il fut nommé par le même prince maître de musique de la basilique royale de Mafra. En tant que maître de chapelle de la basilique, il composa et adapta plusieurs œuvres pour les six orgues imposants de l'institution et les voix des moines d'Arrábida. La date de sa mort n'est pas connue, mais il est probable qu'elle se situe entre 1819 et 1820, puisqu'un avis royal du 31 janvier 1820 indique que sa veuve, Cipriana Rosa Puzzi, qu'il avait épousée en 1802, recevrait une pension de 10 000 réis par an. Son œuvre, éminemment sacrée, est aujourd'hui conservée dans plusieurs fonds d'archives et bibliothèques portugaises, tels que la Bibliothèque nationale du Portugal, la Bibliothèque Ajuda, les archives administratives de la cathédrale de Lisbonne, la Bibliothèque du Palais national de Mafra et la Bibliothèque du Palais de Vila Viçosa.

Le présent enregistrement de la *Messa a quattro voci con Violoncelli, Fagotti; Basso, ed Organo* d'António de Pádua Puzzi est le premier d'une œuvre du répertoire portugais avec violoncelles et bassons obligés, mais aussi d'une œuvre de ce compositeur. Nous espérons qu'il marquera le début d'une redécouverte de ce répertoire typiquement portugais témoignant de l'inventivité et de la valeur des œuvres de nombreux compositeurs locaux qui, comme Puzzi, sont restés méconnus jusqu'à présent.

Diana Vinagre
(Traduction : Catherine Meeùs)

SUNG TEXTS

1 KYRIE

Kyrie eleison.
Christe eleison.
Kyrie eleison.

Lord, have mercy.
Christ, have mercy.
Lord, have mercy.

2 GLORIA

Gloria in excelsis Deo,
et in terra pax hominibus
bonæ voluntatis.

Glory to God on high,
and on earth peace to men
of good will.

3 LAUDAMUS TE

Laudamus te, benedicimus te,
adoramus te, glorificamus te.

We praise Thee; we bless Thee,
we adore Thee; we glorify Thee.

4 GRATIAS

Gratias agimus tibi
propter magnam gloriam tuam.

We give Thee thanks
for Thy great glory.

5 DOMINE DEUS

Domine Deus Rex celestis,
Deus Pater omnipotens,
Domine Fili unigenite, Jesu Christe,
Domine Deus, Agnus Dei, Filius Patris.

O Lord God, heavenly King,
God the Father almighty,
O Lord Jesus Christ, the only-begotten Son,
O Lord God, Lamb of God, Son of the Father.

6 QUI TOLLIS

Qui tollis peccata mundi,
miserere nobis.
Qui tollis peccata mundi,
suscipe deprecationem nostram.

Who takes away the sins of the world,
have mercy on us.
Who takes away the sins of the world,
receive our prayer.

7 QUI SEDES

Qui sedes ad dexteram Patris,
miserere nobis.

Who sits at the right hand of the Father,
have mercy on us.

8 QUONIAM

Quoniam tu Solus Sanctus,
tu Solus Dominus,
tu Solus Altissimus,
Jesu Christe.

For Thou Alone art Holy,
Thou Alone art the Lord,
Thou Alone art the Highest,
O Jesus Christ.

9 CUM SANCTO SPIRITU

Cum Sancto Spiritu
in gloria Dei Patris.
Amen.

Together with the Holy Spirit,
in the glory of God the Father.
Amen.

10 INTROITUS

Requiem aeternam dona eis, Domine,
et lux perpetua luceat eis.
Te decet hymnus Deus in Sion,
et tibi reddetur votum in Ierusalem,
exaudi orationem meam,
ad te omnis caro veniet.

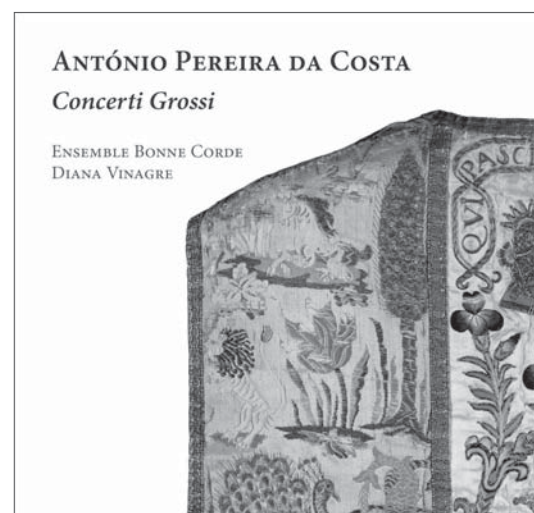
Grant them eternal rest, O Lord,
and may light eternal shine upon them.
A hymn should be raised unto Thee in Sion,
and a vow paid to Thee in Jerusalem,
give ear to my prayer,
unto Thee all flesh shall come.

11 KYRIE

Kyrie eleison.
Christe eleison.
Kyrie eleison.

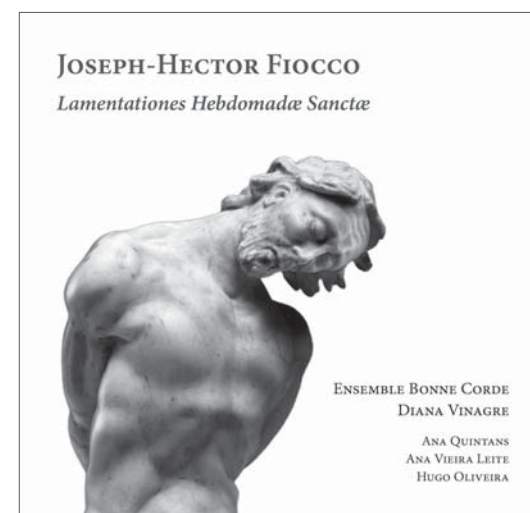
Lord, have mercy.
Christ, have mercy.
Lord, have mercy.

PREVIOUSLY RELEASED WITH ENSEMBLE BONNE CORDE:



ANTÓNIO PEREIRA DA COSTA
Concerti grossi
RAM2104

JOSEPH-HECTOR FIOCCO
Lamentationes Hebdomadæ Sanctæ
RAM2105



Recorded 30 October – 4 November 2024 at the

Seminário de Nossa Senhora da Conceição, Braga, Portugal

Executive production, artistic direction, audio engineering & graphic design: Rainer Arndt

Production: Ensemble Bonne Corde

Cover: Altar cross, Lorenzo Lavy, Turin, Italy, c.1760–1770 (silver and glass)

Photos: © Victoria and Albert Museum, London (cover), © Adriana Romero (p. 4)

This album was financed by *Programa Caixa Cultura* and Portuguese national funds through both DgArtes and FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia, I.P., under project UID 00472, INET-md – Instituto de Etnomusicologia – Centro de Estudos em Dança.



RAM2408

© 2025 Ensemble Bonne Corde– © 2025 Outhere Music



www.ramee.org



www.outhere-music.com

