

CANTATAS DEL s.XVIII
E.Gònima, J.Pla y anònimos

¡SOPLA, ZÉFIRO BLANDO

CAMERATA CATALANA XVIII
MARTA RODRIGO, SOPRANO
JORDI DOMÈNECH, CONTRATENOR

COLUMNA MÚSICA



Enregistrament realitzat als Estudis Albert Moraleda,
a Barcelona, els dies 10 i 11 de Setembre de 2000.

Il·lustració de la coberta:
"Retrato de la Marquesa de Pompadour",
Maurice Quentin de La Tour (1704-1788)

Disseny i maquetació: Maya Rolando
Traducció al francès: Beatriu Krayenbühl

Ref.: 1CM0066
Dipòsit Legal: B-45278-2000

AGRAÏMENTS:

Volem agrair a la Biblioteca Nacional de Catalunya la seva col·laboració en
aquest projecte de recerca i interpretació del nostre patrimoni musical.

A L'ENTORN DE
LA CANTATA I
DE LA SONATA
A LA CATALUNYA
DEL S.XVIII

En el decurs de la primera meitat del segle XVIII, l'òpera i l'arribada de músics italians, entre d'altres, impulsaren a Catalunya una nova manera de fer i concebre la música. En efecte, el govern de l'arxiduc Carles d'Àustria ja impulsà i propicià la música italiana –òperes, festes i música religiosa. Després, amb l'adveniment dels Borbons, els gustos italians quallaren definitivament als Països Hispànics. Tanmateix, aquesta manera de fer italiana dugué com a conseqüència la clara assumpció dels arquetipus musicals italians, àdhuc inserint-los dins de les estructures tradicionals hispàniques.

La cantata fou, entre altres, un clar exponent forà que catalitzà la tasca musical de molts compositors autòctons. Aquest gènere fou un contrapunt al *villancico* i al *tono*, atès que llur factura compositiva incloïa noves parts –recitat i ària- i nous dissenys ritmicomelòdics, així com un nou estil de tractar la veu i els instruments. Inicialment, a l'àrea ibèrica i a cavall dels segles XVII i XVIII, els termes *cantata* i *aria* s'hispanitzaren –*cantada* i *área*- fins que, gradualment, es normalitzà l'ús del terme italià *cantata*.

Tot i que l'àmbit civil tingué un gran pes en l'impuls i dinamització del Barroc i Preclassicisme musicals del segle XVIII, l'Església no en fou pas aliena. En efecte, dits models i estils italians no li passaren debades, ja que llur influència deixà una palesa empremta en la música religiosa en romanç, àdhuc en la música d'àmbit litúrgic. Si la cantata civil era interpretada dins de la intimitat de la monarquia o de les cases nobiliàries, la cantata religiosa ho era en el si d'una catedral o església important.

Un dels fenòmens distintius de la cantata era que el text a cantar estava escrit en llengua romanç –en castellà-. Això li conferia, juntament amb el *villancico* i el *tono*, un lloc idoni dins

de la litúrgia o dels diversos actes religiosos. El contingut dels textos, en no seguir l'estricta obediència litúrgica, era susceptible de poder expressar-se mitjançant gososadies compositives, la qual cosa atorgava una major flexibilitat i frescor compositives al gènere. Així doncs, l'Església aprofitava les cantates i els gèneres en romanç –*villancico* i *tono*- pel propi benefici, ja que li brindaven un veritable protagonisme social mitjançant l'efecte de reclam que exercia la música i el text dels esmentats gèneres en la població. Fins i tot, a voltes, una mateixa música s'emprava com a comodí per vestir textos de diferent contingut –profà o religiós-, i així la cantata es deia que era *a lo humano* o *a lo divino* en funció de la lletra musicada. En aquest sentit, també durant el segle XVIII, hom observa –malgrat moltes reticències- l'entrada de l'*stilus theatralis* dins l'àmbit musical eclesialístic.

Les dues cantates –ca.1730-1740- anònimes de la present gravació mostren molts dels trets suara esmentats. Les dedicacions al Santíssim Sacrament i a sant Francesc Xavier palesen dues festivitats importants del Barroc: la del Corpus i la d'un dels sants importants dins el culte catòlic. Festivitats d'un clar i gran pes específic dins la cosmovisió de l'estètica barroca contrareformista. Una característica interessant a assenyalar és que ambdues cantates presenten unes *coplas*, la qual cosa pressuposa el manteniment o inclusió d'una de les parts de l'antiga estructura del *villancico* dins la cantata, conferint-li, així, un segell hispànic propi. Les àries empenen l'estructura de l'ària *da capo* o napolitana; mentre que els recitats són *secchi*. La cantata de Corpus *Avecilla que corras* presenta certs passatges melismàtics tant a les *coplas* com a la darrera ària. Val a dir que el primer recitat mostra elements dramaticopicturals en subratllar mitjançant semicorxeres el mot *carrera*. Pel que fa a la cantata a sant Francesc Xavier, *Sopla, Zéfiro blando*, destaquem el caràcter de bravura de la primera ària i les coloracions de la segona. Així mateix, en aquesta darrera, s'observa que la música posa en relleu algun dels aspectes semàntics del text tot descrivint mitjançant melismes els mots

"viento", "ayres" i "velozes". També, l'escriptura virtuosística del primer instrument donar més brillantor a aquesta cantata.

Per la seva banda, la cantata d'Emmanuel Gònima (Lleida, 1712 – Giro fou mestre de capella de la seu de Girona– *Ha del cielo*, també dedicada al Corpus, evidencia ja un patent viratge del Barroc vers el Preclassicisme. En el cas de la cantata de Girona, amb una obertura instrumental –entre d'altres, amb terceres paral·leles de baixos tambor de l'acompanyament– i els dissenys i figuracions rítmics i melòdics de les dues àries *da capo* corroboren una clara assumpció dels postulats de l'Estil Clàssic, aquests, que estan en plena concomitància amb els elements provinents de l'òpera. Així, la primera ària palesa abundants trets estilístics –virtuosístics i ornamentals– i adjectivar-la d'*aria da agilità*, mentre que el duo de la segona ària també té un fort component de coloratura. En aquest sentit, sengles àries manifesten característiques més properes a l'òpera o de música teatral que d'una música d'església.

Molt probablement la migradesa de gèneres cambrístics instrumentals i vocals deguda a la prostració política i cultural en què el decret de Nova Planta i la supressió del Principat, ensems que la resta dels països de l'antiga Corona Catalana, mateix, la creació de Societats Econòmiques de Amigos del País no tingué cap efecte fins a la fi de la divuitena centúria. Així, doncs, molts compositors de l'àrea catalana ren d'emigrar per trobar l'aixopluc del mecenatge en altres contrades. Allí presentaren i experimentaren les formes instrumentals –sonates, tríos, quartets, etc.- del Classicisme incipients. Una de les formes instrumentals significatives del segle XVIII, la sonata, la qual passà per diverses evolucions estilísticoestructurals abans que es consolidés com a paradigma arquetípic. Des del monotematisme fins al bitematisme i

dualment, tant amb la dialèctica tonal com amb la dialèctica temàtica.

La *Sonata a tres en La menor, n.º III-16* (ca. 1770), atribuïda a Josep Pla (1728 - Stuttgart, 1762) –que fou, juntament amb els seus germans Manuel i Joan, un famós oboïsta i compositor que desenvolupà llur ofici musical arreu de les diverses corts europees del moment– és un exponent interessant del que s'ha dit. Efectivament, l'estructuració interna dels tres moviments en què està articulat el seu esquema formal *-allegro-andante-allegro-* palesa peculiaritats de la sonata preclàssica de la segona meitat del segle XVIII. L'*allegro* inicial mostra una forma *rondeau* evidenciada per les recurrències al tema principal. Tanmateix, aquest moviment es divideix en tres parts en funció del metre i la modalitat –binari (la m)-ternari (LA M)-binari (la m). El primer instrument duu el tema, les diverses línies melòdiques i diàloga amb l'altre instrument; i aquest imita el tema, va amb terceres paral·leles i a voltes realitza un acompanyament d'Alberti o arpegiat. L'*andante* en DO M i amb metre ternari, malgrat ser breu, presenta una factura compositiva a base de terceres paral·leles, diàlegs i *fermata*. El darrer moviment en la m i amb un àgil tema dissenyat com a tarantella, tot i estar estructurat bipartidament segons les indicacions de la partitura, presenta un cert desenvolupament en l'episodi central, la qual cosa li atorga, juntament amb l'exposició inicial i la reexposició final, el perfil d'estructura tripartida. Així, doncs, les característiques d'aquesta sonata ens suggereixen, segons J. Dolcet, "... la importància de les obres dels germans Pla per al coneixement de l'evolució de la forma sonata."

JORDI RIFÉ I SANTALÓ, musicòleg

CAMERATA
CATALANA
XVIII

El grup Camerata Catalana XVIII neix amb la voluntat de recuperar i difondre l'oblit de la música vocal i instrumental catalana.

Camerata Catalana XVIII és actualment un dels pocs grups especialitzats en música catalana d'aquest període històric, que ha estat gairebé oblidada i ignorada. En aquest sentit, realitza un treball de difusió i interpretació per tal de divulgar obres que, en la seva gran majoria, només es troben en manuscrites en biblioteques i arxius catalans. La Camerata considera imprescindible treball musicològic (transcripció i revisió de les obres, estudi dels autors, etc.) per tal de poder gaudir d'aquest patrimoni d'una forma més adequada.

La formació està integrada per dos cantants (soprano i contratenor), dos violins, viola de gamba, guitarra barroca i clavicèmbal. Aquesta combinació permet gaudir d'una gran riquesa tímbrica, així com d'una gran flexibilitat per tal de poder abordar obres amb diversos caràcters. Tot això, reproduint sempre fidelment la instrumentació original de les obres.

Camerata Catalana XVIII està constituïda per intèrprets especialitzats en l'execució de la música barroca. Tots ells han aprofundit en les tècniques i l'estil propis de les principals escoles europees.