esmuc
Escola superior de Música de Catalunya

PROJECTE FINAL

La Cantata a Europa a l'entorn del segle XVIII

Música *da camera* italiana del Barroc tardà

Estudiant: Anna Valls i Puig

Àmbit/Modalitat: Música antiga / cant històric

Director: Lambert Climent

Curs: 2012-2013

Vistiplau del director:

Membres del tribunal:

1. Lambert Climent
2. Emilio Moreno
3. Albert Romaní

AGRAÏMENTS

A la **Maria Dolors Puig** i en **Joan Valls**, els meus estimats pares, per decidir de donar-me la millor herència, la meva educació.

A la meva àvia i al meu avi, **Francesca Torrellas** i **Francesc Puig**, per ser un exemple de superació personal.

Al **Manuel Cabero**, per dir-me un dia "nena, a tu no t'agradaria cantar?"

A l'**Elisenda Cabero**, per "picar pedra" i creure en mi.

Al **Lambert Climent**, per aquella frase "tu vols estudiar amb mi, jo et faré lloc" i per la seva gran disponibilitat i generositat docent.

A l'**Albert Romaní**, per ensenyar-me tantes coses amb poques paraules.

Al **Raúl Coré**, un gran bibliotecari, un gran musicòleg, un gran cantant i per sobre de tot, un gran amic.

Al **Genís Riba**, un savi amic. Afortunats aquells que el tinguin al voltant.

Al **Pedro Beriso**, per dedicar-me generosament el seu temps.

A la **Kathy Leidig**, la **Marta Carreton** i la **Belén Doménech**, una germana nord americana, una basca i una valenciana sempre disposades a ajudar-me "més".

Als instrumentistes i amics que m'han regalat, generosament, el seu temps i professionalitat acompanyant-me en aquest projecte: **Kathy Leidig**, **Amie Weiss**, **Leticia Moros**, **Melodie Roig**, **Daniel Ramírez**, **Dimitri Kindynis** i **Ariadna Cabiró**.

Al **Jürgen Leuser**, per ser-hi.

La cantata *da camera* italiana va tenir el seu màxim esplendor durant el segle XVII i principis del XVIII. A partir de l'anàlisi d'obres de quatre compositors (Albinoni, Scarlatti, Caldara i Vivaldi) s'estudia l'evolució d'aquesta forma, els seus orígens i la seva interpretació, fent especial atenció al text i a l'ornamentació.

La cantata *da camera* italiana tuvo su máximo esplendor durante el siglo XVII y principios del XVIII. A partir del análisis de obras de cuatro compositores (Albinoni, Scarlatti, Caldara y Vivaldi) se estudia la evolución de esta forma, sus orígenes y su interpretación, poniendo especial hincapié en el texto y en la ornamentación.

Italian cantata *da camera* had its golden age during the seventeenth century and beginning of the eighteenth. Through the analysis of the works of four composers (Albinoni, Scarlatti, Caldara and Vivaldi) we study the evolution of this genre, its origins and interpretation, specially focusing on the text and the ornamentation.

SUMARI

Introducció 3

La cantata italiana en el Barroc 5

Emergència de la cantata de cambra italiana 7

Evolució de la cantata de cambra italiana 8

Primer període a Roma (1620 – 1675) 8

Segon període a Roma (1675 – 1725) 9

Bologna, Mòdena i Ferrara 11

Venècia.....12

Nàpols 13

La cantata italiana fora de les seves fronteres naturals.....15

Introducció al fet de la improvisació variada 17

L'ornamentació en l'època de les cantates de cambra italianes 18

L'appoggiatura.....19

El trinat 20

Les agilitats.....21

Les *fermate* o pauses *ad libitum*.....22

Les *cadenze* 23

L'expressió.....25

El recitatiu 26

Les àries *da capo* 27

Anàlisi 29

Tomaso Albinoni i la cantata 29

Anàlisi de *Mi dà pena quando spira* 34
Alessandro Scarlatti i la cantata 36
Anàlisi de *Filli che esprime la sua fede a Fileno* 38
Antonio Caldara i la cantata 42
Anàlisi de *Clori, mia bella Clori* 43
Antonio Vivaldi i la cantata 48
Anàlisi de *Amor hai vinto* 50

Conclusió 55

Bibliografia 57
Monografies 57
Obres de referència 58
Artícles de revistes 58
Partitures 59

Annex 61

INTRODUCCIÓ

Quan fa cosa d'un any aproximadament vaig haver de triar un tema pel meu projecte, vaig pensar que, com a estudiant de cant històric, el gènere de la cantata podia reflectir tot el que havia anat treballant a les classes amb el meu professor, en Lambert Climent.

Les cantates italianes del Barroc tardà, formades per recitatius i àries, van aparèixer durant l'època d'aflorament i brillantor dels castrats italians que fomentaven el *bel canto* a través de mostrar totes les seves habilitats en el que, va semblar ser, la forma més important d'ària: l'anomenada Ària *da capo*. Aquest tema de treball em permetria treballar el recitar cantant, l'expressió a tots els nivells, la tècnica vocal per afrontar cada problema interpretatiu o d'execució de les notes o ritmes i l'ornamentació, així com agafar experiència en el camp de la música de cambra. Aquest tipus de format de petites dimensions obre, a més, oportunitats professionals en època de crisi, ja que només requereix d'un petit espai i un nombre reduït de músics, i permet explicar moltes històries de manera molt pròxima al públic, podent arribar a ser atractives i a moure les emocions de la gent del segle XXI tal com ja ho van fer al segle XVII i XVIII.

Escollir un repertori és sempre una tasca complicada que ha de tenir en compte molts elements: nombre d'obres, diversitat d'autors, instruments d'acompanyament... De vegades acotar és el més difícil, ja que hi ha una gran quantitat d'obres per triar. El repte d'expressar sentiments i emocions, ja sigui cantant, escrivint, parlant, mirant o fins i tot respirant, és alhora el principal obstacle a afrontar i la més gran motivació per a un intèrpret. En aquest sentit, la feina feta durant els anys de carrera, però sobretot la lectura de la bibliografia realitzada per aquest treball, m'ha permès identificar-me amb autors de l'època, i les seves paraules m'han inspirat per tirar endavant i intentar fer d'aquest treball un exercici d'aprenentatge i superació personal.

El treball està estructurat en tres capítols que parlen de:

- Origen i desenvolupament de la cantata *da càmera* italiana.
- La tradició de l'embelliment o l'ornamentació en el Barroc.

- Anàlisi de quatre cantates del Barroc tardà (Albinoni, Scarlatti, Caldara i Vivaldi).

Acabo aquesta introducció amb una cita de Johann Joachim Quantz que em serveix de font de motivació i m'encoratja a seguir en el camí de l'estudi i perfeccionament del cant:

> *"(...) la passió dominant d'una peça es troba a la paraula del principi (...). Tots aquests mots, llevat que s'hagin posat sense motiu, requereixen una expressió concreta per a cada un. (...) A qui adquireixi aquesta habilitat no li mancarà l'aplaudiment del públic i la seva expressió serà sempre emotiva. Però que ningú es pensi que aquestes fines distincions es poden adquirir en poc temps. Tampoc hem d'esperar trobar-les entre els joves, que són sempre massa inquiets i impacients. S'adquireixen a mesura que van creixent el sentiment i el judici."*[1]

[1] Quantz, *Assaig d'un mètode per a aprendre a tocar la flauta travessera*, pàg. 134 ss.

LA CANTATA ITALIANA EN EL BARROC

El Barroc és el període artístic que engloba, aproximadament, del 1580 al 1750. Barroc és una paraula amb connotacions pejoratives que, per primera vagada en la història de l'art, va ser aplicada abans a la música que a altres disciplines artístiques. Cal dir que, generalment, qui dóna nom a un corrent artístic sempre són autors del període posterior. D'aquesta manera, etimològicament, Pluche i Rousseau, van definir el Barroc com una "perla irregular", extravagant i innatural. Pluche divideix aquest període en dos tipus de música: la *musique chantante*, amb melodies que són naturals per la veu, i un altre tipus de música que busca sobrepassar el límit del cantant amb agilitats i so. Per altra banda, Rousseau, dins del seu *Dictionnaire de musique* (1768), defineix la música del Barroc com una música amb harmonia confusa, amb modulacions i dissonàncies, de melodia dura i poc natural, d'entonació difícil i de moviment obligat.

Tota la varietat de música que engloba el Barroc té com a denominador comú moure els afectes. Els afectes no són el mateix que les emocions. Els afectes són, segons Lorenzo Giacomini, un moviment espiritual o una activitat de la ment que atrau o repel·leix un objecte. Aquesta activitat o moviment és el resultat del desajustament del balanç en l'esperit dels animals i el vapor que flueix constantment pel seu cos. D'aquesta manera, sensacions externes i internes estimulen el mecanisme del cos per alterar l'estat de l'esperit i d'aquí neix l'anomenat "moviment dels afectes".

Sovint doncs, el Barroc està més preocupat pels afectes que per la forma. Però a part de l'expressió dels afectes, també trobem altres característiques importants de la música del Barroc: un desig que neix al final del segle XVI i que vol fer de la veu el principal missatger del text i de la música, reduint l'acompanyament instrumental a uns acords mig improvisats que sintetitzen l'harmonia. Això va acabar donant com a resultat un baix que apareixia a quasi tota la música vocal i instrumental de l'època compresa entre finals del segle XVI i mitjans del segle XVIII. Aquest baix, denominat *basso continuo,* és sempre present i l'interpreta un o més instruments harmònics, com els instruments de tecla o els de corda polsada, arpa i llaüt, i un o més de

melòdic, que interpretarà la línia del baix. Aquesta base sovint està xifrada directament pel propi compositor, o bé aquest deixa que sigui el mateix intèrpret qui improvisi l'acompanyament, sempre basant-se en la línia melòdica i la seva expressió. Per entendre el Barroc cal tenir molt present que aquest acompanyament d'acords a partir d'una línia de baix figurat estava basat en gran part en la improvisació de l'intèrpret.

Pel que fa a la veu, ens trobem amb una transició que va de la polifonia imitativa a la monodia acompanyada, nascuda com a una variant del madrigal polifònic per a una veu solista. Un altre aspecte de l'evolució de la música vocal és l'aparició de l'anomenat *stile rappresentativo*, que neix a Florència cap el 1600 a l'entorn de la *Camerata fiorentina* i que és, segons Bukofzer, el gir més important de tota la història de la música. El que busca aquest nou estil és alliberar la veu de l'acompanyament, tant rítmicament com harmònica, i això té com a resultat una veu melòdica molt expressiva, que va donar peu a l'origen de l'òpera. Aquesta veu, en un primer estadi del Barroc, sempre està al servei del text (per exemple: el "Possente spirto" de l'*Orfeo* de Claudio Monteverdi). En un segon estadi o Barroc mitjà, la veu deixa d'estar tan supeditada al text: els compositors s'aparten del *recitativo secco* i busquen línies melòdiques més orgàniques, abandonant l'abús de coloratures, escrivint harmonies més senzilles i fent ús de cadències. Conseqüència d'això és la diferenciació gradual entre recitatiu,ària i arioso. Un exemple d'aquest nou estil és el duet que tanca l'òpera l'*Incoronazione di Poppea*: "Pur ti miro".

En un tercer i últim estadi del Barroc hi ha una característica representativa que és la internacionalització de les formes italianes amb l'estil alemany. En aquest aspecte destaquen especialment autors com Händel i J.S. Bach, i en menor mesura altres com Telemann. A nivell tècnic, l'ària, que ja havia sorgit al Barroc mitjà, té amb l'ària *da capo* (ABA) la seva màxima esplendor i es popularitza l'ornamentació del *da capo*. Aquest virtuosisme porta a l'aparició d'uns cantants professionals que seran la primera aparició de la figura del *divo*: els *castrati.*

Emergència de la cantata de cambra italiana

Des de principis del segle XVII fins a finals del segle XVIII, una de les principals formes de la música de cambra italiana va ser la cantata. En els seus orígens era una forma curta monòdica, amb acompanyament de *basso continuo*, i va anar creixent fins a portar un acompanyament més complex i orquestral o, fins i tot, composta per més d'una veu que, al cap i a la fi, reflectia allò que es podia veure en el desenvolupament de la ja ben assentada òpera. Aquest nou gènere és converteix en un pilar de la música sacra i profana del segle XVII i part del XVIII.

Una de les principals temàtiques de les cantates de càmera era la pastoral amorosa, però també se'n troben d'altres com històrica o mitològica, unes quantes de burla o sàtira i d'altres de temàtica sacra. Els textos solen ser anònims i s'adaptaven a les necessitats dels compositors a l'hora d'escriure (el que Palisca anomena *poesia per musica*). Les cantates s'escrivien per encàrrec d'un patró, especialment per a un cantant important de l'època o per un fet destacat. El text es posa normalment en boca d'un pastor anònim de la mitologia grega, que parla del seu amor no correspost. Així, les cantates posen en les àries la poesia lírica amb vers ritmat i mètric, i el text narratiu o dramàtic que té generalment la forma de *versi sciolti*[2],en els recitatius. De vegades, veiem que en el text de la cantata hi ha dos personatges, i en algunes ocasions canten en forma de duet, però generalment estaven escrits per un sol cantant.

2"Versos de sis o onze síl·labes barrejats entre si de manera lliure. Aquests dos metres, que es beneficien del seu desigual nombre de síl·labes, tenen pautes variables d'accentuació que els fan especialment adequats per les estrofes llargues, en les què una regularitat excessiva de l'accent acabaria per resultar monòtona. (...) No estan obligats a acabar amb rima, amb l'excepció de l'últim vers de l'estrofa, que gairebé sempre rima amb el vers que l'anticipa, o, menys freqüentment, amb l'anterior d'aquest últim." Vegeu Talbot, *Tomaso Albinoni: el compositor veneciano y su mundo*, pàg. 147.

Evolució de la cantata de cambra italiana

Primer període a Roma (1620 – 1675)

Tot i que moltes de les primeres cantates van ser impreses a Venècia, el principal centre de producció al llarg del segle XVII va ser Roma. Els músics eren contractats, d'una manera fixa o temporal, per les famílies romanes més influents, per diplomàtics d'altres regnes, o per nobles o reis estrangers que vivien a la ciutat. Cal tenir en compte també la importància d'altres músics que estaven sota les ordres de la capella papal o en les múltiples esglésies romanes.

Els autors dels textos de les cantates sovint eren nobles, secretaris, advocats o capellans. Les cantates a Roma eren interpretades en el marc de les *conversazioni* privades dels palaus abans de les audiències i cada ocasió requeria d'una nova composició. Va ser aquesta rica escola romana la que va influir la resta de la península.

El compositor més prolífic d'aquesta època va ser Luigi Rossi, que va escriure al voltant de 380 cantates entre el 1640 i el 1660. Es poden distingir dos tipus de cantates en l'obra de Rossi: les *ariette corte,* que consten d'una sola ària i les *arie di più parti,* que tenen diferents seccions (recitatius, ariosos i àries). Rossi va escriure principalment *ariette corte* en forma de rondó, ja que els poemes tenien dues o tres estrofes, i sempre intercalava la primera estrofa entre la segona i la tercera (ABACA) si en tenia tres, o escrivia una variació de B (ABAB'A) si només n'hi havia dues. Carissimi, un altre compositor destacat de l'escola romana, va optar més sovint per la forma d'*arie di più parti*. Es podria pensar que això era a conseqüència del desenvolupament del gènere, però no és així, ja que Carissimi és contemporani de Rossi i d'altres compositors d'*ariette corte*.

A finals del segle XVII i principis del XVIII ens trobem amb una clara distinció entre recitatius i àries, i amb el clar domini de l'ària sobre el recitatiu pel que fa a durada. És en el recitatiu on avança l'acció i en les àries on normalment s'expressen els sentiments, màxima vàlida tant pel gènere de la cantata com pel de l'òpera, que tenien una evolució bastant paral·lela.

L'escola romana també inclou altres compositors importants com Cesti o Stradella, que van anar introduint nous elements a aquesta nova forma. En les cantates d'Stradella s'hi comencen a trobar fins a quatre instruments de corda en el *basso continuo*.

Segon període a Roma (1675 – 1725)

El canvi més profund que es donà en el desenvolupament de les cantates de cambra italiana de finals del segle XVII i principis del XVIII, el podem observar clarament en les cantates d'Alessandro Scarlatti, que es pot considerar el compositor més influent i conegut d'aquest gènere. La seva prolífica producció, al voltant de 600 cantates, permet observar la seva qualitat i evolució com a compositor. Les escrivia per diferents raons: encàrrecs de mecenes, reunions de l'acadèmia Arcàdia (de la qual fou membre des de 1706) o com a recompensa pel bon paper que realitzaven alguns cantants en les seves òperes. Cal dir que la cantata no deixava de ser, en molts casos, un vehicle d'experimentació dels compositors. Scarlatti escriví les seves primers cantates durant la seva primera etapa a Roma (1672-1684) i mostren la influència d'altres compositors actius de l'escola romana (Carissimi, Agostini, Savioni i Stradella).

Hi ha diferents transformacions del gènere a finals del segle XVII que tendeixen a estandarditzar la música i el contingut expressiu de la cantata. S'estableix una estructura formada per recitatius i passatges d'ariosos que precedeixen l'ària. La temàtica versa majoritàriament sobre Arcàdia: la descripció de pensaments o sentiments d'un amor normalment no correspost en un marc pastoral idíl·lic. La gelosia de l'amant i la inconstància de l'amat són temes recurrents, però així com els sentiments expressats són comuns i estereotipats, els versos estan especialment dissenyats per dotar de total llibertat al compositor per expressar les emocions humanes i el marc de la naturalesa en les seves diverses composicions.

És destacable la importància de les *cantate spirituale*, que tot i ser un gènere menys cultivat pel que fa al nombre de produccions va tenir una paper rellevant en l'escola romana. Així, una de les cantates més importants d'Scarlatti és de temàtica religiosa: *Oh di Betlemme altera,* que segurament

va ser escrita en motiu d'una trobada de l'Acadèmia Arcàdia en època nadalenca. L'Acadèmia Arcàdia va ser fundada per molts dels participants de les anomenades *conversazioni*, que organitzava Cristina de Suècia, poc després de la seva mort. Crescimbeni, el primer historiador de l'Acadèmia, defineix la cantata de principis del segle XVIII com un tipus de poesia que serveix a la música i que forma un gènere literari propi. Les cantates solien organitzar-se alternant recitatiu i ària, normalment seguit les estructures R-A-R-A-R-A, A-R-A-R-A i A-R-A. Les cantates acabades amb un recitatiu o arioso, molt comunes en el segle XVII, passen a ser anecdòtiques al segle XVIII. L'historiador literari Quadrio (*Della storia e della ragione d'ogni poesia*. Milan, 1741) va dir que era molt natural pel poeta començar escrivint un recitatiu, per descriure l'escena i introduir la temàtica. Aquesta manera de començar també era bona pel cantant que podia escalfar la veu amb el recitatiu que anticipava l'ària.

A finals del segle XVII i els vint primers anys del segle XVIII és l'època àlgida pels compositors romans de cantates del Barroc tardà pel que fa a quantitat i qualitat. Alessandro Scarlatti hi va compondre els seus treballs més importants, com ho van fer altres autors com Gasparini, Bononcini, Händel, Domenico Scarlatti i Caldara, entre d'altres. La majoria de cantates són per una veu amb acompanyament de *basso continuo*, però també n'hi ha per més d'una veu i per un o més instruments obligats, generalment violins o fins i tot orquestra, preferentment de corda. De la mateixa manera que en l'època anterior, les cantates del segon període romà mantenen la mateixa unitat tonal durant tota l'obra, que ve donada per l'inici de la cantata i la cadència final de l'última ària. Hi ha, però, algunes transformacions: en el primer recitatiu, el compositor pot modular a una tonalitat diferent de la que dóna unitat tonal a l'obra. Així, les dues àries que formen la cantata poden estar contrastades per la tonalitat, pel tempo, pel metre i per l'estil. L'exhibició d'harmonia i contrapunt està justificada a l'hora de descriure els diferents sentiments que vol expressar el text.

En la seva segona estada a Roma (1703-1707), Scarlatti va compondre cantates en forma R-A-R-A. Són molt més expressives que en la primera època i exhibeixen una harmonia rica i atrevida que crea molta més llibertat

per modular. Això farà que el compositor es guanyi, amb algunes de les seves composicions, la fama d'extravagant pel que fa a la seva utilització de l'harmonia i contrapunt artificial.

L'obra d'Alessandro Scarlatti va tenir una gran influència en altres compositors de l'època, potser no de la mateixa qualitat, però també molt importants pel gènere a principis del segle XVIII, com Bononcini. Potser l'únic compositor que va succeir al gran Scarlatti pel que fa a la qualitat en composicions de cantates va ser Händel. La majoria de les seves cantates són per a veu solista i acompanyament. A l'època dominava l'escriptura per a soprano, però també trobem cantates per a alto i algunes per a baix. No en trobem per a tenor, ja que aquests podien cantar les cantates per a soprano una octava més greu, però en canvi no estava ben vist que els baixos cantessin les cantates per a alto una octava més greu, ja que les composicions per a aquests tenien un estil propi que es va anar desenvolupant al llarg del Barroc.

En les cantates de Händel hi predominen les formes R-A-R-A i A-R-A, però també se'n troben de formades per una sola ària precedida per un recitatiu, i d'altres que recorden les composicions d'Stradella. L'*Ària da Capo* és la que utilitza Händel en les seves composicions. Segurament per influència de Marcello (que va publicar a Venècia les seves dotze cantates), Händel acostuma a modular dins de les seves àries.

Bologna, Mòdena i Ferrara

La influència del desenvolupament de la cantata romana a tots els centres d'Itàlia va ser notòria. Al segle XVII un dels centres més importants influïts per l'escola Romana era la ciutat universitària de Bolonya, amb la Basílica de San Petronio o l'Acadèmia Filharmònica com a principals centres de producció musical. Dos dels compositors més prolífics de Bolonya van ser Maurizio Cazzatti i Pirro Albergati.

Pel que fa a la ciutat de Mòdena, i gràcies a l'important mecenatge durant la segona meitat del segle XVII per part d'una família local, s'hi van publicar cantates del bolonyès Albergati, dos llibres del pare de Bononcini i sabem

que Domenico Gabrielli hi treballava, tot i que les seves cantates van ser publicades, pòstumament, a Bolonya.

Però potser el compositor més prolífic del nord d'Itàlia a finals del segle XVII va ser G.B. Bassani. Tot i que va treballar a Mòdena i Bergamo, entre d'altres ciutats, va escriure la majoria de les seves obres a Ferrara. Les seves cantates són d'un estil semblant a les d'Alessandro Scarlatti, i hi predominen les àries *da capo*. Hi ha altres compositors importants que van treballar a Ferrara, però totes les seves publicacions van ser impreses a Venècia i Bolonya, fet que indica que no es publicava a la ciutat de Ferrara.

A Màntua, els compositors M.A. Ziani i Antonio Caldara servien la família Gonzaga entre el 1686 i el 1707, tot i que les seves publicacions són de Florència i Lucca. També Vinaccesi i Albinoni dediquen algunes de les seves publicacions a l'influent família dels Mèdici.

Venècia

La majoria de compositors venecians de la segona meitat del segle XVII van aportar poc a la història de la cantata. Per a la música de cambra, el que es feia era adaptar àries d'òperes que s'estrenaven a Venècia. Per tant, la ciutat de les gòndoles va influir molt, a través de l'estil de les seves òperes, en la composició de cantates de la resta de la península.

A mitjans del segle XVII, Barbara Strozzi va ser la compositora veneciana més important pel que fa al gènere de la cantata. Alumna de Cavalli, va cultivar el gènere de manera que, possiblement, va influir amb la publicació d'un volum de *cantate spirituali* altres compositors de renom, com el Bolonyès Cazzati.

La següent generació de compositors venecians va ser representada per P.A. Ziani, Carlo Grossi i especialment, Giovanni Legrenzi. Les cantates d'aquesta època ja són més llargues i de temàtica més variada. La seva forma segueix la de l'escola romana del moment.

Al tombant de segle diferents compositors venecians publiquen cantates: Caldara, Albinoni, Lotti, Vivaldi i els germans Marcello. Algunes de les cantates de Caldara i Albinoni van ser escrites per encàrrec de patrons

d'altres llocs de la península: Màntua en el cas d'Antonio Caldara i Florència pel que fa a Tomaso Albinoni. Però ambdós eren venecians i escrivien majoritàriament pel públic de la seva ciutat.

Vivaldi deixa entreveure la gran influència de l'òpera en les seves cantates: llargues escales, àries *da capo*, una gran elaboració vocal i una complexa línia de *basso continuo*. Lotti, en canvi, treballa a partir d'una textura contrapuntística basada en petits materials temàtics, basant-se en l'estil antic que també segueix Tomaso Albinoni. Aquest últim introdueix *cavate* (forma antiga fugada) en algunes de les seves cantates, que ens fa pensar que volia tornar a les velles tradicions i allunyar-se de la vigorositat operística moderna que tenia com a màxim exponent Antonio Vivaldi. Però també cal remarcar que les cantates de Lotti estan majoritàriament en tonalitats majors i mostren la transformació de l'estil de la música vocal italiana a partir del 1720.

Nascuts dins d'una família patrícia, Alessandro i Benedetto Marcello van compondre cantates que sovint escapaven dels cànons dels seus contemporanis i que volien portar la marca de l'anomenat *dilettante*. En Alessandro trobem algunes cantates que acaben amb una tonalitat diferent de la inicial. Però més importants són les cantates del seu germà Benedetto que, amb una gran producció, segueixen en general el tipus de l'acadèmia Arcadia. Tot i això, trobem en les seves publicacions cantates com *Stravaganze d'amore* en què sorprèn l'intèrpret escrivint la veu en una tonalitat i el *basso continuo* en la tonalitat enharmònica a la vocal. Això no té un efecte sobre l'oient, que percep la mateixa tonalitat, però clarament sorprèn al lector de la música. Això ens mostra que Benedetto, més que per la importància de les seves composicions, és important com a representant de la constant recerca en el gènere. Juntament amb el baró sicilià Emanuele Astorga, representaran el final de la cantata com a genuïna forma *da camera*, encara en alguns aspectes estilístics independent de l'òpera.

Nàpols

Durant el segle XVIII Nàpols és un important centre de producció de cantates. Scarlatti escriu moltes de les seves cantates quan era *maestro di cappella* del virrei d'Espanya, però pocs dels seus predecessors havien mostrat, fins el

moment, interès en el gènere. El més prolífic va ser Francesco Mancini (1672-1737), que estava sota les ordres de la cort de Nàpols des de 1704 i, a partir de 1720, també dirigia el *Conservatorio di Santa Maria di Loreto*. Gairebé totes les cantates de Mancini estan formades per la típica combinació de recitatiu i ària, però algunes incorporen una *cavata* o estan formades per grups irregulars, i d'altres acaben amb un recitatiu. Les seves àries són *da capo*, que va ser la forma estàndard a partir de 1700, quan les àries estròfiques i la forma rondó van desaparèixer.

Els successors d'Scarlatti escrivien per quartet de corda amb acompanyament de *basso continuo*. Aquesta forma imitava la tradició de les àries d'òpera i va acabar essent una de les característiques més importants de la cantata que anomenem napolitana. Aquesta escola va fer sorgir una sèrie de compositors actius a Nàpols, com Porpora, Leonardo Vinci, Leonardo Leo, Johann Adolf Hasse, Pergolesi i Jommelli, la majoria dels quals eren estudiants o professors de composició o cant dels quatre grans conservatoris que hi havia a Nàpols. Així, l'estudi de cantates napolitanes, que seguien l'estil de les àries d'òpera, eren ideals per l'estudi dels alumnes de cant dels diferents conservatoris.

Al segle XVIII la cantata també va ser la forma poètica més cultivada. El poeta més important era Pietro Metastasio, que va publicar els seus primers llibrets a Nàpols. La poètica de Metastasio és superior a la dels seus predecessors i successors de l'entorn Arcadi. En una carta de Metastasio a Calzabigi s'hi troba la justificació de la forma estandarditzada de la cantata (R-A-R-A). L'autor de la carta ens diu que el cantant es fatiga quan ha d'interpretar quatre àries o molts recitatius, i afegeix que una cantata que no és pugui cantar és com una tragèdia que no es pugui portar a escena. Així, dels textos per cantates que va publicar Metastasio, en trobem 21 en forma R-A-R-A i nou amb A-R-A.

Aquesta forma d'A-R-A dificulta més la feina dels poetes i els compositors, ja que la poesia no pot introduir una escena i ha d'entrar directament dins l'expressió lírica de l'ària. Per altra banda, pels compositors era difícil contrastar les dues àries ja que havien de crear un centre tonal i, per tant, si

contrastaven tonalment les àries perdien el centre, i això els obligava a buscar altres recursos per poder dur a terme aquest contrast.

En les cantates napolitanes trobem el domini de les tonalitats majors per sobre de les menors. Utilitzen l'ària *da capo*, però la secció A té més material que la B, i hi ha un espai entre una i l'altra on s'acostuma a canviar el metre. La textura acostuma a estar dominada per la melodia acompanyada d'una línia de baix simple, de ritme harmònic lent que facilita la melodia ornamentada, sovint basada en arpegis, i que deixa espai per l'exhibició vocal típica del moment. Els ritmes llombards o sincopats dominen la línia melòdica que sovint està doblada o acompanyada per violins i el baix pren el paper funcional que ja tenia en les cantates de Benedetto Marcello.

Dins aquesta forma de R-A-R-A, la segona ària és més intensa que la primera, i això no deixa de ser una manera gradual d'intensificació dels sentiments.

Però la introducció de característiques de l'òpera com l'acompanyament orquestral dels recitatius i de les àries de les cantates, cada cop més usual, juntament amb una sèrie de canvis polítics i socials de la península, va fer que a partir de la meitat del segle XVIII el gènere de la cantata de cambra italiana, tal com havia estat concebut fins aquest moment, anés desapareixent.

La cantata italiana fora de les seves fronteres naturals

La cantata italiana es va estendre per gairebé totes els països i corts europees. Els centres més importants estaven a Viena, París, Munic i Londres. Ens trobem amb compositors italians o natius de cada país, que segueixen les tendències marcades per la península italiana, però amb una influència més marcada de la música francesa.

Pel que fa a Viena, la cort dels Habsburg va ser el centre més important de producció d'òperes, d'oratoris i de cantates, des de Ferran III (1637) a la mort de Carles VI (1740). Leopold va ser l'emperador i compositor que va impulsar la música de cambra amb més força a la seva cort.

En la música de la cort dels Habsburg trobem músics i compositors italians de rellevància com Giovanni i Antonio Bononcini, Antonio Caldara o el violinista G.B. Viviani, el tiorbista F.B. Conti o el cantant P.F. Tosi, entre d'altres. Molts d'ells van compondre cantates a Viena amb textos de Metastasio conjuntament amb d'altres de posteriors com els de Hasse, Reutter i Bonno. L'últim mestre de capella italià a Viena va ser Salieri.

A la cort bavaresa de Munic, Agostino Steffani va ser el compositor més rellevant pel que fa a música vocal italiana de càmera. Va estudiar a Roma i potser hi va escriure algunes de les primeres cantates, però va ser a Munic, entre el 1667 i el 1688, que va escriure les seves 12 cantates amb instruments, entre d'altres treballs. Les seves composicions són una perfecte combinació del millor *bel canto* de finals del segle XVII amb un elegant contrapunt.

Així, podem veure que la música italiana es cultivava pràcticament a totes les corts europees. La cort de Saxònia a Dresden era un centre de música italiana molt important, però també trobem testimonis de cantates a Ansbach, Düsseldorf, Kassel o Würzburg, entre d'altres.

Tot i que l'òpera ja és important a París a mitjans del segle XVII, no és fins el 1690 que la música italiana té una important influència a la capital francesa. El progrés de la música de cambra pot ser traçat a partir de les publicacions de la família Ballard.

Trobem també llibres de cantates a Rotterdam i Amsterdam. Les publicacions de cantates fora d'Itàlia no són massa nombroses, però indiquen que hi havia una demanda d'aquest gènere en centres comercials que el feien deixar de dependre del patronatge de les corts.

Per últim, trobem que a Londres el desenvolupament de la música de càmera italiana va ser diferent, ja que després d'una publicació el 1679 de Girolamo Pignani, *Di canzonette italiane*, cal esperar 42 anys fins a trobar publicacions de llibres de cantates de compositors italians com Bononcini, Ariosti, Chelleri, P.G. Sandoni, Mauro D'Alay, Carlo Arrigoni i Porpora. Molts d'ells treballaven a l'òpera italiana de Londres. Händel també va publicar nombroses cantates d'estil italià a Londres.

INTRODUCCIÓ AL FET DE LA IMPROVISACIÓ VARIADA

L'ornamentació és un element comú a diferents gèneres que va des de la música tradicional al jazz, passant per la tradició de la música occidental del segle XVI al XIX.Pel que fa a la ornamentació en la tradició de la música occidental, el *Harvard dictionary of music* ens diu que:

> *"L'ornamentació musical es va originar com un acte espontani per l'intèrpret que, en fer una melodia escrita o tradicional, la variava a través de l'amplificació o la modificació a partir de la seva tècnica d'improvisar. Les figures melòdiques més o menys estereotipades que, en el curs d'aquest procés, han substituït d'altres o s'han afegit de més a les notes originals de la melodia, es coneixen com ornaments. Al llarg de la història de la música ens trobem amb tres tipus d'ornamentació: I. La que deixa la improvisació al gust de l'intèrpret; II. Aquella en la que els ornaments estan definits per algun tipus de senyal escrita; III. Una altra, en la qual, la ornamentació s'escriu a través de notes."*[3]

Al llarg d'aquest capítol anirem veient com s'enfoca la notació de les ornamentacions per part de diferents autors i en diferents èpoques, i com encaixa en la divisió que proposa aquest diccionari musical de referència. Hi ha moments, com l'època d'or dels castrats, en què es considera que el tipus d'ornamentació I és l'ideal per ser un bon executant o cantant, i es menyspreen el II i el III, ja que escriuen allò que un bon músicha de saber. En altres èpoques el tipus II és el dominant, perquè el compositor vol que l'executor interpreti les ornamentacions segons les ha concebut a través de signes sobre les notes, que en determinats casos explica de manera explícita en la mateixa partitura o en tractats d'interpretació com el de Leopold Mozart[4], François Couperin[5], o en quaderns pedagògics de teclat com el que

---

[3] Apel, *Harvard dictionary of music*, pàg. 629 ss.

[4]Mozart, *A treatise on the fundamental principles of violin playing*.

[5]Couperin, *Concerts royaux*.

J.S. Bach va escriure pel seu fill Wilhem Friedmann[6], que inclou una clara explicació de com interpretar els signes d'ornamentació de l'època.

Per últim, el tercer grup (III), i el segon en menor mesura, són la causa que la tradició de la llibertat en la improvisació de la música de tradició occidental desaparegués gradualment. Tot i que al llarg de la història han conviscut els tres grups, amb major o menor importància, a partir de la segona meitat del segle XVIII els compositors volen escriure específicament allò que volen que l'intèrpret faci utilitzant el mínim de signes i expressant tots els ornaments de manera que no hi hagi cap dubte de les notes que s'han d'executar.

L'ornamentació en l'època de les cantates de cambra italianes

"Molta gent s'imagina que si sap carregar l'Adagio amb molts ornaments, l'emmascara de tal manera que, de deu notes, amb prou feines una respecti l'harmonia del baix i no s'escolti gairebé gens la melodia principal de la peça, aleshores haurà expressat la peça doctament. Tanmateix, s'equivoquen de ple i amb això demostren no tenir cap mena de bon gust. No tenen en compte les regles de la composició, que ens indiquen que cada dissonància ha d'estar ben preparada i sobretot ben resolta; si no, deixa de ser un ornament i resulta molt desagradable a l'oïda. Per últim, ignoren que té molt més mèrit dir moltes coses amb poques paraules que dir-ne poques amb moltes. Si aquesta mena d'Adagios no agraden gens, la culpa recau únicament en l'expressió."[7]

"Un cantant, tot i posseir la intel·ligència fonamental capaç de superar amb franquesa tot tipus de composicions escabroses i disposar d'una veu òptima amb domini de l'artifici, no es mereixerà el nom de professor singular (cantant de primer ordre o virtuós) si li manca la capacitat de variació (ornamentació improvisada), dificultat que no es troba en les altres arts."[8]

---

[6]Bach, *Quadern de tecla per a Wilhelm Friedemann Bach.*

[7] Quantz, *Op. cit.*, pàg. 129.

[8] Tosi, *Opinions de cantants antics i moderns*, pàg. 18.

Cal pensar que els estudiants de cant de l'època treballaven cada possibilitat d'ornament com un exercici i el passaven amb cada vocal de manera repetitiva fins que al final formava part de la seva naturalesa de cantant.

L'ornamentació, entesa com a variacions improvisades, ha d'estar sempre subjecta a l'època, el lloc i el compositor de l'obra que s'està interpretant. Qualsevol ornament ha d'estar col·locat en el lloc idoni i un excés en la utilització d'aquest pot causar cansament i avorriment al públic, cosa que significa el fracàs en la interpretació del cantant. Així, una ornamentació correcta comportarà l'embelliment de l'obra, mentre que una d'erònia l'espatllarà.

En l'època dels castrats, l'ornamentació o les variacions improvisades formaven part de la música i eren bons vocalistes els que les sabien fer sense tenir-les escrites a la partitura. El castrat Pierfrancesco Tosi creia que indicar a la partitura totes les variacions és fer una partitura per infants, i va carregar contra els cantants moderns i els músics ultramuntans (de més enllà dels Alps) que tenien el costum d'escriure's les variacions.

L'appoggiatura

És l'embelliment del cant més fàcil d'ensenyar i menys difícil d'aprendre, però no deixa de ser un element necessari, ja que sense ella la melodia seria sovint massa seca i simple. Es fa sentir sovint sense resultar avorrida (sense sortir dels límits que han estat prescrits pel bon gust dels cantants, que tot i buscar sempre la consonància troben en la dissonància l'ingredient per mantenir l'atenció de l'oient). L'*appoggiatura* és l'únic ornament que s'utilitza en el recitatius de les cantates, òperes o oratoris i, de fet, els compositors ja escrivien els recitatius amb l'idea que el cantant realitzés aquest ornament de manera natural seguint les necessitats del text de l'acció que estaven transmetent.

L'*appoggiatura* és, doncs, un retard de la nota posterior i es pot agafar des de dalt o des de baix. S'agafarà des de dalt quan la nota anterior està col·locada a un o dos graus més amunt que la nota posterior que porta l'*appoggiatura* escrita. Però s'agafarà per baix quan la nota anterior és més baixa que la següent.

Segons Quantz[9], hi ha dos tipus d'*appoggiatura*:

1. *Appoggiatures accentuades*: que s'han de tocar com a notes accentuades a la caiguda del temps.
2. *Appoggiatures de pas*: vingudes de la tradició francesa i que s'han d'interpretar com a notes de pas, per tant, sense accentuació i en la part dèbil del temps.

Quantz també ens dona una regla general per tal de saber com utilitzar les *appoggiatures*: "quan després d'una o més notes curtes situades al *levare* o a la caiguda d'un compàs vingui una nota llarga que es mantingui dins d'una harmonia constant, s'ha de col·locar una *appoggiatura* davant de la nota llarga per mantenir sempre una línia melòdica agradable; la nota precedent ens indicarà si hem de prendre l'*appoggiatura* des de dalt o des de baix."[10]

El trinat

Segons Pierfrancesco Tosi, aquell que posseeix un bell trinat, encara que vagi escàs d'ornaments, sempre tindrà l'avantatge de resoldre sense dificultats les *cadenze*, on és sempre essencial. Per altra banda, qui no el té, no serà mai un bon cantant. No hi ha una norma per saber on cal fer un trinat i on no cal, sinó que el cantant ho haurà d'intuir per l'experiència de la seva pràctica, el seu gust i la seva intel·ligència. Segons Quantz les obres tristes volen trinats lents i les alegres trinats ràpids, però en cap cas es pot abusar d'això d'una manera subjectiva, ja que té molta més dificultat fer un trinat moderat que un de ràpid i descontrolat.

En l'època de Tosi, era molt important que el cantant fes el trinat: regular (*eguale*), clarament executat (*battuto*), desgranat (*granito*), fàcil i moderadament veloç (que són les seves qualitats més belles). El mateix Tosi distingeix vuit tipus de trinats:

---

[9] Quantz, *Op. cit.*, pàg. 105 ss.

[10] Quantz, *Op. cit.*, pàg. 109.

1. Trinat major: Ràpid (*violento*) moviment de dues notes veïnes a distància de to. On una és la principal i l'altra la nota auxiliar. Aquest trinat és la base de la resta.
2. Trinat menor: Moviment de dues notes veïnes a distància de semitò.
3. Mig trinat (*mezzotrillo*): és un trinat curt i ràpid (el doble que els dos anteriors). Recomanat per utilitzar-lo en les àries alegres.
4. Trinat crescut (*trillo cresciuto*): trinat ràpid de cada nota d'una escala cromàtica ascendent.
5. Trinat decrescut (*trillo calato*): trinat ràpid de cada nota d'una escala cromàtica descendent. Tan el trinat crescut com el decrescut van acabar sent embelliments arcaics o ostentosos segons Tosi.
6. Trinat lent: trinat lent sobre dues notes veïnes.
7. Trinat redoblat (*trillo raddoppiato*): que és l'adhesió de notes entremig del trinat major i el menor.
8. Trinat mordent (*trillo mordente*): segons J.F. Agricola, els italians sempre confonen el mordent, que normalment va precedit per una *appoggiatura*, amb el trinat curt. Ens indica que el veritable mordent, anomenat *pincé* pels francesos, és aquell que és molt ràpid i realment pinça la nota auxiliar a distància de semitò descendent.

Quantz proposa que cada trinat comenci per una *appoggiatura* de to o semitò i acabi amb una "sortida", formada per dues notes de valor petit que es toquen per finalitzar el trinat i que s'executen a la mateixa velocitat d'aquest.

Les agilitats

Són l'ornament que permet el lluïment del cantant, de demostrar les seves capacitats, deixant de banda la voluntat de l'època per commoure l'ànima a través dels embelliments. És molt important que s'executin de manera afinada, ben articulades, desgranades, iguals, separades, ràpides i situades en el lloc precís, sense cansar l'oient.

Segons Tosi, podem distingir entre dos tipus d'agilitats:

1. Articulades: agilitats ben executades de la mateixa manera, destacades d'una manera moderada sense ser massa lligades ni massa percudides. Molt utilitzades pels intèrprets
2. Lligades: anomenades relliscall (*scivolo*) pels cantants. La primera nota condueix a la resta amb un *legatíssimo* que simula la baixada per un tobogan (que és el significat de la paraula italiana *scivolo*). Tot i que aquest tipus d'agilitat pot fer-se servir de manera ascendent o descendent, per l'efecte tobogan, és preferible utilitzar-lo en baixades.

Les agilitats poden alternar dinàmiques contrastades (*forte* o *piano*), notes lligades o articulades, trinats curts en les notes amb punt (en un tempo moderat) o mordents, de manera que els oients puguin reconèixer tots els recursos del cantant (o com diu Tosi, "que coneguin tots els embelliments de l'art"[11]).

Es considerava que les vocals [i] i [u] no eren adequades per les agilitats, però tampoc eren gaire ben vistes la [e] i la [o] tancades. Fet que deixava a la [a] i les vocals [e] i [o] obertes com a preferides per realitzar aquest tipus de variació improvisada.

El portament de la veu també és un embelliment utilitzat com a recurs d'ornamentació i a partir d'aquest naixeria l'anomenat *strascino*: de moviment sempre descendent, es forma sobre el moviment uniforme del baix (realitzat a temps de corxeres) i és diferencia del *scivolo* (agilitat lligada) per el seu lleuger arrossegament (portament) i el seu ritme irregular que combina dinàmiques *forte* i *piano*.

Les *fermate* o pauses *ad libitum*

Definides com dues notes, la primera amb un calderó, que formen un salt de quinta descendent. Situades a l'inici d'un recitatiu oària, estan escrites expressament per donar llibertat al cantant per ornamentar. Normalment hi ha escrita una paraula de dues síl·labes (una per nota), on la primera està

[11] Tosi, *Op. cit.*, pàg. 40.

formada per una vocal llarga i còmode que faciliti l'embelliment per part de l'executant.

Les *cadenze*

El terme de cadència només ens defineix el procés harmònic, mentre que quan parlem de *cadenze* ens referim a les cadències ornamentades arbitràriament per l'intèrpret d'una manera lliure sobre la penúltima nota del baix, el cinquè grau de la tonalitat principal.

Per suplir la falta d'invenció en les *cadenze*, Quantz ens recomana agafar un passatge de l'obra i embellir-lo per tal de fer-lo servir al final de l'obra com a *cadenza.* Però no hem d'oblidar que les cadències són curtes i, per tant, no és recomanable estendre massa les ornamentacions exposant moltes idees temàtiques. S'hauria de poder fer tota la *cadenza* en una sola expiració.

Tosi ens parla de dos tipus de cadències finals en les àries:

1. Cadència superior: cadència en moviment descendent. Vigilar de no fer els trinats, en aquest tipus de cadència, sobre el tercer grau de l'escala, ja que, normativament, s'hauria d'acabar sobre el segon grau i com que no ho pot fer, acaba deixant la cadència sense resolució. També l'oient sent un trinat sobre la sèptima i la sexta del baix que està cadenciant, considerat per l'autor desagradable d'escoltar. Finalment, aquest ens proposa un trinat sobre la sexta i la quina del baix.
2. Cadència inferior: cadència en moviment ascendent. Normalment amb una *appoggiatura* precedint la nota final sobre l'última síl·laba de l'última paraula.

Quantz ens recomana de fer *cadenze* alegres a través de salts, trinats i tresets, mentre que utilitzarem intervals pròxims barrejats amb dissonàncies per les *cadenze* tristes.

Quan el cantant està sol en la cadència pot variar el moviment final de la cadència escrita, però si va acompanyat d'instrument haurà de respectar el

tipus que hi hagi escrit (superior i inferior). Els ornaments sempre s'han de fer en les síl·labes llargues i mai a les breus de la paraula que cadència.

Les àries *da capo* (ABA)tenen com a mínim tres cadències, una al final de cada secció. Pierfrancesco Tosi comenta en els seu tractat sobre el cant florit que hi havia la tradició d'acabar la primera secció de l'ària amb una pausa de l'orquestra mentre el cantant executava agilitats *ad libitum*, a la segona secció el cantant executava agilitats a més llocs que a la cadència final, i a la tercera el cantant pensava que era lliure de parar l'orquestra tantes vegades com volgués per tal d'exposar totes les seves qualitats. Es una imatge de l'època subjectiva de l'autor del tractat que ens indica clarament que no estava d'acord amb l'ornamentació artificiosa portada a l'extrem. L'autor del tractat ens defensa un tipus d'ornamentació intel·ligent utilitzant tots els recursos d'una manera delicada i amb la consonància de l'harmonia del baix. Més tard, Fesi explica que antigament ja hi havia una ornamentació molt exagerada a les *cadenze*, fent una referència clara a les primeres òperes pertanyents a l'*stilo reppresentativo* del primer Barroc, que hem esmentat en l'apartat de "La cantata italiana en el Barroc", i posa l'exemple del "Possente spirto" de l'*Orfeo* de Claudio Monteverdi, on l'autor escriu totes les ornamentacions que vol que el cantant faci en un pentagrama paral·lel al de la melodia que porta el text. Aquestes ornamentacions van desaparèixer en l'anomenat per alguns autors *bel canto* del Barroc mitjà. És una altra mostra del corrent d'opinió que optava per la desaparició en aquesta nova era de la figura del *divo* (*castrati*) que prima el lluïment personal per sobre de la música.

Finalment, mencionar que tant Quantz com Fesi recomanen fer la primera i la segona cadència (AB) a tempo i guardar la tercera (A') i final per parar el tempo amb un calderó que permeti fer un embelliment més lliure (una *cadenza*) que sorprengui al públic.

Durant tot el capítol hem parlat de l'ornamentació d'un cantant, però hi ha evidències de que aquesta pràctica també es realitzava a peces de més d'una veu. Més d'una veu a l'hora dificulta la tradicional execució momentània de les *cadenze,* perquè cal tenir en compte les regles d'harmonia i contrapunt per tal de coordinar els intèrprets.

L'expressió

Ha d'acabar també essent una cerca variada de contrast entre llum i foscor. Cal conèixer com a cantant el marc compositiu de la peça que s'interpreta, i a través de la intensitat de la producció de les notes, la dinàmica i la interpretació del personatge aconseguir emocionar al públic i transmetre el sentiment de cada moment de l'obra. L'ornamentació té un paper molt important ja que segons com s'utilitza cada recurs s'aconsegueix embellir o, pel contrari, embrutar l'expressió.

L'expressió ha de canviar gairebé a cada compàs o frase, ja que la passió que es transmet a través d'un text o de la música té un ritme de canvi constant que s'ha de saber transmetre. En el tractat de Quantz trobem una petita guia de com utilitzar cada recurs per millorar l'expressió i com trobar la passió dominant d'una obra:

- Les *appoggiatures* connecten entre si parts melòdiques i potencien l'harmonia.
- Els trinats i altres petits ornaments (semitrinats, mordents, grupets i *battements*) donen vivesa a l'expressió.
- El canvi de *piano* a *forte* pot servir tant per destacar algunes notes com per incitar a la tendresa.
- En els moviments *Adagio* s'ha de transmetre tendresa a través de la dolça execució de les notes.
- En els moviments *Allegro* no s'han d'arrossegar les notes ni lligar-les i s'ha de potenciar l'articulació.
- Les tonalitats majors serveixen majoritàriament per expressar alegria, coratge, serietat i sublimitat.
- Les tonalitats menors poden expressar plaer, tendresa i tristesa.
- Els intervals dins d'una peça també ens poden indicar diferents passions i, per tant, necessitar dels recurs de diferents expressions. Els intervals lligats i propers expressen falagueria, tristor i tendresa. Les notes articulades que formen intervals grans (grans salts), o els punts darrera de les segones notes, expressen alegria o coratge. Les notes amb punt i sostingudes expressen serietat i patetisme, i per

últim, la barreja de notes de valors llargs amb altres de valor curt expressen grandesa i sublimitat.

- Les dissonàncies són grans portadores de passions i cal saber molt bé l'expressió que demanen per interpretar-les de manera adequada al context.
- Les indicacions de moviment del principi (*Allegro, Allegro non tanto, Allegro assai, Di molto, Moderato, Presto, Allegretto, Andante, Andantino, Arioso, Adagio assai, Lento, Mesto*, entre d'altres) són indicadors diferents d'expressió.
- Vigilar de no posar massa ornaments davant de passatges ràpids, ja que la velocitat no permet afegir massa coses, que podrien esdevenir incomprensibles i embrutar la melodia.
- Una simplicitat de l'ornamentació també pot resultar desagradable, i la utilització desmesurada de trinats pot ser desapropiada.

El mateix autor ens adverteix que caurem en una mala expressió sempre que l'afinació no sigui la precisa; que no s'articuli bé, o que la veu sigui massa fosca per poder entendre allò que s'està expressant; quan es lliga sense motiu; quan no es respecta el compàs (no seran mai iguals un compàs binari i un de ternari); quan no es dóna a les notes el seu valor estricte; quan no es realitzen correctament els ornaments; quan les dissonàncies no estan ni ben preparades ni ben resoltes; quan no hi ha dinàmiques contrastades; o quan, simplement, es toca sense expressió.

El recitatiu

Fesi també distingeix entre tres tipus de recitatiu:

1. L'eclesiàstic, que exigeix la interpretació de *messa di voce* i moltes *appoggiature*, sempre amb la paraula de Déu com a guia.
2. El teatral, que està sempre influït per l'acció del cantant.
3. El de cambra. Aquí ens adonem de la importància de la música de cambra en l'època de l'autor, d'aquesta distinció de tres recitatius, i com a gènere més significatiu el que ens ocupa en aquest treball, la cantata de cambra. Cal que aquest tipus de recitatius sigui molt

expressiu i que realment a través de tots els recursos del cantant transmeti la passió del text.

El recitatiu és l'herència del recitar cantant de l'inici de l'època barroca, i exigeix ser interpretat de manera que expressi les emocions del text. Per tant, s'ha de conèixer molt bé la lletra o poesia i entendre què vol dir en cada moment. És molt important la bona pronunciació, l'accentuació de les paraules, respectar les pauses, i l'actitud del cantant a l'hora de tenir cura de l'expressió de cada petit fragment de frase a través de la força de cada paraula.

Les àries *da capo*

> *"Si qui primer va introduir l'ús de començar les àries da capo tenia per motiu fer palesa l'habilitat del cantant, que així podia variar les repeticions intercalant ornamentacions, qui estima la música no pot blasmar aquesta invenció, tot i que aquesta treu una gran força a les paraules."*[12]

Amb aquesta cita del pedagog i cantant italià, no ens queda cap mena de dubte de la necessitat de la variació de la segona A d'unaària *da capo* (ABA'). També podem deduir de la seva cita la importància de l'ornamentació per davant del text, que en el Barroc és tan important i que acaba sent secundari per davant de l'espectacle de la variació sobre una música ja sentida.

No es podrà ornamentar la primera part (només amb alguns retocs si és vol) per poder transmetre el text clarament i, per altra banda, a la segona el cantant serà lliure d'ensenyar totes les seves habilitat sempre seguint les normes del bon gust i mai excedint-se amb el que fa, ja que sobrepassar-se el pot portar a perdre el sentit de la música en benefici propi. S'utilitzarà el

[12] Tosi, *Op. cit.*, pàg. 55.

rubato (literalment un petit robament del *tempo* principal) per endolcir i encisar.

ANÀLISI

Tomaso Albinoni i la cantata

El període de producció de les seves cantates va de 1695-1710 (període de "joventut" i "maduresa" de la composició instrumental de l'autor), per un total de quaranta cinc cantates, un nombre elevat que supera la seva producció de sonates per a violí (que acostumen a ser molt més conegudes). Van ser publicades en dues fonts: la *Staatsbibliothek Preussischer Kulturbesitz* de Berlín Oest, que conté divuit obres, i les *Cantate da càmera a voce sola*, Op. 4, que inclou dotze cantates per veu solista (dues d'elles es troben a les dues fonts). Els manuscrits de les cantates d'Albinoni els trobarem, principalment, a Berlin (*Deutsche Staatsbibliothek*), Ostiglia (*Biblioteca Musicale Greggiati*) i Nápols (*Conservatorio di Musica "San Pietro a Majella"*). Però també trobem manuscrits de cantates d'Albinoni a biblioteques d'Àustria, Bèlgica, Gran Bretanya, França, Alemanya, Itàlia, Suècia i Estats Units.

Per Albinoni i Vivaldi escriure cantates era una activitat secundària, ja que en concentraven majoritàriament en la música instrumental, i la seva producció no és comparable a la d'Alessandro Scarlatti o Benedetto Marcello.

Tomaso Albinoni va compondre cantates a Florència i a Venècia, però segurament va començar la seva producció en la seva estada a Roma, a la cort dels Ottoboni. Roma era el principal centre de producció de cantates a Itàlia. La nombrosa jerarquia aristocràtica dividida en múltiples corts, formades per alts càrrecs educats d'una manera refinada, generava i facilitava la gran producció de cantates a través de l'activitat cultural que impulsaven els nobles i homes cultes, reunint-se cada setmana a les anomenades *conversazione* o *academia*, amb la tradició d'incloure la interpretació de música de cambra, instrumental i vocal i un recital de poesia preparat o improvisat. Generalment en aquestes reunions els músics eren contractats pels alts càrrecs que acostumaven a ser els autors de les lletres de les cantates. Així, el compositor no podia modificar gaire el text en favor de la música, sinó que s'havia de supeditar a allò que estava escrit. Només Benedetto Marcello que, amb la condició de promotor de les *conversazione* i, per tant, d'igual estatus que els escriptors dels textos, va poder experimentar

molt més enllà que la resta dels seus contemporanis. La resta de compositors tenien la llibertat de ser originals en el tractament de la melodia i l'harmonia, amb l'adopció de formes extremes o inesperades ja que els components de les *conversazione* o *acadèmies* volien ser sorpresos, al revés del públic de les òperes que esperava ser complagut amb allò "conegut" o "a la moda".

El poeta dramàtic Carl Wilhelm Ramer, 1728-1798), en una carta a Johann Wilhelm Gleim, amb data de 24 de juny de 1754 va expressar que "les àries són només del músic, però els recitatius són del poeta". Així, pel músic els recitatius eren una manera de preparar les àries o simplement una separació entre aquestes. Per altra banda, pels poetes el recitatiu era on passaven les coses, on avançava l'acció i les àries una expressió dels sentiments dels protagonistes on l'acció s'aturava momentàniament.

Els poetes preferien una forma de cantata que comencés i acabés amb un recitatiu, però pels compositors l'últim recitatiu era un mal de cap, ja que no aportava musicalment i podia descolorir tot el format de l'obra. Els músics van trobar una solució, que consistia en compondre per aquestes línies de recitatiu final un *arioso* (per les dues primeres línies del vers d'estil recarregat) o bé, unaària sintètica extractada, anomenada *cavata*[13], per la resta de l'estrofa. D'aquesta manera podien acabar la cantata d'una manera més vistosa que amb un simple recitatiu.

Pels compositors la forma de cantata ideal era la de A-R-A o A-R-A-R-A. Albinoni, en la cantata que analitzarem a continuació, utilitza la forma A-R-A-R-A tot i que la forma textual devia acabar amb un recitatiu que el compositor transforma amb una línia de recitat que desenvolupa a una *cavata*.

Al llarg del segle XVIII, la tendència a la reducció del nombre d'àries en les cantates deriva en la forma a R-A-R-A, ja que les àries són molt més llargues, en detriment del poeta i el text, a causa de la influència de la nova tradició

[13]*Cavata*: Típiques en les cantates del final del segle XVII i utilitzades també en el segle XVIII per compositors venecians com Albinoni i Benedetto Marcello. S'inicia amb una melodia fugada en la dominant de la tonalitat en que ha acabat el recitatiu que la precedeix. Sovint, després, es repeteix amb variacions, en la tònica. Vegeu Timms, *Cantata*.

d'ària individual que va triomfar fora d'Itàlia, i que va suposar l'acabament de la tradició de les cantates *da camera* italianes.[14]

Aquesta evolució es pot observar a través de la producció dels compositors, del Barroc tardà, analitzats en aquest capítol:

- Alessandro Scarlatti (nascut el 1660): 67 cantates de forma R-A-R-A-R-A, 49 de forma A-R-A-R-A, 248 de forma R-A-R-A i 60 de forma A-R-A.
- Antonio Caldara (nascut el 1670): Poques cantates de forma R-A-R-A-R-A, la majoria de forma R-A-R-A o A-R-A. Algunes d'altres de formes inusuals, com dues que va composar a Roma amb set, vuit i nou parts, on la primera i l'última ària són duets.
- Tomaso Albinoni (nascut el 1671): 1 cantata de forma R-A-R-A-R-A, 4 de ferma A-R-A-R-A, 24 de forma R-A-R-A i 5 de forma A-R-A.
- Antonio Vivaldi (nascut el 1678): 17 cantates de forma R-A-R-A i 12 de forma A-R-A.

Les cantates d'Albinoni són per a soprano o per a contralt (de les 45, n'hi ha 34 per a soprano i 11 per a contralt). La part de soprano podia estar escrita per una veu femenina o per un castrat. La veu de contralt podia estar escrita per un castrat, un falsetista (contratenor), un jove amb veu blanca o una contralt (dona). Que el text estigués posat en boca d'un pastor o d'una nimfa no demostra que la cantata estigués escrita per una dona o per un home. Sovint en una cantata hi havia una veu femenina i una de masculina que interpretava un sol cantant.

L'absència en el barroc tardà de cantates per veus masculines ve donada per la poca estimació de l'època per les veus naturals masculines. Les poques obres que trobem són normalment amb acompanyament de corda.

[14] El 1751 Georg Philipp Telemann podia afirmar que, a causa de la seva aversió al recitatiu, les cantates italianes havien passat de moda a alemanya, i el seu lloc havia estat ocupat per les àries independents: Carta a Carl Heinrich Graum, amb data de 15 de desembre de 1751.

La temàtica dels textos era majoritàriament de l'Arcàdia[15], temàtica utilitzada pels poetes que no tenien més opció que treballar dins d'aquests paràmetres, d'evident artificialitat, a causa de la moda de l'època.

Per tant trobem en les cantates sempre personatges de nimfes o pastors amb els mateixos noms. Per les nimfes: Clori, Filli, Irene o Dalinda i pels pastors: Clizio, Elmindo, Fileno, Florindo, Likio o Tirsi.

La majoria de poemes són laments d'amors insatisfets per l'absència de l'estimat,la marxa de l'estimat o estimada, o la falta de correspondència o infidelitat d'ella, en la majoria dels casos.

Les cantates d'Albinoni, com ja hem dit anteriorment, tenen normalment la forma R-A-R-A, A-R-A o A-R-A-R.

Les àries de les cantates d'Albinoni destaquen per la seva línia melòdica de gran puresa i el vigor dels seus baixos. Les seves cantates són variades pel que fa a l'estat d'ànim i la personalitat. Són també més extremes pel que fa a l'ús de la tonalitat i l'harmonia, si les comparem amb les seves nombroses i conegudes obres instrumentals.

La determinació de la tonalitat la feia a través d'escriure el primer i darrer moviments en la tonalitat principal. Els moviments centrals podien estar en altres tonalitats, però les àries començaven i acabaven en la mateixa tonalitat, a diferència dels recitatius, que podien acabar en un to diferent al que el començaven per tal d'introduir l'ària que els seguia.

Pel que fa als textos d'autor anònim que fa servir, són de temàtica Arcàdia i probablement alguns estan escrits pel mateix compositor. Els germans Marcello ho feien i, fins i tot Vivaldi podria haver escrit o arranjat el text d'una de les seves cantates.

En les seves cantates hi trobem rima de *versi sciolti* (lliure) pels recitatius i els ariosos. També introdueix el compàs ternari i el contrapunt en les seves

---

[15]Àrea remota, muntanyosa i boscosa, del Peloponès central, era imaginada com un país idíl·lic de nimfes i pastors. L'amor, i cap altra cosa, era la principal ocupació dels seus afortunats habitants. Vegeu Talbot, *Tomaso Albinoni: el compositor veneciano y su mundo*, pàg. 144.

composicions. Fa servir el recurs de la polirítmia o les hemiòlies en les cadències de contrapunt.

Les estrofes de les àries són de línies més curtes on hi trobem un patró regular de simetria en les síl·labes. La majoria de les àries són *da capo* (ABA') i estan formades per tres parts:

- La primera (A), que la podem dividir en una introducció o *ritornello* instrumental (no sempre present), primera part vocal, segona part vocal, coda i conclusió instrumental o *ritornello*.
- La segona (B), formada per la tercera i la quarta part vocal.
- En la tercera part, es va*da capo* (A'), ornamentant amb alguns embelliments la melodia.

Els *ritornellos* d'Albinoni acostumen a ser petits passatges, iguals, del *basso continuo,* que introdueixen o conclouen la secció A de l'ària *da capo*. Aquest *ritornello* sovint es considera estat el germen, a partir del qual va néixer l'ària. Trobem doncs un caràcter instrumental en els *ritornellos*, contrastat amb la línia *cantabile* de la veu. A vegades, però hi trobem excepcions en àries on sembla que el *ritornello* hagi estat pensat a partir del motiu *cantabile* de la veu i siguin els instruments els que imiten aquest moviment.

Els recitatius en les cantates d'Albinoni són de línia melòdica expressiva, al contrari dels recitatius de les seves òperes que semblen escrits per ser memoritzats de manera àgil i ràpida, deixant de banda la sensibilitat que utilitza en les cantates.

El recurs de la utilització del contrapunt en les obres de Tomaso Albinoni, tant instrumentals com vocals, és una característica que dóna força i personalitat a les seves obres.

Anàlisi de *Mi dà pena quando spira.* Per a contralt solista i baix continu.

- Temàtica: S'acusa a Zèfir, personificació del vent de l'oest, de tenir sentiments i desitjos amorosos per Clori, l'estimada del pastor/amant.
- Esquema formal de la cantata: Ària-recitatiu-ària-recitatiu-*cavata*).
- Qui parla: Cantata en boca de l'amant de Clori.
- Tonalitat principal: Do major.
- Recitatius: La cantata té dos recitatius:
    1) En el primer recitatiu hi trobem el text de l'acció de gairebé tota la cantata; al voltant de la gelosia de l'amant envers el vent de l'oest. És un recitatiu sec on els passatges sil·làbics estan acompanyats, majoritàriament, per una successió de corxeres i corxera seguida de dues semicorxeres (fórmula del mode rítmic dactílic). El recitatiu s'inicia amb un acord en la menor i cadència en sol major (dominant de la tonalitat principal).
    2) El segon recitatiu és molt curt, ja que segurament el compositor va fer servir l'últim vers del recitatiu per fer l'últim número; una *cavata*. Per aquesta raó aquest recitatiu cadència en do major, fet característic per donar entrada a la forma contrapuntística de la *cavata* que, tradicionalment, s'inicia en la dominant de la tonalitat del recitatiu que la precedeix.
- Àries: La cantata té dues àries:
    1) La primera ària està en la tonalitat principal de la cantata (do major). El metre és binari. La forma de l'ària és característica d'Albinoni i la podem dividir en:
        a. Primera secció (A), com que aquesta ària no està precedida d'un recitatiu i és el primer número de tota la cantata, s'inicia amb un *ritornello* instrumental (que ajuda al cantant a situar-se

tonalment), que recorda el subjecte d'una fuga i que de fet és el germen de tota la primera secció. Tot seguit hi trobem la primera part vocal, que imita aquest *ritornello* instrumental, segona part vocal (amb el mateix text que la primera), coda i tornada al *ritornello* que ens portarà a la següent secció. La cadència està escrita en la tonalitat principal.

b. La segona (B), formada per la tercera i la quarta part vocal. Cadència en mi menor (el tercer grau menor (mediant menor) de la tonalitat principal).

c. En la tercera part (A'), torna al *da capo*, ornamentant amb alguns embelliments la melodia.

2) La segonaària està en la tonalitat de mi menor (el tercer grau menor de la tonalitat principal, do major). El metre és ternari. També és unaària *da capo* que la podem dividir en:

a. La primera secció (A), s'inicia amb la primera part vocal que es repeteix dues vegades abans de passar a la segona part vocal que repeteix el mateix esquema de repetició. S'acaba la secció amb un *ritornello* instrumental amb el material proposat per la melodia vocal (també és característic en les àries d'Albinoni). Cadència en la tonalitat principal (mi menor).

b. La segona secció (B), presenta la tercera i la quarta part vocal. Cadència en si major (dominant de la tonalitat principal de l'ària, mi menor).

c. En la tercera part (A'), torna al *da capo* acabant amb el *ritornello* instrumental que imita el *cantabile* de la veu.

- *Cavata*[16]: Escrita en la tonalitat principal de la cantata, do major (era característic de l'època començar i acabar en la mateixa tonalitat). Metre ternari. És una referència del compositor a les formes antigues de tradició imitativa[17]. S'inicia amb l'entrada vocal *a capella* (sense acompanyament instrumental) en la dominant [sol] de l'últim acord del recitatiu que el precedeix, do major. De forma contrapuntística entre la veu i l'acompanyament instrumental. Fa ús en nombroses ocasions del recurs de canvi d'accentuació a través de l'hemiòlia. De fet l'utilitza en totes les cadències (segurament per emfatitzar-les).

Alessandro Scarlatti i la cantata

Amb més de sis-centes cantates, tot i que cent de les quals són de dubtosa autoria, Alessandro Scarlatti és el compositor més prolífic d'aquest gènere *da camera* italià. Aquest fet es contraposa a la seva poca aportació en el gènere de l'òpera, en el que molts dels seus contemporanis van destacar.

La majoria de les seves cantates són per veu solista, però també en té a dues veus. Del gran grup de les solistes, gran part són per a soprano, però també en té algunes per a contralt i molt poques per a baix. De l'altra grup, a més d'una veu, n'hi ha que combinen dues sopranos, soprano i contralt o soprano i baix.

Scarlatti solia escriure les seves cantates per a veu solista acompanyada de baix continu, però hi ha un petit grup de cantates escrites amb acompanyament obligat de corda, flauta o trompeta.

---

[16] Cavata: definida per Quadrio com àries artificials que no són concebudes com a tal per el poeta sinó creades pel compositor a partir d'un vers del recitatiu. (…) La presencia d'una *cavata* és gairebé obligada en els casos en els que eltext de la cantata finalitza amb versos en recitatiu. Vegeu Talbot, *Tomaso Albinoni: el compositor veneciano y su mundo*, pàg. 162.

[17] Les tretze cavates existents adopten la forma de seccions sense repetició de bastanta extenció en un temps estricte a mode d'apèndix del recitatiu convencional. La seva textura és consistentment imitativa de mode fugat o canònic, i treuen el màxim partit del contrapunt invertible. El seu temps pot ser ràpid o lent, depenent de l'*affetto* requerit. Vegeu Talbot, *Tomaso Albinoni: el compositor veneciano y su mundo*, pàg. 162.

La temàtica que utilitza per les seves cantates és la de l'Arcàdia (característic de la seva època). El text està escrit en forma de monòleg contrastant entre diferents sentiments i reflexions del protagonista, o de diàleg i alternança de monòleg, sobretot en les seves cantates per a dues veus.

Filen, mio caro (Filli che esprime la sua fede a Fileno), l'obra s'analitza a continuació, pertany al grup de les cantates tardanes (període comprès entre el 1703-1707 aproximadament) d'Alessandro Scarlatti. En aquesta època, el compositor composava pels concerts en els palaus del príncep Ruspoli o els cardenals Ottoboni i Pamphili de Roma. Aquest grup és característic per les seves àries contrastades, precedides per un recitatiu, que en el cas de la cantata analitzada s'inicia amb una simfonia instrumental.

Aquestes cantates tardanes d'Scarlatti, tenen una forta característica retrospectiva. El compositor utilitza tots els recursos estilístics heretats des dels inicis de l'escola romana: compositors romans del voltant del 1670 com Stradella, Pasquini i Agostini, però també altres d'anteriors, com Cesti, Savioni, Carissimi i Luigi Rossi, influeixen al prolífic Scarlatti.

Continuen apareixent tornades musicals com a mirall del text. Les repeticions musicals exactes o semi exactes amb un nou text recorden les àries estròfiques de l'inici de la cantata *da camera*. Ens trobem també noves estrofes amb nou material musical, perquè Scarlatti sabia combinar les evolucions de l'estil de manera subtil, però també sovint agosarada per la seva època.

Scarlatti va escriure àries amb totes les formes que va poder conèixer; Forma ABB (com els patrons antics de les àries de Monteverdi), AB, àries amb *ostinato* i la popular i característica del gènere, ària *da capo* (ABA).

Les àries *da capo* (ABA) normalment van precedides d'un recitatiu i estan contrastades en tempo i expressivitat.

Els recitatius destaquen pels seus agosarats cromatismes. Scarlatti amb aquesta característica es va guanyar la fama entre els seus contemporanis d'extravagant i harmònicament inestable.

Anàlisi de *Filli che esprime la sua fede a Fileno*. Per a contralt solista, acompanyament obligat, de flauta i corda (dos violins), i baix continu.

- Temàtica: La nimfa *Phyllis* està molt enamorada del seu pastor estimat, *Phileno*. És tant el seu amor que està convençuda que tots els elements de la natura són testimonis de la seva estimació a *Phileno*. Però, si això no és suficient prova pel seu estimat, *Phyllis* està disposada a morir per ell, si li ho demana.
- Esquema formal de la cantata: Simfonia-recitatiu-ària-recitatiu-ària.
- Qui parla: Cantata en boca de l'enamorada *Phyllis*.
- Tonalitat principal: Fa menor.
- Simfonia: Scarlatti inicia la cantata amb una simfonia escrita per tres instruments obligats, flauta i dos violins, i el baix continu. La tonalitat principal és la de fa menor (la tonalitat principal de tota la cantata). Aquesta simfonia està dividida en dues seccions contrastades mètricament:
    1) La secció primera és un *lento* de metre binari i textura imitativa. Cadència en do major (dominant de la tonalitat principal, fa menor).
    2) La secció segona és un *allegro* de metre ternari que contrasta amb color i textura amb l'anterior secció.

Aquesta simfonia és la introducció instrumental del que passarà a continuació durant la cantata. És un mirall que anticipa la primera ària lenta i amb parts imitatives que ajuden a expressar el text a través de la primera secció imitativa de la simfonia i la segona ària de caràcter contrastat i metre ternari representat per la segona secció de la simfonia.

- Recitatius: La cantata *Filen, mio caro* està formada per dos recitatius:
    1) El primer recitat està escrit per acompanyament obligat de corda (dos violins) i baix continu. S'inicia en la tonalitat de fa menor (tonalitat principal de la cantata) i destaca per la utilització constant de cromatismes que mostren la inestabilitat de l'enamorada, preocupada per fer creure al

seu estimat la seva fidelitat per ell. Hi ha una primera secció que cadència en si b major, seguida d'una segona secció que comença en sol major i cadència en sol menor (tercer grau menor, que fa la funció de dominant, de la tonalitat de l'ària, mi b major, que precedeix el recitatiu).

2) El segon recitat és un *recitativo secco*, acompanyat només pel baix continu. Utilitzant el recurs del cromatisme, Scarlatti mostra els efectes dels sentiments de *Phyllis*. Els passatges sil·làbics estan acompanyats, majoritàriament, per una successió de corxeres i corxera seguida de dues semicorxeres (fórmula del mode rítmic dactílic). El recitat cadència en la b major, dominant de l'ària que precedeix (que està escrita en fa menor, la tonalitat principal de la cantata).

- Àries: la cantata té dues àries:
  1) La primera ària, de caràcter *adagio*, està escrita per veu i acompanyament obligat de flauta i dos violins. La tonalitat principal és la de mi b major. El metre és binari. La flauta acompanya la veu, i hi trobem moments on el compositor utilitza la imitació entre veus com a recurs retòric (per exemple; la fidelitat, a través de la imitació que fa la veu de la flauta). Els *ritornellos* instrumentals estan escrit per a corda i baix continu, i contrasten, a través de la seva instrumentació, amb la secció vocal. L'Ària està escrita en forma *da capo* (ABA):
     a. Primera secció (A); que la podem dividir en cinc subseccions:
        I. *Ritornello* introductori realitzat per la flauta que anticipa la melodia vocal. S'inicia i cadència en la tonalitat principal de l'ària, mi major.
        II. Primer període vocal generat per l'entrada de la veu. S'inicia en mi b major (tonalitat

principal de l'ària) i cadència en si b major (dominant de la tonalitat principal, mi b major).

III. Petit *ritornello* instrumental de la flauta i el baix continu, gairebé un pont o enllaç a la següent secció. Realitzat en si b major (dominant de la tonalitat principal, mi b major).

IV. Segon període vocal. Repeteix el mateix text que ja ha introduït al primer període vocal, com a manera d'emfatitzar-lo. Hi apareixen melismes i figures retòriques que expressen la fidelitat què sent l'amant pel seu estimat. Cadència en mi b major (tonalitat principal).

V. *Ritornello* escrit a partir de l'idea inicial del primer, però en aquest segon cas, escrit per corda i baix continu. Cadència en mi b major (tonalitat principal de l'ària).

b. La segona secció (B), formada pel tercer i el quart període vocal. Cadència en sol menor (tercer grau menor de la tonalitat principal, mi b major. Fa la funció de la dominant).

c. La última secció (A'), és la tornada al *da capo*, ornamentant amb alguns embelliments la melodia.

2) La segona ària amb acompanyament obligat de flauta i corda, està en fa menor, la tonalitat principal de la cantata. El metre és ternari. L'ària contrasta mètricament (de binari a ternari) i tonalment (de major a menor) amb la primera ària de la cantata. La temàtica general de la cantata és la preocupació de *Phyllis* per mostrar al seu estimat, *Philleno*, el seu amor. El text no està massa contrastat, però Scarlatti sap combinar un metre binari i lent amb una tonalitat major, i un metre ternari amb una tonalitat menor. Amb això aconsegueix el contrast entre

els moviments i la transmissió correcta del text, ja que la protagonista que parla sempre està en el mateix punt de demostració del seu amor, no evoluciona.

a. Primera secció (A); entra amb un què interrogatiu de *Phyllis* al primer temps fort de l'ària (enllaça amb el recitatiu que precedeix l'ària). Aquesta secció la podem dividir en cinc parts:
    I. *Ritornello* introductori de caràcter imitatiu entre la flauta i els violins. Amb gran caràcter que emfatitza el *che* (què) inicial de l'enamorada. S'inicia i cadència en la tonalitat principal, fa menor.
    II. Primer període vocal generat per l'entrada de la veu. S'inicia en la tonalitat de fa menor, la tonalitat principal, però cadència en la b major (tercer grau major de la tonalitat principal, fa menor). Utilitza la imitació per expressar el caràcter interrogatiu del text.
    III. Petit *ritornello* instrumental que cadència en la b major.
    IV. Segon període vocal. Repeteix el mateix text que ja ha introduït al primer període vocal, és una manera d'emfatitzar-lo. Cadència en fa menor (tonalitat principal). De tota l'ària cal destacar que hi ha diferents moments en que el baix continu para i només queden la flauta, la corda i la veu.
    V. *Ritornello* instrumental que cadència en mi b major. De caràcter imitatiu com el *ritornello* que dóna inici a l'obra.
b. La segona secció (B), formada pel tercer i el quart període vocal. Cadència en do major (dominant de la tonalitat principal de l'ària, fa menor).

c. La última secció (A'), és la tornada al *da capo*, ornamentant amb alguns embelliments la melodia.

Antonio Caldara i la cantata

Nascut a Venècia, Caldara va ser un compositor, intermitent però prolífic ,de cantates *da camera*. Amb una producció de més de tres-centes cantates, segons Brian W. Pritchard[18], podem dividir la seva contribució a aquest gènere *da camera* en dos períodes:

- Un primer període romà molt productiu. On va treballar a la cort de Marquis Francesco Maria Ruspoli com a mestre de capella i va escriure per a les acadèmies del *Palazzo* Bonelli i la residència Vignanello. Va compondre dues-centes cantates en un període de nou anys, la majoria per a veu i baix continu o veu i acompanyament de corda, però també algunes per més d'una veu o amb altres instruments obligats. Aquesta gran producció, concentrada en un període no massa extens, pot ser conseqüència de la prohibició papal de l'òpera.
- Un segon període vienès, de dues dècades, molt irregular pel que fa a la producció de cantates.

Alguns dels textos de les cantates romanes de Caldara pertanyen als cardenals Pietro Ottoboni i Benedetto Pamphilj, a Ruspoli o a membres de l'acadèmia Arcàdia de Roma, entre altres. La temàtica dels textos és al voltant de la clàssica Arcàdia, característica de l'època.

Del seu període Romà destaquen les àries per a soprano i alto. Caldara també va escriure cantates per baix, no massa comunes en el gènere.

La majoria de cantates de Caldara tenen forma R-A-R-A (recitatiu-ària-recitatiu-ària) o de A-R-A (ària-recitatiu-ària),. La forma de R-A-R-A-R-A és menys comuna. També trobem en les cantates de més d'una veu, cantates de set, vuit o nou moviments on l'última i, de vegades, la primera ària, estan escrites en forma de duet.

---

[18] Pritchard, Antonio Caldara. *The cantatas revisited. An obscure venetian composer placed in perspective*, pàg. 510.

Les àries *da capo* són les més comunes en la producció de Caldara, i les podem dividir en cinc seccions diferents que intercalen parts instrumentals amb parts vocals. El tractament melòdic de Caldara és una de les seves característiques a destacar. Juntament amb el contrast que genera entre les àries lentes, que acostumen a parlar de patiment reproduït a través de cromatismes, i les alegres, en les que fa un tractament, a vegades, molt instrumental i virtuosístic de la veu a través d'ornamentacions i melismes.

Anàlisi de *Clori, mia bella Clori.* Per a contralt solista, acompanyament obligat, de flauta i oboè, i baix continu. Aquesta cantata passa per ser de les poques que va escriure Caldara en forma de simfonia inicial-recitatiu-ària-recitatiu-ària-recitatiu-ària.

- Temàtica: Patiment de l'enamorat de *Clori* per la fidelitat d'aquesta, en la seva obligada partida i absència.
- Esquema formal de la cantata: Simfonia-recitatiu-ària-recitatiu-ària-recitatiu-ària.
- Qui parla: Cantata en boca de l'enamorat de *Clori* i de l'estimada *Clori*.
- Tonalitat principal: Sol major.
- Simfonia: Scarlatti inicia la cantata amb una simfonia escrita per tres instruments obligats, flauta i dos violins, i baix continu. La tonalitat principal és la de sol major (la tonalitat principal de tota la cantata). Aquesta simfonia està dividida en tres seccions que introdueixen, instrumentalment, el format i el caràcter de la cantata (que també està formada per tres àries).
    1) La secció primera és un *largo* de metre binari i textura imitativa. Interpretat pels dos instruments obligats de la cantata (flauta i oboè) i baix continu. Està escrit en sol major, tonalitat principal de la cantata.
    2) La secció segona és un *allegro* de metre binari que contrasta amb el caràcter de l'anterior secció. La flauta i l'oboè toquen a l'uníson la melodia, que introdueix el que

serà la segona ària de la cantata, acompanyada pel baix continu. La tonalitat principal és la de sol major.

3) La tercera secció és un *minuet* (AABB)de metre ternari que contrasta amb l'anterior moviment en l'articulació i el tractament de la melodia. També està escrita per flauta i oboè a l'uníson. S'inicia i cadència en sol major, tonalitat principal de la simfonia.

Aquesta simfonia és la introducció instrumental del que passarà a continuació durant la cantata.

- Recitatius: Els tres recitatius de la cantata, són *recitativo secco* (només acompanyats de baix continu):
  1) En el primer recitatiu comença en sol major, tonalitat principal de la cantata, però a través de cromatismes, va descrivint la desesperació de l'amant al dir a la seva estimada que a de marxar. És un recitatiu sec on els passatges sil·làbics estan acompanyats, majoritàriament, per una successió de corxeres i corxera seguida de dues semicorxeres (fórmula del mode rítmic dactílic). Cadència en mi menor, relatiu menor de la tonalitat principal.
  2) Aquest segon recitatiu està en boca de *Clori,* i és la resposta als dubtes del seu estimat. Ella serà fidel i la distància només alimentarà el desig. Aquest desig que s'alimenta amb la distància dóna llum a l'esperança de l'enamorat. Aquesta llum es tradueix amb una cadència final en la major, dominant de l'ària que anticipa, escrita en re major i de caràcter alegre. És un recitatiu sec on els passatges sil·làbics estan acompanyats, majoritàriament, per una successió de corxeres, corxera amb punt seguida de semicorxera i corxera seguida de dues semicorxeres (fórmula del mode rítmic dactílic).
  3) En aquest tercer recitatiu conclusiu, on l'amant ja veu que tot i els seus dubtes el cruel destí és invariable i el fa marxar. Ens trobem amb un recitatiu sec, on els

passatges sil·làbics estan acompanyats, majoritàriament, per una successió de corxeres, corxera amb punt seguida de semicorxera i corxera seguida de dues semicorxeres (fórmula del mode rítmic dactílic). El recitatiu s'inicia amb un acord de si menor i cadència en mi menor, relatiu menor de la tonalitat principal de la cantata, sol major.

- Àries: La cantata té tres àries:
  1) La primera ària està en sol major, tonalitat principal de la cantata. El metre és binari. L'ària és de caràcter lent (*larghetta*). Caldara va saber crear una línia melòdica que barrejada amb el contrast de la imitació, entre els instruments obligats i la veu, descriuen molt bé el patiment (a través de les dissonàncies i les resolucions d'aquestes) de l'amant per la fidelitat de *Clori*, la seva estimada. La primera ària està escrita en forma *da capo* (ABA):
     a. Primera secció (A); que la podem dividir en tres subseccions:
        I. *Ritornello* introductori de caràcter imitatiu. Amb una gran dosi d'efectes. S'inicia i cadència en la tonalitat principal de l'ària, sol major.
        II. Primer i segon període vocal generat per l'entrada de la veu. S'inicia en la tonalitat de sol major, tonalitat principal. La primera secció vocal cadència en re major (dominant de la tonalitat principal, sol major) i la segona, que repeteix el mateix text per emfatitzar-lo a través de melismes imitatius. Cadència en sol major, tonalitat principal de la cantata.
        III. Repetició exacta del *ritornello* instrumental de l'inici de l'ària. Cadència en sol major, però el baix continu fa un petit pont que ens porta, a

l'inici de la següent secció de l'ària (B), a mi menor, relatiu menor de la tonalitat principal, sol major.

d. La segona secció (B), formada pel tercer i el quart període vocal. Està escrita en mode menor (mi menor, relatiu menor de la tonalitat principal de l'ària, sol major). Aquest contrast és molt important, ja que un narrador ens introdueix les paraules que respondrà *Clori* pels dubtes del seu estimat. Cadència en si major, dominant de mi menor, tonalitat principal de la secció B.

e. L'última secció (A'), és la tornada al *da capo*, ornamentant amb alguns embelliments la melodia.

2) La segona ària està escrita en re major, dominant de la tonalitat principal de la cantata, sol major. El metre és binari. L'ària és de caràcter alegre, ja que troba esperança, dins del constant turment, en les paraules de *Clori* de l'anterior recitatiu. Està escrita en forma *da capo* (ABA):

a. Primera secció (A); que la podem dividir en tres subseccions:

I. *Ritornello* introductori a l'uníson dels dos instruments obligats, flauta i oboè. S'inicia i cadència en la tonalitat principal de l'ària, re major.

II. Primer i segon període vocal generat per l'entrada de la veu. S'inicia en la tonalitat de re major, tonalitat principal de l'ària. La primera secció vocal cadència en la major (dominant de la tonalitat principal de l'ària, re major) i la segona, que repeteix el mateix text per emfatitzar-lo a través de melismes i ornaments. Cadència en re major, tonalitat principal de l'ària.

III. Repetició exacte del *ritornello* instrumental de l'inici de l'ària. Cadència en re major.

b. La segona secció (B), formada pel tercer i el quart període vocal. Està escrita en re major, tonalitat principal de l'ària.

c. La última secció (A'), és la tornada al *da capo*, ornamentant amb alguns embelliments la melodia.

3) La tercera ària està escrita en sol major, tonalitat principal de la cantata. El metre és ternari. El text està en boca de l'amant que finalment marxa del costat de la seva estimada *Clori*. Aquesta ària fa els mateixos girs tonals que la primera de la cantata, però està contrastada pel metre (passa de binari a ternari). La tercera ària està escrita en forma *da capo* (ABA):

a. Primera secció (A); que la podem dividir en tres subseccions:

I. *Ritornello* introductori de caràcter imitatiu que ens recorda el ja utilitzat en la primera ària, però aquesta vegada posat en metre ternari. S'inicia i cadència en la tonalitat principal de l'ària, sol major.

II. Primer i segon període vocal generat per l'entrada de la veu. És una part extensa i hi ha un petit *ritornello* instrumental que separa el primer del segon període vocal. S'inicia en la tonalitat de sol major, tonalitat principal. La primera secció vocal cadència en re major (dominant de la tonalitat principal, sol major) i la segona, que repeteix el mateix text per emfatitzar-lo a través de l'ornamentació de la línia melòdica. Cadència en sol major, tonalitat principal de l'ària i la cantata.

III. Repetició exacte del *ritornello* instrumental de l'inici de l'ària. Cadència en sol major.

b. La segona secció (B), formada pel tercer i el quart període vocal. Està escrita en mode menor (mi menor, relatiu menor de la tonalitat principal de l'ària, sol major). Aquest contrast és molt important, ja que el text ens mostra la final desesperació de l'amant en separar-se de la seva estimada. Cadència en si major, dominant de mi menor, tonalitat principal de la secció B.
c. La última secció (A'), és la tornada al *da capo*, ornamentant amb alguns embelliments la melodia.

Antonio Vivaldi i la cantata

Les principals fonts de Cantates de Vivaldi són els dos volums (números 27 i 28) de la col·lecció Foà, tot i que algunes es conserven en altres llocs. El primer grup de cantates (aproximadament dotze) les va escriure en un període de dos anys (1718-1720), quan treballava a Màntua com a *maestro di cappella da camera* pel príncep Philip de Hesse-Darmstadt. A la seva tornada a Venècia va continuar escrivint cantates, segurament com a encàrrec de les *conversazioni* locals. De les que s'han trobat; vint-i-dues són per a soprano, de les quals cinc tenen acompanyament instrumental, i vuit per a contralt, de les quals quatre tenen acompanyament instrumental. La resta estan escrites per veu i baix continu, que es recomanava que el formés un violoncel (tocant la línia del baix) i un clavicèmbal (que teixia l'harmonia a partir del moviment del baix).

Michael Talbot ens diu que "Vivaldi és molt poc original, en termes formals, en el *gènere* cantata. (...) mentre la majoria dels seus contemporanis (...) preferien un cicle de quatre moviments (recitatiu-ària-recitatiu-ària), relacionat per les dimensions i la pauta dels seus moviments amb la sonata d'església tradicional, Vivaldi tingués una lleugera preferència pels cicle en tres moviments (ària-recitatiu-ària), basat en la forma dels seus concerts. L'antic model tenia una avantatge, ja que la primera de les àries, cenyida dins de les dimensions de l'obra, podia estar en una nova tonalitat; tot i això, Vivaldi es

defensa intel·ligentment contra el perill de fer que la segona ària sigui massa semblant a la primera, variant el caràcter rítmic i la pauta de la modulació."[19]

L'estructura de l'ària *da capo* que fa servir Antonio Vivaldi en les seves cantates acostuma a estar formada per:

1. *Ritornello* introductori.
2. Primer període vocal, modulació a la dominant o tonalitat alternativa.
3. *Ritornello* en la nova tonalitat (molt bàsic en les cantates per a solista).
4. Segon període vocal que torna a la tonalitat principal de l'ària. A vegades també hi podem trobar una *coda* final.
5. Tornada al *ritornello* inicial, a vegades escurçat.
6. Un o dos períodes vocals amb cadències en tonalitats noves.
7. Tornada a la A (que estaria formada pels punts 1, 2, 3, 4 i 5), seria el *da capo*, amb ornamentacions.

La secció A és molt més llarga que la secció B. La presència de dos *ritornellos*, al principi i al final, de la secció A i la presentació duplicada del text (primer període vocal i segon període vocal està realitzat sobre els mateix vers). En el segon període vocal s'hi acostuma a trobar el clímax de l'obra emfatitzat amb melismes.

El llenguatge de la veu en Vivaldi és fluid i present, pel que fa a la línia del baix, acostuma a ser més irregular i format a partir de petits motius.

Vivaldi no destaca pel tractament de les seves melodies, però en canvi destaca en la seva invenció rítmica i el virtuosisme de les seves cantates. Pel que fa als recitatius tenen una gran dosi de subtilesa imaginativa, sobretot els d'acompanyament obligat.

Pel que fa aquest acompanyament *obbligato*, Vivaldi el sap fer destacar i aprofitar de manera molt intel·ligent i sensible fent que tinguin un paper

[19] Talbot, *Vivaldi*, pàg. 160.

destacat sense deixar de banda que la veu, que ha de ser sempre l'instrument principal fora dels *ritornellos* (parts de *solo* instrumental).

Gairebé totes les composicions instrumentals, de Vivaldi, estan escrites en una tonalitat major (primer i tercer moviment), però el segon moviment, *lento*, està en el relatiu menor. Aquesta formula instrumental és la que fa servir, generalment, en les cantates *da camera*, però en determinats casos, com a moviment menor i contrastant amb la resta, fa servir el tercer grau menor de la tonalitat principal (que fa, en determinats casos, la funció de la dominant).[20]

El moviment de major a menor crea tensió, mentre que el de menor a major crea relaxació. Vivaldi utilitza aquest moviment d'efectes per acompanyar el canvi de caràcter poètic en la transició dels recitatius a les àries.

Anàlisi de *Amor hai vinto.* Per a contralt solista, acompanyament obligat, de corda (dos violins i una viola), i baix continu.

- Temàtica: El patiment i el lament de l'enamorat de *Clori*, que només pot trobar el repòs al costat d'ella.
- Esquema formal de la cantata: Recitatiu-ària-recitatiu-ària.
- Qui parla: Cantata en boca de l'amant de Clori.
- Tonalitat principal: Do major.
- Recitatius: Els recitatius de Vivaldi, per la seva habilitat per modular a través de tot el cercle de quintes, acostumen a ser de modulació lliure. Com que els recitatius eren més flexibles, els compositors decidien la tonalitat de les àries abans d'escriure els recitatius per poder realitzar l'enllaç entre ambdós moviments. La cantata *Amor hai vinto* té dos recitatius:
    4) En el primer recitatiu, el text gira al voltant de la desesperació de l'amant per l'enamorament que pateix. El compositor utilitza una constant inestabilitat harmònica, a través de la modulació constant, per

[20] "Les combinacions més freqüents són mi b major i sol menor (...) i do major i mi menor (...)". Vegeu Talbot, *How recitatives end and arias begin in the solo cantates of Antonio Vivaldi*, pàg. 187.

descriure aquesta desesperació de l'amant. És un recitatiu sec on els passatges sil·làbics estan acompanyats, majoritàriament, per una successió de corxeres i corxera seguida de dues semicorxeres (fórmula del mode rítmic dactílic). El recitatiu s'inicia amb un acord en do major (tonalitat principal de la cantata) i cadència en si major (dominant de la tonalitat, mi menor, de l'ària que precedeix).

5) En el segon recitatiu, l'amant segueix desesperat, però veu que pot trobar la llum o el port al costat de *Clori*. Amb aquest canvi de sentiment, que trobem en aquest recitatiu, el compositor té la llibertat d'acció per contrastar les dues àries, molt característic de l'època. El compositor va escriure dues versions d'aquest recitatiu, una versió amb acompanyament obligat i una versió alternativa sense (*recitativo secco*). En aquest anàlisi parlarem de la primera opció mencionada.

Amb l'acompanyament obligat i la continua migració harmònica carregada de cromatismes, complementat amb canvis de caràcter bruscos ens descriu, una vegada més i de manera extrema, el patiment de l'amant i els seus canvis d'estat emocionals. El recitatiu acaba en la major, una tonalitat major que dóna color a la llum que es fa quan l'amant veu que tot el patiment s'acabarà al costat de la seva estimada. Aquesta llum o tonalitat major precedirà l'últim moviment de la cantata, una ària, que està escrit en do major (tonalitat principal de la cantata).

- Àries: "La cantata d'*Amor hai vinto* es mereix ser destacada per la seva complexitat contrapuntística de la seva primera ària."[21]

La cantata té dues àries:

4) La primera ària està en mi menor, el tercer grau menor de la tonalitat principal de la cantata (do major). El metre

[21] Talbot, *Op. Cit.*, pàg. 161.

és binari. L'ària destaca per la utilització del recurs del contrapunt que genera dissonàncies que descriuen el dolor i el patiment de l'estimat:

d. Primera secció (A); que la podem dividir en cinc subseccions:
    I. *Ritornello* introductori de caràcter imitatiu. Amb una gran dosi d'efectes. S'inicia i cadència en la tonalitat principal, mi menor.
    II. Primer període vocal generat per l'entrada de la veu. S'inicia en la tonalitat de si major, la dominant de la tonalitat principal, però cadència en sol major (relatiu major de la tonalitat principal de l'obra).
    III. Petit *ritornello* instrumental que cadència en si menor.
    IV. Segon període vocal. Repeteix el mateix text que ja ha introduït al primer període vocal, és una manera d'emfatitzar-lo. Cadència en mi menor (tonalitat principal).
    V. Tornada al *ritornello* inicial escurçat i cadència en mi menor (tonalitat principal).
e. La segona secció (B), formada pel tercer i el quart període vocal. Cadència en sol major (relatiu major de la tonalitat principal, mi menor. També és el tercer grau, major d'aquesta tonalitat).
f. La última secció (A'), és la tornada a *da capo*, ornamentant amb alguns embelliments la melodia.

5) La segona ària està en do major, tonalitat principal de la cantata. El metre és binari. Aquesta ària és de caràcter alegre i vol descriure el repòs que troba l'estimat en pensar que tot el seu patiment pot acabar, si està al costat de la seva estimada.
    a. Primera secció (A); que la podem dividir en cinc subseccions:

I. *Ritornello* introductori de caràcter alegre. S'inicia i cadència en la tonalitat principal, do major.

II. Primer període vocal generat per l'entrada de la veu. S'inicia en la tonalitat de do major, la tonalitat principal, però cadència en sol major (dominant de la tonalitat principal, do major). La veu està carregada de melismes que volen simbolitzar la pau i alegria que pot trobar al costat de la seva estimada.

III. Petit *ritornello* instrumental que cadència en sol major.

IV. Segon període vocal. Repeteix el mateix text que ja ha introduït al primer període vocal, és una manera d'emfatitzar-lo. S'inicia en sol major (dominant de la tonalitat principal, do major) i cadència en do major (tonalitat principal).

V. Tornada al *ritornello* inicial escurçat i cadència en do major (tonalitat principal).

b. La segona secció (B), formada pel tercer i el quart període vocal. El primer període vocal s'inicia en la menor (relatiu menor de la tonalitat principal, do major), per simbolitzar el record del patiment que l'amant ja no patirà al costat de la seva estimada. Cadència en mi major (dominant de la menor). El quart període vocal, ja està escrit en sol major. Tot i que repeteix el mateix text que el període anterior, el compositor utilitza el contrast per emfatitzar encara més l'alegria i tranquil·litat que l'amant trobarà al costat de la seva estimada.

c. La última secció (A'), és la tornada al *da capo*, ornamentant amb alguns embelliments la melodia.

CONCLUSIÓ

Per interpretar música amb un criteri històric és molt important fer una cerca bibliogràfica, ja que l'única manera de situar-te en el marc d'acció dels compositors i poetes de les obres és llegir sobre les jerarquies que existien entre aquests, que afecten directament al sentit de la música envers el text o a la inversa, i de les necessitats i tradicions musicals de la gent de l'època.

Aquest projecte ha estat enfocat a l'entorn de la cantata *da camera* italiana. En aquest gènere, el text sempre gira a l'entorn de l'Arcàdia clàssica i, per tant, els textos sempre són de temàtica amorosa. Com ja he dit a la introducció, la interpretació d'aquest gènere en un format de concert actual és molt interessant, però és important que el públic entengui el text, a través d'una traducció, al programa de mà o una breu explicació que precedeixi la interpretació. Per poder expressar correctament cada efecte o emoció, el cantant també ha de treballar molt bé el text, ja que, en molts casos, l'italià acostuma a no ser la seva llengua materna.

Al segon i tercer capítol podem veure com a partir de l'evolució del gènere de la cantata, les formes es van estereotipant. La forma R-A-R-A esdevé la més utilitzada per coherència de text i música. En l'anàlisi realitzada en el capítol quatre de les obres d'Albinoni, Scarlatti, Caldara i Vivaldi, veiem que la forma de cada moviment de la cantata segueix un mateix patró compositiu i estilístic. Les tendències arcaiques, cromàtiques o virtuosístiques, entre d'altres, dels quatre compositors són un reflex de la seva època i les seves tradicions.

La característica forma d'ària *da capo*, utilitzada en totes les cantates del barroc tardà, s'embellia o ornamentava tradicionalment en l'última secció. En el tercer capítol, bàsicament a través de Quantz i Fesi, he intentat entendre i expressar de quina manera es treballava i es realitzava en l'època del barroc tardà aquesta tendència. També he fet una lectura de tractats anteriors a l'època treballada en aquest projecte i que poden ajudar a un cantant o instrumentista en la interpretació de diferent repertori del Barroc. Millet[22] és

[22]Cohen,*L'Art de Bien Chanter (1666) of Jean Millet*.

adient quan es vol interpretar repertori francès de mitjan segle XVII i per les ornamentacions a partir de la forma francesa *air de cour* (àries de cor). Per altra banda, el tractat de *Le Nuove musiche* de Giulio Caccini[23] és bàsic per entendre la interpretació d'aquest nou estil nascut a la *Camerata fiorentina*, aquest recitar cantant on el text està per davant de la música.

> *"Cadascú ha de tenir en compte el seu propi caràcter i s'hi ha d'adaptar convenientment. Un home alegre i passional, que ha nascut principalment per a la grandesa, la serietat i la rapidesa excessiva, a l'Allegro ha d'intentar moderar el seu ànim tant com pugui. Per contra, una persona trista i abatuda que vulgui tocar un Allegro amb vivesa, farà bé d'adoptar una mica de l'excessiva intensitat del primer. I si una persona feliç i temperamental sap assolir una sàvia mescla dels caràcters de les dues persones que hem mencionat i no deixa que els seu amor propi i la comoditat natural el desviïn del treball necessari, podrà fer grans progressos en la bona execució i en la música en general."*[24]

Amb aquesta cita vull acabar aquesta conclusió d'un treball que m'ha portat a entendre, a través de l'estudi, un gènere i una època molt productiva musicalment i que ens ha deixat una gran herència o patrimoni en la tradició de la música occidental.

---

[23]Hitchcock, *Vocal ornamentation in Caccini's "Nuove musiche"*.

[24] Quantz, *Op. cit.*, pàg. 134.

BIBLIOGRAFIA

Monografies:

BIANCONI, Lorenzo & MORELLI, Giovanni. *Antonio Vivaldi: teatro musicale, cultura e società.* Firenze: Leo S. Olshki, 1982. ISBN 8822230906.

BUKOFZER, Manfred F. *La música en la época barroca: de Monteverdi a Bach.* Madrid: Alianza Editorial, 1988. ISBN 842062943X.

BACH, Johann Sebastian. *Quadern de tecla per a Wilhelm Friedemann Bach.* Barcelona: L'ARC-música.

CLERCX, Suzanne. *Le Baroque et la musique. Essai d'esthétique musicale.* New York: AMS Press, 1978. ISBN 0404601537.

COUPERIN, François. *Concerts royaux.* New York: Performers' Editions, 1989.

HAYNES, Bruce. *The end of early music: a period performer's history of music for the twenty-first century*. New York: Oxford University Press, 2007. ISBN 9780195189872.

HILL, John Walter. *La música barroca: música en Europa occidental, 1580-1750*. Madrid: Akal, 2008. (Akal música; 3). ISBN 9788446025153.

MOZART, Leopold. *A treatise on the fundamental principles of violin playing.* Avon: Oxford University Press, 1985. (Early music series; 6). ISBN 019318513.

PALISCA, claude V. *Baroque music.* Englewood cliffs: Prentice Hall, 1991. (Prentice Hall history of music series). ISBN 0130584967.

QUANTZ, Johann Joachim. *Assaig d'un mètode per aprendre a tocar la flauta travessera.* Barcelona: DINSIC publicacions Musicals, 2008. ISBN 9788496753143.

SADIE, Julie Anne. *Companion to Baroque music*. New York: Oxford University Press, 2002. ISBN 0198167040.

TALBOT, Michael. *Tomaso Albinoni: el compositor veneciano y su mundo.* Madrid: Alianza, 1995. (Alianza música; 69). ISBN: 8420685690.

TALBOT, Michael. *Vivaldi.* Madrid: Alianza, 1990. (Alianza música; 47). ISBN 842068547X.

TOSI, Pierfrancesco. *Opinions de cantants antics i moderns, o sigui, observacions sobre el cant florit.* Barcelona: DINSIC publicacions Musicals, 2007. ISBN 9788496753099.

Obres de referència:

APEL, Willi. *Harvard dictionary of music*. Cambridge, Massachusetts: The Belknap Press of Harvard University Press, 1972. ISBN 0674375017.

JONES, Andrew V. & CRUTSCHFIELD, Will. "Ornamentation (II)". *The New Grove Dictionary of Opera*. Ed. Stanley Sadie. *Grove Music Online*. *Oxford Music Online*. Oxford University Press. [Consulta: 26 febrer 2013]. Disponible a: <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/O903603>.

McVEIGH, Simon & PERES DA COSTA, Neal. "Ornaments and ornamentation". *The Oxford Companion to Music*. Ed. Alison Latham. *Oxford Music Online*. Oxford University Press. [Consulta: 26 febrer 2013]. Disponible a: <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/opr/t114/e4894>.

PAGANO, Roberto. et al. "Scarlatti". Grove Music Online. Oxford Music Online. Oxford University Press. [Consulta: 26 febrer 2013]. Disponible a: <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/24708pg1>

TIMMS, Colin. et al. "Cantata". Grove Music Online. Oxford Music Online. Oxford University Press. [Consulta: 26 febrer 2013]. Disponible a: <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/04748pg1>

Artícles de revistes:

COHEN, Albert. "L'art de bien chanter (1666) of Jean Millet". *The musical quarterly*, 1969, vol. 55, núm. 2, p. 170-179. [Consulta: 25 febrer 2013]. Disponible a: <http://www.jstor.org/stable/741156>

DOMÍNGUEZ, José María. ""Comedias armónicas a la usanza de Italia": Alessandro Scarlatti's music and the Spanish nobility c.1700". *Early music*,

2009, vol. 37, núm. 2, p. 201-215. [Consulta: 25 febrer 2013]. Disponible a: <http://www.em.oxfordjournals.org>.

HITCHCOCK, H. Wiley. “Vocal ornamentation in Caccini's "Nuove musiche"”. *The musical quarterly*, 1970, vol. 56, núm. 3, p. 389-404. [Consulta: 26 febrer 2013]. Disponible a: <http://www.jstor.org/stable/741245>.

LÓPEZ-CALO, José. “The Spanish Baroque and Francisco Valls”. *The musical times*, 1972, vol. 113, núm. 1550, p. 353-456. [Consulta: 25 febrer 2013]. Disponible a: <http://www.jstor.org/stable/9546660>.

PRITCHARD, Brian W. “Antonio Caldara. The Cantatas Revisited. An Obscure Venetian Composer Placed in Perspective”. *The musical times*, 1992, vol. 133, núm. 1796, p. 510-513. [Consulta: 25 febrer 2013]. Disponible a: <http://www.jstor.org/stable/1002709>.

TALBOT, Michael. “How recitatives end and arias begin in the solo cantatas of Antonio Vivaldi”. *Journal of the Royal Musical Association*, 2001, vol. 126, núm. 2, p 169-192). [Consulta: 26 febrer 2013]. Disponible a: <http://www.jstor.org/stable/3557480>.

Partitures:

ALBINONI, Tomaso. *Twelve cantatas, opus 4* [Música impresa]. Madison: A-R Editions, 1979. (Recent researches in the music of the Baroque era; 31). ISBN 0895791110.

CALDARA, Antonio. *Cantata* [Música impresa]: *Clori, mia bella Clori: for contralto, flute, oboe and basso continuo*. Edited by Gail Hennessy. London: Green Man Press, 2003.

SCARLATTI, Alessandro. *Filen, mio caro* [Música impresa]: *Filli, che esprime la sua fede a Fileno: cantata for alto, recorder, two violins & continuo*. Editor: Cedric Lee. Richmond: Green Man Press, 2009.

VIVALDI, Antonio. *Cantatas for solo voice. Part II: alto* [Música impresa]. Madison: A-R Editions, 1979. (Recent researches in the music of the Baroque era; 32). ISBN 089579117X.

Annex

Mi dà pena quando spira Zeffiretto a Clori in seno

Mi dà pena quando spira Zeffiretto a Clori in seno,
se vaciando i Bianchi avori
sa sì tepidi gl'ardori
che per gelo io vengo meno.

Forse temer non deggio
che rapita non sia sino da l'aure
la cara anima mia,
il mio tesoro,
se volto così vago,
se così bella i mago,
mai non formò Cupido.
Non sia dunque stupor s'Amor geloso
di Zeffiro legger mi fanno i baci,
mentre chi arde a un tal volto
paventa che anche quel gli venga tolto.

Del mio cor sarei geloso
s'il mio cor no fosse mio,
che fuggendo dal mio petto
vola insen del vago oggetto
sovra l'ali del desio.

Ma che portento è questo

che adonta del mio gel, che non è poco?

Prende sempre più forza il mio gran foco.

Filen, mio caro

Filen, mio caro bene se vera fe t'osservo,
testimonij ne sono i monti
la pendice e le fonti,
e questi tronchi, oh Dio! E queste Piante,
che del mio core amante
sanno la lealtà che a te conservo.
Ma se a miei detti l'alma tua non crede,
alli monti, alli sassi, alla Pendice,
alle piante, alle fonti, et alli tronchi,
chiedine pur, e scorgera i mia fede.

Chiedi pura i monti,
ai sassi, alle fonti
alla pendice
se t'adoro; eco ti dice:
Filli tua si, se t'è fedel.
Volgi poi il guardo ai tronchi,
alle piante, e nello seno leggerai
al suo Fileno Filli mai sarà infedel

Ma se prova bastante
della mia sol da fede
non son eco le voci,
non son le cifre delli tronchi, e piante.

Aprimi o caro il seno

e vedrai ch'il mio core tutto fede, et Amore,

nel sen ti balzerà vago Fileno

e a chi lo feri a te mio bel tesor dirà cosi:

Che ti sembra son fedele

mio bell'idolo crudele

si rispondi, o caro, si.

E se vuoi prova maggiore

dimmi mori, o fido core

morirò, se vuoi cosi.

Clori, mia bella Clori

Clori, mia bella Clori,
e pur deggio partir, deggio lasciarti;
ah quante volte e quante, pensando
alla fatale tormentosa partenza,
credei lasciar pria di partir la vita.
Sol mi dona alimento lusinghiera speranza
che di tua fè constante
assicura il mio core in lontananza.

Un pensier mi dice al core:
non partir da la tua bella
perchè forse un dì, rubella,
potrà farti sospirar.
Poi responde il fido core:
porta pur lontano il piede,
che il candor della sua fede
lungi ancor saprà serbar.

Piango, sospiro, e dico al cor fedele:
“Non dubitar, cor mio,
che Clor sarà tua fida seguace
perchè la lontananza tornar puote al desio
quel ben che alletta, e quel pensier, che piace.”

Più bel piacere della speranza
non trova il core nel suo partir.
Con questo solo s'appresta l'alma
la bella calma nel rio mártir.

Così dubio, e tremante
col pensiero inconstante
combatto ogn'or.
Mà pur la vince il Fato,
che crudele e spietato
il mio partir destina.
Or mentre s'avvicina
quel momento sì fiero,
che da te mi divide,
Anima mia, lascia, deh! Lascia pria,
che posaa dirti, oh! Dio,
col cor sui labri un amoroso addio.

Parto, parto, mio ben, constante
mia, lascio il core amante
a sospirar per me.
Sì ti verrà d'intorno
dicendo notte e giorno
"pietà, pietà, mercè."

Amor hai vinto

Amor hai vinto.

Ecco il mio seno

da tuo strali trafitto

or chi sostiene

l'alma mia dal dolore abbandonata!

Gelido in ogni vena

scorrermi sento il sangue,

e sol mi serba in vita

affanni, e pene.

Mi palpita nel seno

con nuove scosse il core.

Clori crudel,

e quanto hà dà durar

quest'aspro tuo rigore?

Passo di pena in pena

come la navicella ch'in questa

e in quell'altr'onda

urtando va.

Il ciel tuona e balena,

il mar tutt'è in tempesta.

Porto non vede, ò sponda

dove approdar non sà.

In qual strano, e confuso
vortice di pensieri
la mia mente s'aggira?
Or'è in calma, or s'adira,
e dove ancor si fermi, non risolve.
Or in sasso, or in polve,
vorria cangiarsi.
Oh Dio! Mà di che mai,
mà di che ti querelli
cor incredulo infido?
Di che ti lagni, ahimè!
Forse non sai
che nel seno di Clori
hai porto, hai lido!

Se à me rivolge il ciglio
l'amato mio tesoro,
non sento più martoro,
mà torno à respirar.
Non teme più periglio,
non sente affanno, e pena,
l'alma, e si rasserena
come la calma in mar.