
L'art musical del Barroc

PID_00258040

Anna Cazorra

Temps mínim de dedicació recomanat: 4 hores





Els textos i imatges publicats en aquesta obra estan subjectes –llevat que s'indiqui el contrari– a una llicència de Reconeixement-NoComercial-SenseObraDerivada (BY-NC-ND) v.3.0 Espanya de Creative Commons. Podeu copiar-los, distribuir-los i transmetre'ls públicament sempre que en citeu l'autor i la font (FUOC. Fundació per a la Universitat Oberta de Catalunya), no en feu un ús comercial i no en feu obra derivada. La llicència completa es pot consultar a <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/es/legalcode.ca>

Índex

Introducció	5
Objectius	6
1. El Barroc musical	7
1.1. La retòrica del Barroc	7
1.2. El baix continu i la progressiva consciència tonal	8
2. El naixement del gènere operístic. Itàlia	10
2.1. La Camerata Fiorentina. Claudio Monteverdi	10
2.2. Difusió de l'òpera per Itàlia	12
3. La música escènica germànica, francesa i anglesa	15
3.1. L'òpera als països germànics. La <i>tragédie lyrique</i> francesa	15
3.2. La <i>masque</i> i la «semiòpera» angleses	16
4. La música teatral a la península Ibèrica	18
4.1. La <i>zarzuela</i> barroca	18
4.2. La influència de la música italiana	19
5. Altres formes vocals	21
5.1. La cantata profana	21
5.2. La música vocal religiosa	21
5.2.1. Principals formes: el motet, l'oratori i la passió	23
5.2.2. La música vocal sacra a la península Ibèrica	25
6. La música instrumental del Barroc	28
6.1. Nous gèneres instrumentals de la música italiana	28
6.1.1. Preludi, <i>toccatà</i> , <i>canzona</i> i <i>ricercare</i>	29
6.1.2. La sonata solística	31
6.1.3. El <i>concerto</i> . Vivaldi	33
7. La culminació d'una època	35
7.1. Georg Friedrich Händel	35
7.2. Johann Sebastian Bach	36
Resum	40
Activitats	43
Exercicis d'autoavaluació	43

Solucionari	45
Glossari	46
Bibliografia	47

Introducció

Si bé els artistes i literats dels segles XV i XVI van ser ells mateixos que s'autoadjudicaren el terme de *renaixentistes*, amb una clara voluntat d'atorgar a l'humanisme el protagonisme que una hieràtica societat medieval, massa abassegada pels dogmes, havia ocupat abans, la paraula *barroc*, procedent de la paraula portuguesa *barrôco* ('pedra irregular'), va ser, en canvi, utilitzada pels pensadors de la segona meitat del segle XVIII per a referir-se a l'art i la literatura del període que ens ocupa en un sentit pejoratiu, relacionat amb allò grotesc i extravagant. L'etapa del Barroc musical s'inicia cap el 1580, amb el canvi de concepte que comporta el naixement de la melodia acompanyada, i amb ella, el del gènere operístic; i comença a decaure cap a l'any 1730 aproximadament, coincidint amb un canvi de valors que experimenta la societat europea i que farà necessària la renovació del gènere operístic, plens de clixés i personatges ja desfasats. L'òpera còmica desplaçarà l'òpera *seria*, al mateix temps que sorgeixen nous estils, com ara l'estil galant o l'*Empfindsamkeit*, que anuncien l'adveniment del classicisme.

El Barroc és una etapa de grans innovacions. Si en el terreny de la música vocal neix la melodia acompanyada i el baix continu, que contribueixen a desenvolupar el gènere operístic, en el camp de la música instrumental neixen nous gèneres i es consoliden diferents estils adequats i perfectament diferenciats per a la música de cambra i per a la música simfònica. La plenitud del Barroc arriba amb les produccions d'Antonio Vivaldi, Johann Sebastian Bach i Georg Friedrich Händel. A Vivaldi, li devem la consolidació del concert per a solista i orquestra. Bach, per la seva banda, va aconseguir en la seva obra una enriquidora fusió dels estils alemany, francès i italià i va dur alguns gèneres vocals i instrumentals de l'època a la perfecció formal i conceptual. Händel va optar per compaginar els diferents estils del Barroc i va arribar a ser un dels compositors més influents del seu temps.

Objectius

Els objectius d'aprenentatge són els següents:

- 1.** Comprendre el significat el concepte Barroc aplicat a la música dels segles XVII i primer terç del XVIII.
- 2.** Conèixer les principals característiques i les innovacions del Barroc.
- 3.** Demostrar un coneixement mínim dels principals gèneres musicals vocals i instrumentals d'aquesta època.
- 4.** Entendre quines van ser les circumstàncies que afavoriren el desenvolupament del gènere operístic.
- 5.** Captar quina va ser la contribució dels principals compositors del Barroc.
- 6.** Saber reconèixer els diferents estils nacionals d'aquesta època a través de l'audició d'obres de Vivaldi, Rameau, Bach i Händel

1. El Barroc musical

Itàlia havia assumit de manera progressiva el protagonisme durant el segle XVI, i el segle XVII significa el triomf d'aquest país com a centre musical a nivell europeu. Les principals ciutats italianes que capten l'atenció dels músics per les seves innovacions van ser Venècia, Roma i Nàpols. En el terreny de la música religiosa es desenvolupen noves formes i s'introdueixen els instruments. Però sobretot són les noves formes dins l'àmbit de la música profana i instrumental les que centren l'interès dels músics i les que arriben a creuar les fronteres italianes difonent-se per tot Europa.

Durant aquesta època encara és de vital importància el mecenatge civil i el patrocini eclesiàstic. Per altra banda, l'expansió de l'edició musical afavoreix la difusió de la música i la fama dels propis compositors.

1.1. La retòrica del Barroc

A diferència del Renaixement en què les arts i la música segueixen camins diferents, al Barroc sí que trobem una voluntat integradora de les arts. L'art del barroc busca el moviment, el contrast, l'efecte i tant les arts plàstiques com la música participen en aquesta intenció de sorprendre i de persuadir l'espectador i l'oient.

Si la pintura utilitza com a recursos els claroscurs, i l'escultura la gestualitat exagerada, la música també busca a través de les sonoritats contrastants dels *cori spezzati* atrapar i commoure el públic que hi assisteix. Distribuïts estratègicament en les naus laterals de l'església o entre el públic, els *cori spezzati* i els grups instrumentals podien produir un efecte estereofònic aclaparador mentre alternaven les seves intervencions.

Al recurs de la policoralitat aplicat a les veus i estès a grups instrumentals, s'ha d'afegir un altre recurs característic de la música barroca: els *affetti* o afectes (en el sentit de passions o emocions). Segons el pensament barroc, la música havia de potenciar la seva capacitat persuasiva a través de la representació sonora dels afectes humans (amor, odi, alegria, tristesa, etc.). Aquesta representació, però, és considerada des d'una dimensió abstracta, en tant que categories de les emocions o sentiments humans en general, s'intentava que no fos una interpretació personal o subjectiva del compositor. Per altra banda, es mantenia l'interès per la retòrica que venia del segle XV, quan es va redescobrir la *Institutio oratoria* de Quintilià. Es van intentar aplicar els recursos de la retòrica en la música en tant que art amb capacitat expressiva. De la mateixa manera que les paraules tenien un significat concret, es van intentar sistematitzar una sèrie

de motius melòdics i rítmics entesos com a figures retoricomusicals que tenien un significat extramusical concret. Alguns compositors germànics animats per aquest renovat interès per la retòrica sumat a la teoria dels *affetti* es van animar a confeccionar llistats de figures retoricomusicals estandarditzades que els compositors podien utilitzar per a transcriure musicalment determinades paraules contingudes en el text. Estaven convençuts que l'oient seria capaç de reconèixer una figura retoricomusical concreta, copsar immediatament el seu significat extramusical i, a més, deixar-se commoure.

La melodia acompanyada, l'*stile rappresentivo* instaurat per la Cemerata Fiorentina (com veurem més endavant) i la consolidació del baix continu són elements d'una nova forma de compondre que contrasta amb l'escriptura contrapuntística elaborada dels compositors renaixentistes. Del gènere madrigalesc mateix, que havia nascut dins aquest context, sorgeix una modalitat que afavoreix la melodia amb acompanyament i la introducció de parts purament instrumentals. L'artífex d'aquesta innovació va ser Claudio Monteverdi, qui defensa un tipus d'escriptura que afavorís l'expressió dels sentiments a través de la música. L'any 1605 proposa la distinció entre una *prima prattica* ('primera pràctica'), en la qual la música és la protagonista i la paraula la seva esclava, i una *seconda prattica* ('segona pràctica'), en què la música estarà al servei de la paraula, la qual serà l'ànima de la composició. La *prima prattica*, associada a l'*stile antico*, considerava primordial la correcta aplicació de les normes del contrapunt, amb una clara preferència per la textura polifònica, sense concessions al text, mentre que la *seconda prattica* o *stile moderno* assumia la possibilitat de fer un ús lliure de les normes del contrapunt per a adequar la música a l'expressió de les paraules contingudes en el text. Aquesta visió oposada de la música va ser l'origen de moltes polèmiques al llarg dels segles XVII i XVIII, però necessària perquè la música evolucionés buscant nous camins adequats als nous temps.

1.2. El baix continu i la progressiva consciència tonal

El naixement de l'*stile moderno* va fer possible el triomf de la melodia acompanyada que, en el terreny de la música profana, primer, i en la sacra, després, va anar desplaçant progressivament la polifonia de veus independents. A diferència de l'escriptura polifònica del Renaixement, en què es buscava la participació compartida de totes les veus, la textura basada en la monodia acompanyada polaritza el protagonisme en les veus melòdiques extremes d'una composició, és a dir, la línia melòdica principal i la línia greu, mentre les altres veus assumien la funció de farciment harmònic, és a dir, completant les notes dels acords de l'harmonia, o bé proporcionant melodies internes secundàries. De manera progressiva es tendeix a prioritzar l'aspecte vertical de la música, l'harmonia, per sobre de l'horitzontal, les línies melòdiques. Les diferents melodies s'acabaran subordinant a un esquema harmònic. El vell sistema modal serà substituït pel nou sistema tonal modern. De fet, el nou sistema representa una síntesi dels vuit modes en dos, major i menor, que dota el discurs melòdic d'una gran flexibilitat i permet l'expansió de les formes musicals. La consoli-

dació de la tonalitat va significar un gran avenç en la música i farà possible la independència de la música instrumental en el Classicisme. Es van confeccionar unes noves regles de l'harmonia per al tractament de la dissonància i l'organització tonal de la composició que encara són vigents avui dia.

La utilització del baix continu va ser determinant per a la consolidació definitiva de la tonalitat moderna. El continu és una de les manifestacions més característiques de la música del Barroc. La pràctica de compondre obres per a veus solistes amb un acompanyament continu va fer possible el sorgiment de noves formes com el *recitativo* ('recitatiu') i l'ària en l'òpera. Consistia en una línia contínua del baix d'una composició que proporcionava el fonament de l'estructura harmònica d'una composició. Al principi, s'escrivia la línia melòdica de la veu aguda i la línia del baix de l'acompanyament continu, que executava un instrument polifònic (un clavicèmbal, un orgue o bé un llaüt) i es deixava a les mans de l'instrumentista la tasca de completar l'harmonia de manera improvisada seguint unes regles conegudes. La línia del baix era reforçada per un instrument greu (una *viola da gamba*, un violoncel o bé un fagot). Per a evitar que l'instrumentista introduís uns acords aliens a l'esquema harmònic de la composició, es va crear un sistema gràfic consistent en unes xifres que se situaven al damunt o bé a sota de cadascuna de les notes del baix, que comportaven un canvi d'acord especificant els intervals harmònics que el compositor volia que s'executessin per sobre d'aquella nota o grup de notes. Un dels primer testimonis de la pràctica d'escriure el xifrat en el baix de les composicions el trobem als *Cento concerti ecclesiastici* del compositor italià Ludovico Viadana, publicat l'any 1602. Gràcies a les mateixes partitures es va estendre aquest costum per altres formes instrumentals, com les sonates per a un o dos instruments i continu. Gairebé tots els compositors d'aquesta època acabarien adoptant aquesta pràctica. Aquest baix continu va rebre la denominació de *baix xifrat*, i la realització dels acords a partir d'aquestes indicacions numèriques era una de les tasques de l'acompanyant. Si l'interpret era prou creatiu i hàbil, podia improvisar melodies internes a partir de motius melòdics de la veu o l'instrument al qual acompanyava i enriquir, per tant, la textura de l'acompanyament.



2. El naixement del gènere operístic. Itàlia

La presència de la música en una posada en escena d'una obra poètica o teatral es remunta probablement (encara que no s'ha pogut demostrar documentalment) a la Grècia antiga. Suposadament, la música serviria per a intensificar el dramatisme d'alguns moments climàtics de les representacions dels drames de Sòfocles, Eurípides i o Èsquil. Trobem també a l'edat mitjana, i dins un context religiós però molt arrelat a les tradicions d'un poble, l'escenificació de drames litúrgics, en què la música també assumeix un paper rellevant en els passatges més importants de les històries representades. Al Renaixement pertany una altra forma considerada precedent del gènere operístic, la *pastoral*, que consistia en l'adaptació d'algunes escenes teatrals d'històries curtes de caràcter bucòlic, moltes d'elles basades en idil·lis entre nimfes i pastors, que es representaven a la manera d'*intermedi* ('intermedis') entre els actes d'obres teatrals que tenien lloc en festivitats cortesanes o de consum més popular. A les pastorals, la música, més que dosificar l'element dramàtic, té una funció més aviat decorativa. Alguns estudiosos han considerat *L'Amfiparnaso*, de Vecchi, com un precedent. Però és difícil considerar-la com a tal, ja que es tracta d'una obra no escenificada, «per a l'oïda i no per a la vista» (tal i com llegim en el pròleg de la mateixa obra) que insereix madrigals per *a solo* i a quatre veus solistes o per a cor. Aquesta obra va ser publicada a Venècia l'any 1597, lluny del lloc de naixement de l'òpera, Florència. Amb tot, hem de tenir en compte un altre precedent que va tenir lloc a Roma, on l'any 1600, sota l'auspici d'una societat religiosa, es va presentar una obra teatral sobre un tema religiós al·legòric en la qual s'alternaven parts corals i peces per a veus solistes amb passatges narratius de l'estil d'un recitatiu. Es tracta de la *Rappresentazione di anima e di corpo* ('Representació de l'ànima i del cos'), d'Emilio dei Cavalieri (ca. 1550-1602). Aquesta és la primera obra teatral totalment musical de grans dimensions escenificada de la història. Consisteix en la posada en escena d'uns personatges al·legòrics que són l'Ànima, el Cos, la Vida o el Temps, mentre un narrador va explicant l'acció, a la manera dels antics drames litúrgics, però amb elements innovadors. De fet, aquesta obra és el precedent més immediat de l'òpera, com veurem més endavant.

2.1. La Camerata Fiorentina. Claudio Monteverdi

Mentre a Roma es representava el que podríem considerar com el precedent més immediat de l'òpera, a Florència, i dins dels ambients cortesans, s'havia estès la moda dels *intermedi*, representacions de caràcter pastoral, al·legòric o mitològic, que s'intercalaven entre els actes d'obres teatrals. Els *intermedi* tenien una estructura formal lliure que podia incloure madrigals, cançons i peces instrumentals. Depenent del grau de la categoria de la celebració dins la qual tenien lloc aquestes representacions, podien exigir un dispositiu escenogràfic elaborat. Un dels exemples d'aquest tipus de pràctica són les representacions

anomenades *intermedi*, que s'escenificaven en els dos descansos entre els tres actes de la comèdia *La Pellegrina*, de Girolamo Bargagli, escrita per a celebrar el casament de Ferdinando de Medici i Cristina de Lorena, i que va tenir lloc a Venècia l'any 1589. El textos d'aquests *intermedi* eren de Giovanni Bardi i Ottavio Rinuccini i la música de Cristofano Malvezzi i d'Emilio de Cavalieri, el mateix que més tard escriuria la *Rappresentazione di anima e di corpo*. Però aquestes representacions no havien estat concebudes de manera que la lletra i la música estiguessin integrades, sinó que eren composicions musicals breus escenificades i intercalades aleatòriament entre els actes d'una obra teatral. Van ser els membres del cercle intel·lectual florentí conegut amb el nom de Camerata Fiorentina els que proposaren per primer cop l'adaptació d'una música a una obra teatral sencera, i dos dels membres d'aquest grup, els cantants Jacopo Peri i Giulio Caccini, els que assentaren les bases del *dramma per música* ('obra teatral en música').

La Camerata Fiorentina o Camerata de Bardi era el nom amb el qual es coneixia un grup d'intel·lectuals i artistes que es reunia pels volts de l'any 1580 en el palau del comte Giovanni Bardi a Florència, per a debatre diferents temes culturals i científics. A banda dels citats Peri i Caccini, aquest grup l'integraven, entre altres, els músics Piero Strozzi i Vincenzo Galilei, pare del famós astrònom Galileo Galilei. Un dels temes que va centrar la seva atenció va ser intentar reconstruir el tipus de música que devia acompanyar la representació de les tragèdies dels clàssics a l'antiga Grècia. Vincenzo Galilei va ser qui va recollir algunes de les conclusions a què havien arribat i les va publicar l'any 1581 en un llibre amb el títol *Dialogo della musica antica et della moderna*. Com que no es conservaven documents amb música escrita dels grecs, es van centrar en la informació que podien extraure a partir de la lectura dels textos dels filòsofs grecs. Partien de la base que la funció de la música havia de donar rellevància al contingut dramàtic del text i assegurar la seva intel·ligibilitat, de manera que proposaren buscar un estil musical adequat a la declamació. Galilei proposa la textura de la melodia acompanyada com a forma més adequada per a la declamació d'un text perquè assegurava la intel·ligibilitat de la paraula i la representació afectiva del sentiments. Per a demostrar d'una manera pràctica les seves teories, Galilei va presentar algunes peces curtes *in armonia favellare o recitare cantando* ('parlar cantant'). La forma de representació dramàtica d'aquest estil fou anomenada *stile rappresentativo*, una forma de declamació a mig camí entre el llenguatge parlat i la cançó.

Aviat van arribar els primers intents d'adaptar aquest nou estil de música, el *recitare cantando*, a les obres teatrals. Se sap que la primera *opera* o *dramma in musica* ('obra teatral en música') escrita en aquest nou estil va ser *Dafne* (1598), de Iacopo Peri (1561-1633), a partir de l'adaptació d'una poesia pastoral d'Ottavio Rinuccini (1562-1621), tot i que no s'ha trobat la música. Les obres més antigues que es conserven senceres són les dues versions musicals d'un mateix poema de Rinuccini *Euridice*, una de Peri (1600) i l'altra de Caccini (1602). Aquestes obres encara estan molt influenciades pels intermedis, però ja presenten algunes pautes que anuncien l'adveniment de l'*opera seria*, com



són l'existència d'un fil argumental, la preferència per les agrupacions instrumentals reduïdes i, sobretot, el protagonisme absolut de l'*stile rappresentivo*; aquest *recitare cantando* que va acompanyat d'un instrument polifònic, com el clavicèmbal o el llaüt.

La contribució de Monteverdi a la consolidació del gènere operístic va ser cabdal. A partir del model d'aquestes obres fetes pels florentins, Monteverdi va presentar una versió innovadora sobre el mateix text però amb canvis transcendentals i que assentarien les bases de l'òpera tal com avui l'entendem. Monteverdi va compondre la *favola in musica*, l'*Orfeo*, basada en una versió ampliada de l'obra de Rinuccini encarregada a Alessandro Striggio i que estrenà a Màntua l'any 1607. En primer lloc, va presentar un esquema formal amb un plantejament dramàtic i tonal molt ben organitzat. L'altra gran aportació va ser donar a l'orquestra una funció ben definida i que consistia a proporcionar l'ambient adequat a cada moment de l'obra; els cors, per la seva banda, exercien un paper narratiu alhora que asseguraven la unitat dramàtica de l'obra. Va establir una certa diferència entre unes formes pròximes al *recitare cantando* florentí i unes peces cantades. Aquestes dues fórmules s'acabarien diferenciant clarament i donarien lloc, respectivament, al *recitativo* i a l'ària operístiques. L'experiència extensa de Monteverdi com a compositor de madrigals va ser primordial, ja que dominava una gran varietat de recursos lírics i narratius que va adaptar al gènere operístic. Tot i que avui dia l'*Orfeo* és l'òpera més programada de Monteverdi, en vida del compositor la que va donar-li més reconeixement va ser la següent, *Arianna* (1608). Només es conserva un fragment d'aquesta òpera, el *Lamento d'Arianna*, i es va fer famós en el seu dia perquè va ser considerat com un magnífic exemple d'estil monòdic expressiu. Malgrat haver inaugurat amb l'*Orfeo* un gènere importantíssim com és l'òpera, la cort florentina va seguir preferint durant temps els divertiments menys ambiciosos com els *intermedi* i altres gèneres afins per a les seves festes privades i la celebració d'actes socials.

2.2. Difusió de l'òpera per Itàlia

Els mites de Dafne, la nimfa assetjada per Apol·lo i transformada en llorer, i el d'Orfeo, descendint als inferns per a salvar a la seva estimada Eurídice, van ser els temes que van inaugurar un gènere que al principi era per a consum exclusivament de la societat alta. L'òpera, amb el temps, deixarà de representar-se en les sales privades dels nobles per a instal·lar-se en els teatres públics, però el que no canvia és la temàtica, gairebé sempre de caràcter mitològic. Aquesta primera modalitat d'òpera es denomina *seria*, en contraposició a la *còmica* o la *buffa*, que sorgiran mes tard.

El 1613 trobem Monteverdi a Venècia ocupant el càrrec de director musical de l'església de sant Marc. Els venecians, malgrat la pèrdua progressiva del seu poder polític, no renunciaven al luxe de les festivitats, generosament finançades per famílies nobles. L'any 1624 Monteverdi estrenà en un palau d'un noble venecià l'òpera *Combattimento di Tancredo e Clorinda* ('Combat de Tancre-



L'Orfeo

Edició veneciana de l'*Orfeo* dedicada al príncep de Màntua, Francesco Gonzaga.

do i Clorinda'), basada en el poema èpic de Tasso («Jersusalem lliberada»). En aquesta obra introdueix un nou recurs vocal, el denominat *stile concitato* ('estil excitat'), consistent en la repetició reiterada de la mateixa nota en determinats moments per a donar més intensitat dramàtica.

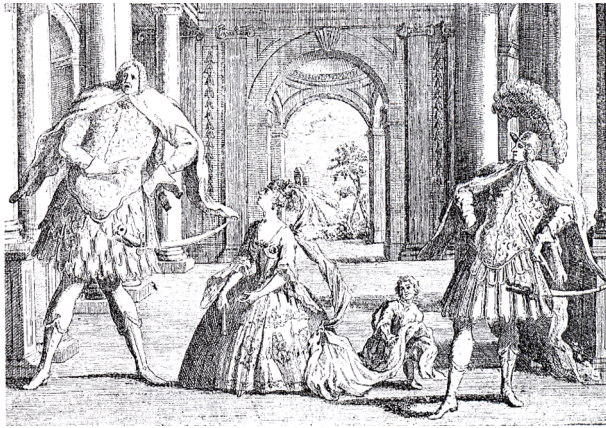
L'any 1637, per primer cop, l'òpera deixa de ser un producte de consum exclusivament privat per a convertir-se en un espectacle públic, escenificat en els teatres als quals s'accidia abonant una entrada. De fet, era la mateixa família noble que havia encarregat l'òpera la que permetia que el públic pogués presenciar l'espectacle, mentre que es reservava les llotges del teatre. Van ser dos músics romans, Benedetto Ferrari i Francesco Manelli, els artífexs d'aquest canvi de concepte, en obrir el teatre de San Cassiano per al públic. Monteverdi estrena en aquest teatre les seves dues últimes òperes: *Il ritorno d'Ulisse in patria* ('El retorn d'Ulisses a la pàtria', 1641) i la que es considera la seva obra mestra, *L'incoronazione di Poppea* ('La coronació de Popea', 1642). Ferrari i Manelli estrenaren, ja més tard, l'any 1647, l'obra *Andromeda*. Altres compositors que van contribuir a l'assentament d'una escola operística veneciana van ser Pietro Francesco Cavalli (1602-1676), deixeble de Monteverdi i autor de *Giasone* (1649), l'òpera més representada del compositor (41 vegades), i Antonio Cesti (1623-1669), autor d'*Il pomo d'oro* ('La poma daurada', 1667), una òpera amb una elaboradíssima posada en escena plena d'efectes com ara simulacions de batalles navals o descensos dels déus a la terra.

L'òpera s'anà estenent ràpidament per diferents ciutats italianes. A Roma l'òpera arriba l'any 1720 i impulsa una nova escola operística de la qual destacaren Stefano Landi (ca. 1590-ca. 1655) i Luigi Rossi (1597-1653). Rossi és autor d'una nova versió de l'*Orfeo* (1647) molt allunyada ja de la senzillesa i del caràcter seriós de les versions del mite que havien fet anteriorment els florentins Peri i Caccini, i Monteverdi. El compositor romà havia introduït recursos escènics de gran complexitat i elements còmics. El gènere operístic està anunciant el sorgiment d'una nova modalitat: l'òpera còmica que, com veurem més endavant, trobarà a Nàpols el context ideal per a la seva consolidació.

Mentrestant, el conreu de l'òpera arriba a la cort de la ciutat napolitana, on treballa Alessandro Scarlatti (1160-1715) com a director musical. Autor prolífic (sembla que va compondre unes 115 òperes, de les quals es conserven 50), Scarlatti va contribuir a la consolidació de l'òpera *seria*, amb l'establiment de l'ària *da capo* (amb una primera secció, una segona contrastant amb la primera i, finalment, repetició de la primera) i la moda del *bel canto*, un estil operístic que atorgava una especial importància a l'elegància de la línia melòdica. El belcantisme afavoria el lluïment dels cantants, que aprofitaven les cadències de les àries per a demostrar de manera lliure el seu virtuosisme vocal. Els papers femenins, els cantaven els *castrati*, homes que havien estat castrats de petits amb la intenció que quan arribessin a la pubertat poguessin conservar la tessitura aguda de la veu, però amb la potència d'un cos desenvolupat.

Els *castrati*

La pràctica aberrant consistent a desposseir els nens dels seus atributs masculins apareix documentada ja l'any 1565 a la Capella Sixtina, a Roma. Com que l'Església prohibia l'entrada de la dona als cors i també als escenaris teatrals, els *castrati* s'encarregaven d'interpretar les veus agudes amb una veu potent i flexible. Aquestes figures van ser molt demanades a la seva època. A partir del moment en què l'òpera va deixar de ser un producte de consum privat per passar a entrar en els teatres, el mateix públic exigiria que els papers femenins els cantessin les dones. De manera progressiva, es va anar prescindint dels *castrati*, encara que hi seran presents en el context religiós fins ben entrat el segle XIX. El darrer dels *castrati*, Moreschi, va morir l'any 1922.



Mig segle va passar des que la Camerata Fiorentina patentà una nova fórmula per a fer música escènica. Aquell *stile rappresentativo* va anar evolucionant, i va passar de ser un estil mig declamat i mig cantat amb un acompanyament continu senzill, fins a l'establiment d'un esquema formal basat en una successió de recitatius i àries que es combinen amb *ritornelli* instrumentals i parts concertants de cançons algunes d'elles basades en ritmes de dansa. Queda definitivament feta la diferenciació entre una forma declamada, pròxima al llenguatge parlat, el recitatiu, i una forma musical organitzada i de caràcter líric, l'ària. En difondre's el conreu de l'òpera per Itàlia, va tenir lloc un canvi de concepte que definiria l'òpera en el seu futur camí: si per als compositors florentins la música havia d'estar al servei del text, amb el temps el text va esdevenir un mitjà per a l'organització de tot un dispositiu musical i escenogràfic. L'*aria da capo* consolidà el seu protagonisme absolut i el vehicle per al lluïment del virtuosisme dels cantants.

3. La música escènica germànica, francesa i anglesa

3.1. L'òpera als països germànics. La *tragédie lyrique* francesa

Durant la segona meitat del segle XVII l'òpera es difongué arreu d'Itàlia i d'Europa. S'exportaren les obres italianes que es cantaven en italià però paral·lelament els mateixos compositors dels altres països buscaren tipus nacionals de drames musicals encara que sense gran èxit; la influència de la música italiana era molt gran. Les corts dels regnes germànics van acollir les produccions dels compositors italians com Carlo Pallavicino (1630-1688) o Agostino Steffani (1654-1728), que van proporcionar les pautes perquè els mateixos compositors alemanys com Reinhard Keiser (1674-1739) i Händel s'animessin a compondre òperes en l'estil italià. Cap a finals del segle XVII neix una nova modalitat operística autòctona que triomfarà unes dècades més tard a mans de Mozart, el *Singspiel*.

L'òpera italiana va tenir un acolliment més fred a França, ja que els compositors francesos es resistien a assimilar les novetats procedents del país veí i, en canvi, volien crear el seu propi teatre musical. Jean-Baptiste Lully (1632-1687), un compositor afrancesat d'origen italià (Giovanni Battista Lulli era el seu nom real), es va esforçar a crear una escola operística basada en el principi que la música havia de ser la servidora del text. Va patentar una mena d'estil operístic intentant que la música s'adaptés al màxim als ritmes i accents del francès, una mena de declamació amb un cert caràcter melòdic, pròxim a aquell *recitare cantando* de les primeres òperes florentines. Aquest estil declamatori era interromput per petites peces musicals anomenades *airs* (àries), que es basaven en esquemes rítmics molt regulars i repetitius. L'any 1673 i sota el patrocini de Lluís XIV, per a qui treballava, Lully inaugura oficialment l'òpera francesa que passarà a denominar-se *tragédie lyrique* ('tragèdia lírica') amb l'estrena de l'obra *Cadmus et Hermione*.

Les òperes de Lully, basades en temes mitològics, remarquen el caràcter heroic dels personatges amb un aparell escenogràfic espectacular i que manté la tradició de *divertissements*, consistents en interludis de danses i cant coral. També va establir l'estructura de l'obertura operística francesa, consistents en moviments lents de ritme sincopat seguits de moviments ràpids de textura fugada. Seguidors del model operístic lullian van ser Marin Marais (1656-1728) i André Destouches (1672-1749). Amb el temps, aquesta modalitat acaba assumint elements de l'òpera italiana, com les àries *da capo*, anomenades pels francesos *ariettes*. Paral·lelament, l'augment del nombre i l'extensió dels *divertissements*



Medalló amb la figura de Giovanni Battista Lulli

donaria lloc a una nova modalitat, l'*opéra-ballet*. El primer compositor que va conrear aquest gènere va ser André Campra (1660-1744) que inaugurarà el gènere amb l'estrena, l'any 1697, de *L'Europe galante*.

Continuador de la tasca de Lully en el camí de la consolidació d'una escola operística francesa va ser Jean-Philippe Rameau (1683-1764), qui va dur el gènere al moment àlgid de la seva evolució. Amb Rameau, però, la concepció del gènere canvia: si Lully considerava que la música havia d'estar al servei del text, Rameau l'allibera d'aquesta funció i li atorga un paper protagonista, confiant en el seu poder expressiu. Rameau es distancia de l'estil de Lully, explotant tots els recursos expressius del llenguatge musical i confeccionant unes melodies més ornamentades i amb unes harmonies més riques. El compositor francès, que ja s'havia forjat una sòlida trajectòria professional com a teòric de la música i com a compositor de música instrumental, demostra un domini especial pel llenguatge orquestral, fent ús de la seva habilitat en la creació de música descriptiva. Una de les obres que li va donar més reconeixement és l'*opéra ballet Les Indes galantes* (1735). Altres obres destacades de Rameau són *Càstor i Pollux* (1733) i l'*opéra seria Zoroastre* (1749). Aquesta darrera s'anticipa a Gluck perquè, per primera vegada, l'obertura està relacionada temàticament amb música d'algunes àries o cors de l'òpera, de manera que no és tractada com un moviment independent amb l'única funció de donar pas a l'òpera, tal com s'havia concebut fins al moment. Una altra de les característiques d'aquesta i les darreres òperes del compositor francès és que, a banda del domini de l'element dramàtic, va tendir a buscar l'elegància, la claredat i la moderació, qualitats molt apreciades en aquella època.

3.2. La *masque* i la «semiòpera» angleses

A les illes Britàniques existia, abans de l'arribada de l'òpera italiana, alguns intents de crear música escènica. Una de les practiques més habituals era la d'inserir peces vocals, cançons solístiques, duets o cors, i interludis instrumentals en el transcurs de la representació d'obres teatrals. Aquesta modalitat rep el nom de *semiòpera*. Només alguns compositors es van animar a posar música a tota una obra teatral, com van ser el cas de John Blow (1649-1708), autor de l'òpera pastoral *Venus and Adonis* (1684) i Henry Purcell (1659-1695), que compongué la coneguda òpera *Dido and Aeneas* (1689). El compositor anglès més brillant no solament d'òperes sinó de música instrumental i vocal profana del Barroc va ser, sens dubte, Henry Purcell, qui va aconseguir combinar els estils anglès i italià segons les ocasions amb un domini magistral de tots dos. Altres semiòperes destacades de Purcell són *The Fairy Queen* ('La reina de les fades', 1692), *A midsummer dream* ('Somni d'una nit d'estiu') i *The tempest* ('La tempesta', 1695). Un altra modalitat cultivada a Anglaterra abans de l'arribada de l'òpera italiana va ser la *masque* ('mascarada'), que consistia en la posada en escena d'una successió de danses que s'anaven alternant amb cançons, recitatius i composicions corals. L'òpera francesa, amb tot el seu dispositiu escenogràfic, i la moda belcantista de l'òpera italiana van arribar a Anglaterra cap a final del segle XVII. A partir del segle XVIII, la invasió de la música italiana



Titania i Bottom
Protagonistes principals de *The Fairy Queen*.
Pintura de Henry Fuseli ca. 1790.

va ser tan abassegadora, que implicà l'inici d'un estancament de prop de dos segles de l'òpera anglesa. Cap altre compositor britànic va ser capaç de proclamar-se defensor de la tradició operística anglesa contra la invasió italiana com ho havia fet Purcell, fins que va arribar, com veurem més endavant, el cosmopolita Händel, que farà possible que la música anglesa trobi el seu lloc dins el panorama de la música operística europea del segle XVIII.

4. La música teatral a la península Ibèrica

A la península Ibèrica, el mecenatge secular pràcticament es reduïa a la monarquia, de manera que la producció de música profana era molt menor que a la resta dels països europeus. Aquesta situació afecta, lògicament, a la música teatral. Tenint en compte, com hem vist anteriorment, que l'òpera en el seu origen era un producte de consum per a la reialesa i la noblesa, cal suposar que l'única institució patrocinadora de música escènica era precisament la reialesa. Per tant, en un inici, la producció d'òperes es limita a l'entorn de la cort de Madrid i la seva àrea d'influència. Pel que fa a l'àrea catalanoaragonesa, les primeres notícies de l'existència de producció operística són ja de començament del segle XVIII, gràcies a la presència de l'arxiduc Carles d'Àustria, pretendent al tron de la monarquia hispànica durant la Guerra de Successió Espanyola i instal·lat a Barcelona, on el 1705 fou proclamat rei amb el nom de Carles d'Habsburg. L'arxiduc, gran amant de la música, va impulsar l'arribada de les primeres companyies italianes que van dur obres de Giuseppe Porsile, Antonio Caldara i Emmanuele Rincón D'Astorga, principalment. A partir de la segona meitat del mateix segle, l'òpera entra als teatres i els barcelonins comencen a gaudir de les representacions escèniques vingudes d'Itàlia i també de les primeres òperes d'autors catalans, encara que d'estil italià.



Retrat d'Antonio Caldara

4.1. La zarzuela barroca

Abans, però, de l'arribada de l'òpera italiana a l'àrea catalana, a la Cort Reial de Madrid ja es percebien els primers intents de posar música a les obres de teatres del Segle d'Or espanyol. Es té notícia que la primera representació teatral amb música va ser *La selva sin Amor* (1629), una ègloga pastoral a partir d'un text de Lope de Vega. No es conserva la música ni se'n sap l'autoria. El primer testimoni conservat i amb autoria coneguda d'aquesta modalitat musical escènica és la partitura de *Celos aún del aire matan* (1660), de Juan Hidalgo (?-1685), a partir d'un text de Calderón de la Barca. Ens ha arribat la música de les veus i l'acompanyament continu. No sabem quins instruments incloïa l'obra. Però la modalitat preferida pels monarques espanyols era la *zarzuela* (o sarsuela), un gènere autòcton que va sorgir a partir de l'evolució de les *Fiestas de zarzuela*, uns espectacles que servien per a entretenir la cort i que van començar a conrear-se en temps de Felip III i Felip IV. La *zarzuela barroca*, que, com veurem més endavant, no té res a veure amb la *zarzuela romàntica* conreada en el segle XIX, consistia en una representació teatral d'obres de temàtica mitològica i que intercalava números musicals entre els diàlegs parlats. El mot *zarzuela* prové del nom del petit palau d'El Pardo, residència oficial de la família reial espanyola, La *Zarzuela*, va rebre aquesta denominació a causa dels abundants esbarzers (*zarzas*) que hi havia al voltant i que es deixaven créixer com a barriera de protecció «natural» de les possessions reials. Malgrat la coincidència temporal de les *zarzuelas* hispàniques amb les primeres produccions operísti-

ques italianes, no es té constància que hi hagués cap tipus d'influència mútua entre ambdós gèneres fins a la primera meitat del segle XVIII, en què va arribar la música italiana a la Cort Reial de Madrid. A diferència de les òperes florentines i venecianes, la *zarzuela* hispànica consistia bàsicament en l'alternança de diàlegs parlats i números musicals. A més, la presència d'elements folklòrics, tant cançons com danses populars, fa de la *zarzuela* un gènere genuïnament hispànic i d'una gran originalitat, que va tenir una gran popularitat entre el públic. L'arribada de l'òpera italiana a la península Ibèrica va afectar també aquest gènere. Inicialment, la *zarzuela* va anar incorporant alguns elements del nou estil, sobretot les àries i els recitatius, per acabar essent eclipsada per la mateixa òpera italiana i desapareixent durant la segona meitat del segle XVIII. Els compositors més representatius que contribuïren al gènere són Sebastián Durón (1660-1716), autor de *Salir el amor del mundo* (1696), el mallorquí Antoni Lliteres (1673-1747) que, instal·lat a la cort Reial de Madrid, va compondre, entre altres, *Acis y Galatea* (1709) i *Júpiter y Danae* (1700) i, finalment, José de Nebra (1702-1768), que estrenà l'any 1725 la sarsuela *Viento es la dicha de amor* i l'any 1745 *Cautelas contra cautelas y el rapto de Ganímedes* (1745). Per a la composició de *zarzuelas* ja no es basaven en obres teatrals preexistents, sinó que hi havia llibretistes especialitzats, com van ser els casos d'Antonio de Zamora i José de Cañizares.

4.2. La influència de la música italiana

La *zarzuela* barroca havia guanyat una gran popularitat entre el públic madrileny, però aviat la presència de la música italiana a la capital castellana posà en perill la supremacia del gènere dramaticomusical autòcton. L'arribada de Felip V al tron afavoreix l'entrada de la música italiana a la Cort Reial. La primera notícia de la presència de músics italians és del 1703, quan arriba una companyia d'actors i cantants dirigida per Francesco Bartoli i que era coneguda amb el nom popular de «Trufaldines», i representa al Teatre del Buen Retiro la primera òpera italiana en terres castellanes. La inclinació del rei borbó per la música italiana va ser cada cop més evident. L'any 1737 va fer venir a la cort madrilenya el *castrato* italià Carlos Broschi, conegut amb el nom artístic de Farinelli, i li va fer de protector. La fama d'aquest cantant de seguida es va difondre, sobretot a partir del moment en què Felip V considerà que la veu del castrat italià posseïa unes propietats curatives que ajudaven el rei a superar les depressions. Farinelli esdevingué el protegit del rei i aquell aprofità la seva influència per a promoure les representacions d'òperes italianes, sobretot òpera metastasiana, al Teatre del Buen Retiro. Alguns dels compositors italians que en sortiren beneficiats van ser Corselli, Coradini i Brunetti, que van poder representar les seves produccions operístiques a la cort castellana.

Les dues portes d'entrada de l'òpera italiana havien estat la cort del rei borbó, a Madrid, i la del rei d'Àustria, a Barcelona. A partir de la segona meitat del segle XVIII, la música italiana fou cada cop més present, i es va difondre arreu de la geografia hispànica. Les produccions italianes rivalitzaven amb les espanyoles. Alguns compositors, per a poder fer front a aquesta invasió italiana, van acabar compaginant la creació de *zarzuelas* i òperes a l'estil italià. Són els casos de Lliteres, que va compondre l'òpera «al estilo italiano» *Los elementos*, i José de Nebra, que estrenà l'any 1733 l'òpera *Venus i Adonis*. Veurem més endavant com una actitud alternativa a aquesta invasió de la música italiana portarà a l'impuls de la *tonadilla escénica*, un gènere dramàtic autòcton i de duració breu basat en arguments populars ambientats en escenaris humils. El caràcter irònic i de denúncia social que sovint contenia serà un dels principals elements explotats per un altre gènere que triomfarà al segle XIX, la *zarzuela* romàntica.



Retrat d'Antoni Lliteres

5. Altres formes vocals

Una forma pròxima a l'òpera en aquesta època és la *cantata*. Des del punt de vista formal, la cantata es basa en l'alternança de recitatius i àries, com l'òpera, i també està basada en arguments preferiblement mitològics o pastorals. Per a ser més exactes, podríem dir que la diferència bàsica entre l'òpera i la cantata profana està en la seva destinació: l'òpera es representa als teatres, mentre que la cantata s'interpreta, sense escenificació, en un saló cortesà. La cantata, d'altra banda, té un caràcter més líric, mentre que l'òpera es caracteritza per la seva naturalesa dramàtica i narrativa.

5.1. La cantata profana

Els vincles estilístics i formals de la cantata profana i l'òpera, per una banda, i l'activitat dels cantants que s'introduïen en els ambients reials i cortesans d'arreu d'Europa, de l'altra, van afavorir la difusió de la cantata italiana i la influència d'aquest gènere en altres formes vocals. En el Renaixement, el terme *cantata* s'utilitzava per a referir-se a una composició per a cantar-se, en oposició a *sonata*, que és una composició per a ser tocada. Però en el Barroc *cantata* s'empra per a referir-se a una composició extensa sobre un tema dramàtic per a una o dues veus solistes i acompanyament de continu. El compositor venecià Alessandro Grandi va ser el primer d'adoptar el mot *cantata* en un recull de composicions vocals: *Cantate ed arie a voce sola* (1620). L'estructura formal de la cantata de començaments del segle XVII es basava en un seguit d'estrofes amb la mateixa música. Per influència de l'òpera, va anar incorporant recitatius i àries i, més tard, breus composicions per a conjunts vocals i interludis instrumentals. Des de Luigi Rossi (1598-1653), passant per Cesti, Carissimi i Alessandro Stradella (1639-1682), la cantata va anar evolucionant, però fou Alessandro Scarlatti qui va consolidar el model de la cantata profana de la primera meitat del segle XVIII consistent en una successió de recitatius i àries que sovint incloïa seccions virtuosístiques per a instruments obligats. La cantata va exercir una gran influència sobre altres gèneres vocals profans i també sacres.

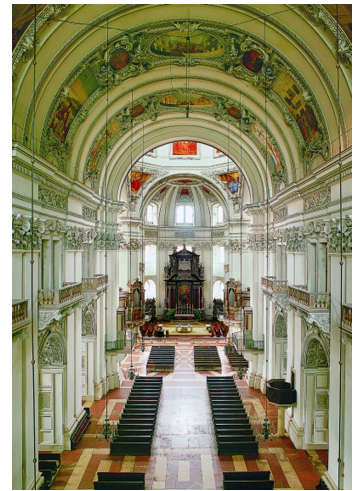
5.2. La música vocal religiosa

La música sacra del Barroc es debatia entre aquelles dues concepcions oposades de les quals parlava Monteverdi l'any 1605, la *prima prattica*, o *stile antico*, associada al contrapunt i la *seconda prattica*, o *stile moderno*, que preferia la textura de la melodia acompanyada per a adequar la música a l'expressió de la paraula. La barreja d'estils antic i nou era habitual en la composició de música sacra d'aquest temps, l'*stile antico* s'associava a la música litúrgica i l'*stile moderno* a la música paralitúrgica, és a dir, en les celebracions religioses al marge del calendari litúrgic, on l'Església permetia una major llibertat creativa, ja que es buscava donar un caràcter més festiu a un culte devocional. Per altra

banda, les innovacions que s'anaven produint en la música profana i en la instrumental van anar introduint-se progressivament en la creació d'un repertori musical religiós nou. A més, els compositors, a més d'utilitzar la textura de la melodia acompanyada del baix continu, aplicaren la tècnica del *concertato*, amb el característic contrast de timbres i dinàmica. Ja em vist com els efectes antifonals eren una eina idònia a l'esperit de la Contrareforma, ja que contribuïen a intensificar la solemnitat i la fastuositat de les cerimònies religioses especials. Tots aquests elements procedents de la música vocal i instrumental s'utilitzaven indistintament per a compondre misses, salms i motets que podien arribar a ser per a solistes, cor i grups instrumentals ben nodrits.

Com a exemple il·lustratiu de les dimensions que podia arribar a adquirir una plantilla vocal i instrumental per a una composició religiosa mencionem la *Missa* per a la consagració de la catedral de Salzburg que va compondre l'any 1628 el romà Orazio Benevoli (1605-1672). La partitura comprèn un total de 53 pentagrames i requereix la participació de solistes, cor de vuit veus i dos conjunts instrumentals amb baix continu.

La combinació de moviments en llenguatge contrapuntístic «a l'antiga» amb els nous recursos de la monodia acompanyada i l'estil concertat de cors múltiples era habitual en les obres sacres de grans dimensions formals a l'escola de Bolonya. Aquesta tendència es va anar estenent a altres ciutats italianes i els mateixos músics van exportar aquesta pràctica a altres llocs d'Europa, sobretot a l'àrea germànica i especialment a Viena, aleshores, seu de la capella de la cort imperial. Un d'aquests músics va ser el venecià Antonio Caldara (1670-1736), que va ser un dels primers a aplicar l'estil operístic en la composició de misses, amb la inclusió d'àries, duets, cors i acompanyament instrumental. Caldara, que va treballar per a l'emperador austríac de Viena, va exercir una influència en altres compositors austríacs, creant amb el temps un estil vienès propi de música sacra que trobarem més tard en la *Missa de Nelson* i altres obres religioses de Haydn. No sempre foren necessàries grans dotacions de cantants i instrumentistes per a la interpretació de repertori sacre. Són moltes les composicions pensades per a una, dues o tres veus solistes amb acompanyament de continu d'orgue. Ludovico Viadana (1560-1627) fou un dels primers a utilitzar diverses combinacions vocals reduïdes i acompanyades només per un baix continu. Moltes d'aquestes composicions es conserven en el seu llibre *Cento concerti ecclesiastici* (1602).



Interior de la catedral de Salzburg

5.2.1. Principals formes: el motet, l'oratori i la passió

El motet va ser una de les principals formes que amb més facilitat incorporaven els elements del gènere operístic, com la inclusió d'àries i recitatius, i l'estil concertat, amb extensos grups instrumentals. Tot i així, donat que es tractava d'una forma tradicionalment cultivada en el context de l'antiga escola francoflamenca, els compositors francesos van continuar atorgant un destacat protagonisme al contrapunt imitatiu. Una modalitat francesa d'aquest gènere sorgida a final del segle XVII va ser el *grand motet*, en la qual es requeria la participació d'un elevat nombre de cantants i instrumentistes. Generalment la temàtica era de caràcter bíblic. Alguns dels millors compositors de grans motets d'aquesta època van ser Michel-Richard de Lalande (1657-1726) i François Couperin (1668-1733), que evidencien un gran sentit dramàtic en la utilització dels recursos de la melodia acompanyada i de l'estil concertat amb finalitats expressives i impactants. A les *Leçons de Ténèbres* (1713-1717), basades en les *Lamentacions de Jeremies* per al Dijous Sant, François Couperin (1668-1733), utilitza els passatges solístics amb una finalitat narrativa i els combina amb parts concertants per a emfatitzar l'element dramàtic. A Alemanya, els principals introductors de l'estil italià en la composició de música religiosa van ser Michael Praetorius (1571-1621), Johann Schein (1586-1630), Samuel Scheidt (1587-1654) i, sobretot, Heinrich Schütz (1585-1672). Destaquen les *Cantione sacrae* (1625) de Schütz, un recull de motets en llatí on el compositor utilitza el llenguatge policoral après de Giovanni Gabrieli, amb qui havia estudiat, i en les quals explota alguns recursos harmònics propis del madrigal italià amb finalitats expressives.

Ja hem vist com la música de la Contrareforma es beneficia de les novetats musicals per a emfatitzar el contingut solemne de les cerimònies religioses. L'època del calendari litúrgic més idònia perquè la música assumeixi un paper destacat en la representació afectiva del text és la Setmana Santa. Composicions paralitúrgiques com l'*Stabat Mater* són, pel seu contingut dramàtic, les que reben un tractament expressiu especial per part dels compositors. Però si es tracta de destacar l'element dramàtic de determinades cerimònies, els procediments d'aquell *stile rappresentativo* instaurat pels compositors florentins d'òpera poden ser especialment beneficiosos per a la composició musical sacra en les ocasions especials. És en aquest moment que neix un nou gènere que assimila amb una gran facilitat els procediments de l'*stile rappresentativo* per a explotar l'element dramàtic, l'oratori, que esdevindrà l'equivalent sacre del gènere operístic.

L'origen de l'oratori es remunta a les celebracions que es feien a l'església de Sant Felip Neri, a Roma, on s'havia institucionalitzat el costum de cantar *laude spirituale* després de les vespres cap a final del segle XVII. Abans, però, havia tingut lloc l'estrena, l'any 1600, de la *Rappresentazione di anima e di corpo* de Cavalieri, que representa un dels antecedents més destacats de l'oratori. Però tornem a les *laude*. Com sabem la *lauda* era en el seu origen una modalitat de cançó monòdica religiosa que sorgí a Itàlia durant el segle XVIII i que esde-

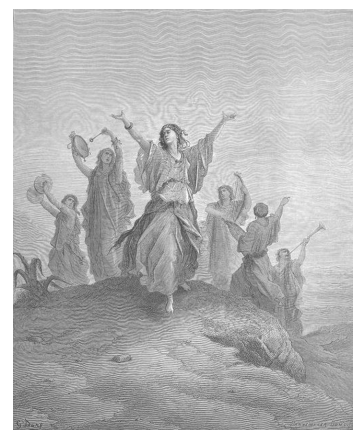


Heinrich Schütz, pintat per Rembrandt

vingué una composició polifònica amb l'arribada de l'*ars nova*. Es basava en la història de personatges al·legòrics. A partir del segle XVII, aquests *laude* cantats «en l'esperit de l'oratori» eren coneguts popularment amb el nom d'«oratoris». Per influència del gènere operístic l'oratori no solament va anar adoptant parts corals i altres instrumentals que s'alternaven amb la melodia acompanyada, sinó que assimilà l'element representatiu, és a dir, una posada en escena amb una representació dramàtica i vestuari. La temàtica se centrava sobretot en la vida de personatges bíblics. A banda de l'*oratorio latino*, en prosa i escrit en llengua llatina, es va popularitzar molt més la modalitat *volgare*, en vers i escrit en alguna de les llengües vernacles, que es prestava més fàcilment a l'escenificació. Però l'Església veia desconfiança en la pràctica de la representació dramàtica d'aquestes obres, de manera que va prohibir l'escenificació i, en el seu lloc, va introduir la figura del narrador, que anava comentant l'acció. En canvi, les parts corals de l'oratori guanyaren protagonisme donat que, juntament amb el narrador, s'encarregaven de compensar l'absència de l'element visual de la cerimònia i contribuïen a donar rellevància al contingut dramàtic. A mans de Giacomo Carissimi (1605-1674) l'oratori llatí va trobar la seva forma definitiva. L'oratori que li va donar més popularitat va ser *Jephte* (1656), que va passar a la història per la utilització d'un recurs harmònic en un dels moments més dramàtics de l'argument: en el lament de la filla de Jephè perquè aquest ha de sacrificar la vida d'ella com a compliment d'una promesa a Déu, Carissimi hi introdueix un efecte harmònic per a donar rellevància al moment dramàtic de l'escena, un acord estrany a l'harmonia que va rebre un nom propi, el d'*acord de sexta napolitana*. Tot i que l'oratori vulgar anava guanyant més adeptes, la modalitat llatina instaurada per Carissimi va ser cultivada per destacats compositors que treballaven a Itàlia, com Alessandro Scarlatti, Vivaldi o Hasse. L'oratori llatí traspassà les fronteres italianes: a França, l'oratori llatí fou introduït per Marc-Antoine Charpentier i a Viena, el venecià Antonio Caldara.

L'oratori en llengua vulgar, per la seva banda, tingué una evolució diferent a la de l'oratori llatí. Centrat en el protagonisme de les veus solistes, per influència del gènere operístic, aquests en ocasions adoptaven els papers d'autèntics herois d'un melodrama sacre. Les parts corals eren més reduïdes i, en canvi, predominaven els recitatius i les àries, amb alguns *ritornelli* instrumentals. Aquest interès centrat en els personatges fa que es tendeixi a tractar-los com a persones comunes, no com a herois bíblics, i es concedeix una importància especial a la representació dels *affetti*, és a dir, les passions i sentiments humans. Si Carissimi va instaurar el model d'oratori llatí, el napolità Alessandro Scarlatti va ser l'encarregat de proporcionar el model d'oratori vulgar, que tingué una gran difusió arreu d'Europa. La dimensió teatral i el caràcter cosmopolita de l'òpera propis de l'oratori scarlattini s'evidencien en títols com *Agar e Ismaele esiliati* (1683) i *La Giuditta* (1695) del mateix compositor napolità.

De la mateixa manera que l'oratori llatí, l'oratori vulgar també va ser cultivat als països protestants. A l'ària germànica, però, les dues formes religioses que més acceptació tingueren per part de l'Església luterana van ser la cantata religiosa i la passió. La modalitat de cantata religiosa cultivada a Alemanya és el



Jephte venint de conèixer el Pare
Gravat de Gustav Dorée. Segle XIX.

resultat de la combinació de dues formes existents durant el segle XVII: la cantata coral, que provenia de la pràctica del cant dels himnes utilitzant diferents agrupacions vocals i instrumentals, i la cantata profana per a una sola veu, que combinava recitatius i àries. El tipus de cantata religiosa sorgida d'aquesta fusió podia admetre tot tipus de combinacions vocals i instrumentals, i va tenir el seu període àlgid durant les primeres dècades del segle XVIII de la mà de Dietrich Buxtehude (ca. 1637-1707), Johann Philipp Krieger (1649-1725), Johann Kuhnau (1660-1722) i Georg Philipp Telemann (1681-1767). Els millors exemples d'aquest gènere ens els proporciona J. S. Bach, qui va compondre cicles sencers de cantates per a diferents dies del calendari litúrgic. Destaca, per exemple, el conegut *Oratori de Nadal* (1734-1735), que malgrat el seu nom no es tracta d'un oratori, sinó que és un cicle de cantates independents per a sis dies festius consecutius.

Vinculada al gènere oratorià i cultivada sobretot dins el context de l'església protestant va ser una altra forma vocal religiosa: la passió. La passió és en una composició basada en els textos d'un dels quatre evangelistes (Mateu, Marc, Lluç o Joan) que narra la passió i la mort de Crist. La pràctica de narrar amb escenificació o sense el capítol bíblic dedicat a la passió de Crist es remunta a l'edat mitjana. La introducció de la polifonia, durant el segle XV va permetre introduir els cors que tenien una funció narrativa i ajudaven a emfatitzar el dramatisme en els moments climàtics. L'Església protestant adoptà aquesta forma especial d'oratori i li donà un tractament propi, jugant amb una combinació de textos bíblics i comentaris individuals (les àries) i intervencions del poble (els corals). Aquesta forma singular d'oratori, caracteritzada per la seva capacitat emotiva i dramàtica, va ser coneguda amb el nom de *passió oratori* o simplement *passió*. Un dels primers compositors que va proporcionar els exemples més reeixits d'aquest gènere va ser Schütz, amb l'obra *Die sieben Worte Jesu Christi am Kreuze* ('Les set darreres paraules de Jesucrist a la Creu', 1645). Les obres mestres d'aquesta forma especial del culte luterà, però, són sens dubte les de J. S. Bach, sobretot les *Passions segons sant Joan i sant Mateu* (1724 i 1729, respectivament).

5.2.2. La música vocal sacra a la península Ibèrica

Durant l'època del Barroc, la música creada dins el context geogràfic a l'entorn de la capital madrilenya va gaudir del mecenatge reial i, per tant, es produïren obres profanes. La situació dins la zona geogràfica catalana és ben diferent, on la manca de mecenatge civil equiparable al de l'àrea castellana és un dels principals motius de l'escassetat de música vocal profana. La música instrumental profana d'aquest període rep, com veurem més endavant, més atenció per part dels compositors. L'Església actuarà, doncs, de principal productora i difusora de la música del Barroc hispànic.

La música vocal d'aquest període experimenta una lenta evolució des de l'estil propi del segle XVII a l'influx italianitzant del segle XVIII. Els compositors d'aquesta època empraven majoritàriament l'*stile antico* (sobretot, el contra-

punt imitatiu) per a la composició de música litúrgica i reservaven els recursos amb finalitats més expressives de l'*stile moderno* per a la producció de música paralitúrgica. La producció musical litúrgica en llatí està constituïda sobretot per misses i algunes parts de l'ofici diví com són els salms, els cànctics i les antífonas. Dins el repertori de música paralitúrgica en llatí, els gèneres que van rebre més atenció per part dels compositors hispànics a partir de la segona meitat del segle XVII van ser les lamentacions i els responsoris, ambdós de Setmana Santa, perquè eren formes especialment sensibles a l'adopció dels nous recursos de la música operística italiana sempre feta amb la finalitat d'emfatitzar el contingut semàntic del text.

La música vocal religiosa en llengua romanç va assumir amb molta més facilitat les novetats produïdes dins l'àmbit de la música profana. El contrapunt imitatiu cedeix el pas a la textura de la melodia acompanyada. A més de flexibilitzar els esquemes formals i explotar les possibilitats expressives, la música en romanç afavoreix la utilització de l'estil concertat amb la introducció de noves agrupacions instrumentals de corda (violes da gamba, arpes), de fusta (flautes, oboès, fagots) i alguns de metall (trompes i clarins), a banda de l'orgue fent de continu.

Les formes més cultivades de música en romanç van ser els *villancicos*, els *tonos*, els *romances* i altres gèneres afins. La forma preferida era el *villancico*. L'estructura formal d'aquest gènere es va veure alterada per la interpolació de recitatius i àries (*aria da capo*, preferentment), per influència directa de la cantata italiana. L'esquema *recitativo-aria* acabà desplaçant el binomi *estribillo-coplas*. Amb el temps, els *villancicos* s'acabaren convertint en una successió de recitatius i àries o duets, amb obertures i interludis musicals. Moltes d'aquestes composicions arribaren a adoptar la denominació de *cantada*. Alguns dels principals impulsors de la pràctica de substituir els responsoris de matines per villancets va ser Joan Baptista Comes (ca. 1582-1643).

Els *tonos*, per la seva banda, eren composicions breus per una, dues, tres o quatre veus que tenen connexions formals amb el *villancico* per la utilització de l'esquema *estribillo-coplas*. Aquesta forma religiosa era denominada *tono divino*, per a distingir-la de la modalitat destinada l'entreteniment cortesà, i que rebia el nom de *tono humano*.



Villancico a santa Tecla i santa Cecília
Del Mestre de Capella Melchor Juncà. Segle
XVIII. (Portada autògrafa).

L'altre gènere en llengua romanç preferit pels compositors hispànics d'aquesta època és l'oratori. El conreu de l'oratori a la península Ibèrica s'inicia cap al darrer quart del segle XVII i ciutats com Madrid i València van ser dos dels principals centres impulsors. Tot i així, va ser a Barcelona on s'estrenaren els dos oratoris més antics conservats fins al moment: *Historia de Joseph* i *Aquí de la fe*, tots dos de Lluís Vicenç Gargallo (ca. 1636-1682), escrits al voltant del 1670. Per a la composició d'aquests oratoris, Gargallo combina la textura de la melodia acompanyada amb l'estil concertat. La influència de la música italiana no és tan evident com a les produccions oratorianes del segle XVIII. El català Domènec Terradellas (1713-1751) és un dels compositors que assumeix més clarament les novetats procedents d'Itàlia. Terradellas s'havia format a Nàpols amb el prestigiós mestre italià Francesco Durante (1684-1755) i coincidí amb Pergolesi, considerat el creador de l'*opera buffa*, com veurem més endavant. És a dir, va viure d'una manera directa l'impacte que la nova modalitat operística exercí sobre altres gèneres vocals, tant sacres com profans del seu moment. *Giuseppe riconosciuto* i *Ermenegildo martire*, són alguns dels oratoris bíblics que Terradellas va compondre a terres italianes. Encara que la modalitat llatina d'oratori no va ser gaire popular a la península Ibèrica, cal destacar les produccions d'un dels pocs compositors que la van conrear, com és Francesc Valls (ca. 1671-1747), autor, entre altres, de l'oratori *Amore consurgens*.



Gravat de Domènec Terradellas

6. La música instrumental del Barroc

Les principals innovacions tècniques aplicades als instruments afecten la manera de concebre la música instrumental. Els compositors cada cop més aprofiten els recursos de cadascun dels instruments, al mateix temps que els instrumentistes es van especialitzant. És el Barroc del triomf dels instruments de corda, amb el naixement de la família de les violes *da braccio*, que acabaran substituint les violes *de gamba* i evolucionant cap a la família moderna de la corda. Mentrestant, a Roma els progressos realitzats en la literatura organística i clavicembalística obrien el camí cap a l'emancipació de la música instrumental de l'idioma vocal.

La nova consciència tímbrica sorgida de la pràctica de concertar conjunts musicals, promoguda per l'*stile concertato*, va generar el desenvolupament de dos tipus de repertori: obres per a conjunts vocals instrumentals combinats i composicions només per a agrupacions instrumentals. Durant la primera meitat del segle XVIII es consoliden els principals gèneres instrumentals: la *suíte*, la sonata a trio, el *concerto grosso* o per a solista. Per altra banda, el sistema nou de tonalitat moderna amb els modes major i menor havia desplaçat el vell sistema de modes gregorians i la nova consciència d'harmonia afavoria l'articulació clara del discurs musical i l'estructura formal de la composició.

6.1. Nous gèneres instrumentals de la música italiana

Les millores aplicades als instruments de tecla van afavorir la creació de noves formes que explotaven les capacitats tècniques de cada instrument. Aquestes composicions demanaven cada cop un domini més gran de l'instrument per part dels intèrprets. Hi havia tres tipus diferents d'instruments de teclat segons la seva tècnica de producció del so: l'orgue, el clavicèmbal i el seu antecedent, el virginal, i el clavicordi i la seva variant, l'espina.

L'orgue consta de diversos jocs de tubs que sonen en prémer unes tecles, per la pressió de l'aire subministrat per unes manxes i contingut en un dipòsit. Els tubs estan repartits en rengles segons els sons de diferents instruments musicals (flauta, trompeta) que reproduïxen. També s'obté una combinació o una barreja sonora a través de diverses fileres de tubs associats (jocs plens o de mixtures). Les millores aplicades a l'orgue barroc consistien en tres teclats manuals i d'un per als peus, que rep el nom de *pedaler*. Aquests teclats tenen diferents registres. Els registres són uns dispositius situats prop dels teclats que permeten obtenir una gran varietat de sonoritats i timbres, com si es tractés d'un conjunt d'instruments de famílies diferents.

El virginal és la forma més antiga i senzilla del clavicèmbal i comparteix amb aquest el tipus de mecanisme de producció del so, és a dir, a través d'un teclat percudeix les notes. La seva forma rectangular i mida més petita permetia que es pogués tocar sobre la taula, facilitant-ne l'ús domèstic. El virginal va ser sobretot emprat durant els segles XVI i XVII, però cap a la segona meitat del segle XVII va ser substituït pel clavicèmbal, molt més perfeccionat. El clavicèmbal va ser l'instrument de teclat, conjuntament amb l'orgue, preferit pels músics professionals durant tot el Barroc. Des dels seus inicis no només va fer d'instrument solista de teclat, sinó que la seva funció de baix continu va ser essencial en la música de cambra, música orquestra, vocal profana i operística. El mecanisme del clavicordi i el clavicèmbal està constituït per plaques senzilles, una de les quals percudeix la corda amb una petita pua de metall inserida a l'altre extrem de la tecla. L'espina, per la seva part, s'assembla al virginal però no té una forma rectangular sinó forma d'ala. En l'espina les cordes estan en un angle de 45° respecte del teclat.

Instruments de teclat



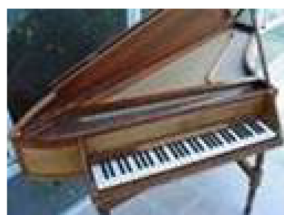
Orgue barroc



Clavicèmbal



Virginal



Espina



Clavicordi

6.1.1. Preludi, toccata, canzona i ricercare

Ja hem vist que durant el Renaixement la música instrumental seguia el model del repertori vocal. A començament del segle XVII trobem formes instrumentals per a teclat que són adaptacions de composicions vocals, com el *ricercare*, procedent del motet imitatiu del segle XVI, i la *sonata*, derivada de la *chanson* vocal. La modalitat de *ricercare* més conreada durant la primera meitat del segle XVII consistia en una composició creada a partir de l'expansió en forma de contrapunt imitatiu d'un tema o fins i tot una successió de motius melòdics.

Un dels millors compositors italians per a orgue del seu temps, Girolamo Frescobaldi (1583-1643), va produir un gran nombre de composicions d'aquestes modalitats, i que va publicar l'any 1635 a la seva antologia *Fiori musicali*.

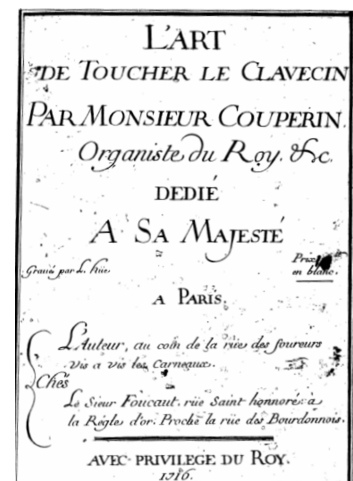
L'església luterana va impulsar una extensa i variada producció per a orgue destinada al servei litúrgic. Aquestes formes ja eren genuïnament instrumentals, sense cap relació amb la música vocal. Les principals formes creades van ser com el preludi, la tocata, la fantasia, la fuga i el coral. El preludi, la tocata i la fantasia eren composicions basades en la improvisació i amb una textura essencialment homofònica. Aquestes tres formes normalment antecedien una fuga, de manera que es creaven formes compostes basades en el contrast, com ara preludi i fuga, tocata i fuga o bé fantasia i fuga. La fuga, per la seva banda, és evolució del *ricercare*, i consisteix en una composició polifònica, basada en la reaparició constant d'un tema o subjecte que anava passant d'una veu a l'altra. La fuga va ser una de les formes contrapuntístiques preferides pels compositors de la primera meitat del segle XVIII. J. S. Bach ens ha llegat alguns dels exemples més variats i imaginatius d'aquesta forma. La seva obra *Die Kunst der Fugue* representa la màxima expressió elaborada de l'art del contrapunt en música.

A banda de les formes creades al marge de la música vocal, els alemanys van crear un extens repertori de composicions per a orgue a partir de melodies procedents dels himnes luterans. Les variants més importants són el coral d'orgue, el coral variat, la fantasia coral o el preludi coral. La melodia d'un himne era utilitzada com a base per a la creació d'un coral per a veus. Quan aquesta melodia era harmonitzada per a crear una composició per a orgue, rebia el nom de *coral variat*; si aquesta melodia era utilitzada per a crear una composició basada en la tècnica del tema amb variacions, rebia el nom de *partita*. A la fantasia coral i al preludi de coral o *Choralvorspiel* la melodia d'aquest himne rebia un tractament lliure. Alguns dels principals compositors alemanys que ens han llegat composicions dins aquesta modalitat per a orgue són Dietrich Buxtehude, Johann Pachelbel (1653-1706), Georg Böhm (1661-1733), Johann Christoph Bach (1642-1703) i J. S. Bach.

De la mateixa manera que hem vist com formes originades de la música vocal, com la sonata o el *ricercare*, van ser les principals modalitats per a la creació d'una important literatura organística durant el Barroc, algunes peces inspirades en les antigues danses populars de l'edat mitjana i del Renaixement van donar lloc a una forma per a clavicèmbal molt conreada durant la segona meitat del segle XVII i la primera meitat del XVIII, la *suite*. La *suite* era un conjunt de composicions independents de textura predominantment contrapuntística i caràcter i ritmes contrastants que s'interpretaven de manera successiva. Hi havia dues modalitats: la suite francesa, que consistia en un gran nombre de danses sense esquema formal fix, de caràcter refinat i algunes d'elles notablement ornamentades, i la suite alemanya, que constava de quatre danses, *allemande*, *courante*, *sarabande* i *giga*. Els compositors francesos, per la seva part, no van establir un esquema formal fix per a la *suite*. Els principals representants de l'escola francesa són Jacques Champion de Chambonnières (1602-1672),



Pàgina autògrafa d'una fuga, de J. S. Bach



Portada de *L'art de toucher le clavecin* de F. Couperin.

Louis Couperin (1626-1661), i el seu nebot François Couperin (1668-1733), conegut amb el sobrenom de *Le Grand*. De la generació de compositors francesos posterior a Couperin que van compondre música per a tecla ocupa un lloc preminent Jean-Philippe Rameau. El repertori per a clavicèmbal de Rameau es conserva en les tres col·leccions de peces publicades amb el títol *57 pièces de clavecin*. Couperin és també autor de *L'art de toucher le clavecin* ('L'art de tocar el clavicèmbal', 1716), en el qual proporciona una sèrie de recomanacions per a l'execució dels *agréments* o ornaments i altres consells referents a la interpretació de música per a clavicèmbal. Pel que fa l'escola alemanya, destaquen les contribucions de Johann Jakob Froberger (1616-1667), Pachelbel i Kuhnau.

Abans de cloure aquest capítol, cal mencionar el repertori organístic conservat a la península Ibèrica, de gran la qualitat i originalitat. El *tiento*, el verset i altres peces amb caràcter de dansa com la *xàcara*, la pavana o el *pasacalle*, van ser les principals formes cultivades pels compositors hispànics durant el Barroc. En el seu origen, el *tiento* era una composició per a viola de mà i amb un estil improvisador, que va ser transferida a l'orgue, adoptant el recurs de la variació. Els compositors de l'escola castellanoaragonesa Francisco Correa de Arauxo (?-1663) i Sebastián Aguilera, i els valencians Joan Baptista Cabanilles (1644-1712) i Josep Elies (1660-ca. 1755) són alguns dels principals compositors que ens han deixat un repertori organístic d'aquest període.

6.1.2. La sonata solística

Inicialment el terme *sonata* fou utilitzat per Giovanni Gabrieli (ca. 1557-1612) i alguns del seus contemporanis venecians per a designar de manera genèrica obres per a diversos instruments. Aquestes composicions sovint eren destinades a la seva interpretació en el moment més culminant de la missa i intervien un gran nombre d'instruments escrits. Un pas important per a l'evolució d'aquest gènere instrumental fou l'adopció del recurs policoral. La famosa *Sonata pian'e forte* de les *Sacræ Symphonix* (1597) de G. Gabrieli, n'és un bon exemple. Part de la fama d'aquesta composició radica en el fet de ser la primera partitura de la història que inclou indicacions de dinàmica, encara que sigui per contrast (*piano* o *forte*) i sense graduació del volum sonor. Cap a final del segle XVII la sonata consistia en una obra per a conjunt instrumental reduït (dos, tres o quatre instruments) i baix continu. Se'n distingien dues modalitats: *sonata da chiesa* i *sonata da camera*, també anomenada *divertimento*, *trattenimento* o *balletto*. La *sonata da chiesa* que, com el seu nom indica, tenia una funcionalitat litúrgica, estava constituïda per quatre moviments (habitualment segons l'esquema *grave-allegro-adagio-allegro*) de textura predominantment contrapuntística. La *sonata da camera*, pensada per a ser executada en un ambient privat, incloïa un primer temps *allegro* i un seguit de moviments amb caràcter de dansa.

Les experiències dutes a terme a l'escola de Bolonya en l'àmbit de la música per a conjunt instrumental reduït van donar lloc a una de les modalitats més importants: la *sonata a trio*, pensada per a dos instruments melòdics aguts (generalment, violins) i baix continu (teclat i viola *da gamba* o violoncel). Aquests avenços coincideixen amb l'època dels grans constructors d'instruments d'arc italians, dels Amati, Stradivari i Guarneri, que afavoreixen el floriment de l'escola violinística italiana. A partir del segle XVIII, la corda esdevé la principal protagonista de la música instrumental. La figura d'Arcangelo Corelli (1653-1713), que representava en el seu temps l'alternativa italiana a l'estil instrumental francès encapçalat per Lully, proporcionà el model de sonata a trio que més tard s'estendrà per tot Europa. Entre 1681 i 1714 publicà un total de 72 obres que inclou sonates solístiques (per a violí o *violone* i clavicèmbal), sonates a trio (en les dues modalitats, *da chiesa* i *da camera*) i *concerti grossi*. Aquest repertori constituí un veritable model de referència per a les generacions posteriors de compositors de música instrumental, entre els quals citem Giuseppe Tartini (1692-1770). Les sonates a trio de Corelli són per a dos violins, *violone* o arxillaüt i orgue, en les *da chiesa* o bé clavicèmbal en les *da camera*. Gran part de les sonates *da chiesa* consten de quatre moviments seguint l'estructura lent-ràpid-lent-ràpid. Les sonates *da camera* generalment s'inicien amb un preludi i segueixen dues o tres danses de la *suite*.

A França, la música instrumental italiana va topiar en un principi amb l'estil representat per la figura de Lully, dominat per l'esperit de la dansa cortesana. Però aviat el compositor francès François Couperin va aconseguir introduir el model de la sonata a trio italiana. Couperin, gran admirador de la producció cambrística de Corelli i del repertori clavicembalístic de Lully alhora, va decidir fusionar els estils italià i francès representat pels dos compositors en dues sonates a trio: *Apothéose de Lully* i *Apothéose de Corelli* que va publicar en la seva antologia *Les Nations* (1726).

Dins de la modalitat de sonata per a un sol instrument cal citar les composicions per a violí sol, que reben un tractament formal similar al de les sonates a trio. Per a la composició de la coneguda sonata *op. 5 Follia*, però, va utilitzar excepcionalment el recurs de la variació a partir d'una melodia popular.

Dins el panorama de la música instrumental a la península Ibèrica, hem de mencionar l'existència d'una tradició ben arrelada de l'aprenentatge com a autodidactes dels instruments de corda puntejada. Gran part dels guitarristes professionals van escriure tractats i mètodes que contribuïren a popularitzar aquest instrument a Espanya. El repertori guitarrístic d'aquesta època inclou una gran varietat de música de dansa com sarabandes, *xàqueres*, contradanses i minuets, a més de peces inspirades en tonades populars, com les *diferències*. Els guitarristes més destacats de l'escola castellanoaragonesa són Gaspar Sanz (1640-1710) autor de l'obra *Instrucción de música sobre la guitarra española* (1674), i Santiago de Murcia, que va publicar l'any 1717 *Resumen de acompañar la parte con la guitarra*.



Violí Amati



Violí Guarnerius



Violí Stradivarius

6.1.3. El *concerto*. Vivaldi

El terme *concerto* deriva, per una banda, de *concertare* ('concertar', en el sentit d'oposar) i, per l'altra, de *conserere* ('concordar', 'arribar a un acord'). Un dels primers precedents del concert és el gènere vocal-instrumental d'estil contrastant i que s'aplicava exclusivament a composicions eclesiàstiques, com és el cas del *Cento concerti ecclesiastici* (1602) de l'italià Ludovico Viadana. Giovanni Gabrieli i altres compositors que treballaren a l'entorn de sant Marc de Venècia aplicarien posteriorment el recurs policoral a la música instrumental. Corelli, mentrestant, treballava a Roma en una nova forma instrumental probablement inventada per Stradella: el *concerto grosso*. Aquesta forma, però, encara estava vinculada al culte religiós. A mans de Corelli, el concepte *concerto* –en la modalitat *grosso*– esdevé un gènere essencialment instrumental, sense cap connexió amb la música vocal i que s'anirà desvinculant progressivament de l'ambient eclesiàstic.

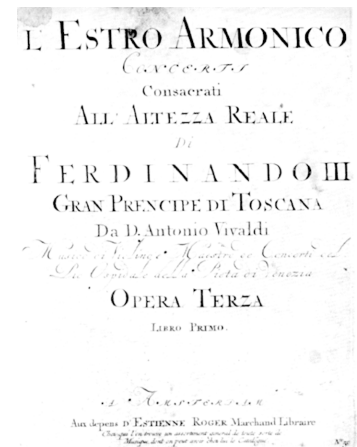
Els principals trets que definien el concepte musical de *concerto* eren, en primer lloc, la interacció entre un instrument solista o un grup d'instruments solistes i un gran conjunt anomenat *orquestra*. L'orquestra –denominada *tutti* o *ripieno*– en el seu inici era integrada exclusivament per instruments d'arc (violins primers i segons, viola, violoncel, *viola da gamba* o *violone*) i un instrument de tecla (*clavicèmbal*) encarregat del baix continu, mentre que l'instrument solista –*solo* o *concertino*– podia ser de fusta (flauta, oboè), metall (trompeta o trompa) o de corda (violí o violoncel). En segon lloc, s'introduí la tècnica de l'alternança entre els passatges solístics i aquells en els quals intervenia tota l'orquestra re-exposant un tema recurrent, els *ritornelli*. Els *ritornelli* s'alternaven cíclicament amb els passatges solístics, combinant dues textures: l'homorítmia o el contrapunt i la monodia acompanyada. Pel que fa l'aspecte compositiu, el *concerto* es basava sobretot en la tècnica de la progressió i de la seqüència. Un altre tret característic del gènere era el contrast entre blocs sonors de timbres diferents.

A començament del segle XVIII es podien distingir tres tipus diferents de *concerto*: El *concerto grosso*, el *concerto di gruppo* i el *concerto* solístic. El *concerto grosso*, que va ser emprat per primer cop per Stradella cap a l'any 1670, es basa en l'alternança i el contrast de sonoritats entre un petit grup d'instruments solistes i l'orquestra. El *concerto di gruppo*, derivat de la *sinfonia* del segle XVII, té una textura polifònica i el seu discurs musical s'articula a partir de l'alternança entre l'homorítmia i el contrapunt imitatiu; totes les parts intervenen de manera igualitària, sense que destaquí el protagonisme d'un grup instrumental determinat. El *concerto* solístic es caracteritza pel contrast de sonoritats entre un instrument solista o *concertino* i l'orquestra. Un compositor italià vinculat a l'escola de Bolonya, Giuseppe Torelli (1658-1709), fou el principal impulsor del *concerto* solístic. Torelli, a més, proposa la nova estructura de tres moviments ràpid-lent-ràpid (*allegro-adagio-allegro*) i un tret característic que el distingirà de les altres dues modalitats: la figura del solista com a eix vertebrador de la composició. El concert solístic es va anar imposant per sobre de les altres variants, fins a esdevenir l'únic representant del gènere *concerto* i que va

evolucionar cap al concert preclàssic. El *concerto di gruppo*, per la seva banda, va cedir el seu lloc a la simfonia. Alguns deixebles de Corelli com Tomasso Albinoni (1671-1750), Francesco Bonporti (1672-1749), Antonio Vivaldi (ca. 1676-1741) van contribuir al desenvolupament i a l'evolució del gènere *concerto*. Però, de tots aquests, destaca el venecià Antonio Vivaldi, per la seva contribució a la consolidació del *concerto grosso*.

El model de concert vivaldià està constituït per l'estructura tripartita (ràpid-lent-ràpid), que en ocasions podia anar precedida d'una introducció lenta. El primer i tercer moviments estan basats en l'alternança *solo-tutti*, i es reserva per al primer un caràcter més brillant i virtuosístic. El temps lent, de duració més breu i amb una orquestració més lleugera, generalment està constituït per una melodia cantable expressiva sobre la qual el solista havia d'improvisar ornamentacions. Vivaldi va emprar una selecció d'instruments solistes i de combinacions orquestrals variada, utilitzant amb gran eficàcia les possibilitats tècniques dels instruments, servint-se de recursos com la sordina o l'*scordatura*. Els quatre *concerti grossi Le stagioni* ('Les estacions') per a violí solista i orquestra de corda, il·lustren aquest afany experimentador: amb l'ajut d'un programa, desenvolupa tot un plantejament descriptiu respectant, això sí, l'esquema habitual del concert. Tot i adoptar la denominació *concerto grosso*, cadascuna d'aquestes obres s'articula com un autèntic concert solístic, basat en l'alternança de passatges solístics amb un tractament molt similar al d'un *divertimento*, amb els *ritornelli* de tota l'orquestra.

L'extensa producció instrumental de Vivaldi inclou concerts per a un o més solistes, simfonies, sonates solístiques i sonates a trio. Només una petita part de la seva obra va ser publicada en vida del compositor, la major part són concerts agrupats en col·leccions, entre les quals destaquen l'*Estro armonico* (1712), i *Il cimento dell'armonia e dell'invenzione* (ca. 1735), que inclou els comentats anteriorment *concerti grossi Le stagioni*. Vivaldi va exercir una gran influència sobre la música instrumental de gran part del segle XVIII, sobretot pel que fa a l'escriptura per a orquestra de corda i el tractament formal del gènere concert. Va establir una certa tensió dramàtica entre el solista o solistes i l'orquestra que serà explotada en el concert clàssic. J. S. Bach, qui va copiar deu concerts de Vivaldi, dels quals en va arranjar cinc per a clavicèmbal o orgue, i també alguns contemporanis alemanys van assimilar l'estil i la forma de producció instrumental del *prete rosso* (el 'sacerdot pèl-roig'), tal com era anomenat familiarment el compositor.



Portada original de *L'Estro armonico*, d'Antonio Vivaldi.

7. La culminació d'una època

Els tòpics diuen que la producció musical de Johann Sebastian Bach i Georg Friedrich Händel representen les tendències alternatives i alhora complementàries del darrer Barroc. S'ha parlat de les nombroses divergències d'aquests dos grans mestres nascuts el mateix any i a la mateixa pàtria però amb unes trajectòries molt diferents. Intentarem resumir les principals aportacions de dos dels gran compositors més destacats de la història de la música.

7.1. Georg Friedrich Händel

Georg Friedrich Händel (1685-1759) representa, en molt aspectes, el pol diametralment oposat de Bach, i aquesta oposició no és sinó el producte d'una època plena de contradiccions i contrastos com va ser la del Barroc, una època que, mentre condemnava a l'oblit un dels més grans músics de tots els temps, portava a la fama –una fama, per cert, aconseguida a base de gran èxits però també de sorollosos fracassos– un compositor que encara no havia tingut l'ocasió d'oferir el millor de la seva capacitat artística. Händel fou un home amant de la teatralitat, de caràcter extravertit i mundà, que va posseir un habilitat prodigiosa per a adaptar-se als gustos del seu temps i nodrir el seu art de les diferents tendències amb les quals anava entrant en contacte. Mentre la vida de Bach transcorria sense grans esdeveniments, com la de qualsevol funcionari honorat al servei del seu art, Händel, immers en els ambients cortesans i burgesos, aconseguia, com a compositor, un prestigi i un ampli reconeixement social, seduïnt un públic anglès, orfe des de la mort del gran Purcell, que va fer del compositor alemany el seu músic nacional.

Händel rebé una formació musical alemanya que va perfeccionar amb les lliçons dels italians –Corelli, Stradella, Domenico Scarlatti– i que arribà a la seva maduresa quan va assimilar la tradició coral de la música anglesa. La composició d'òperes fou la principal activitat a la qual Händel es dedicà a partir del moment en què s'instal·là a Londres definitivament l'any 1711. Tot i que no va arribar al nivell de la producció religiosa, les òperes de Händel van aconseguir superar alguns convencionalismes del gènere seriós. Amb l'adopció de la «teoria dels afectes» Händel atorgà una nova dimensió expressiva a l'ària *col da capo*, articulant l'esquema de l'ària per tal de crear una tensió dramàtica, un procediment que anticipa el principi de la sonata clàssica. Algunes de les òperes més destacades del compositor són *Rinaldo* (1710) *Ottone* (1723) i *Giulio Cesare* (1724).



Il·luminació

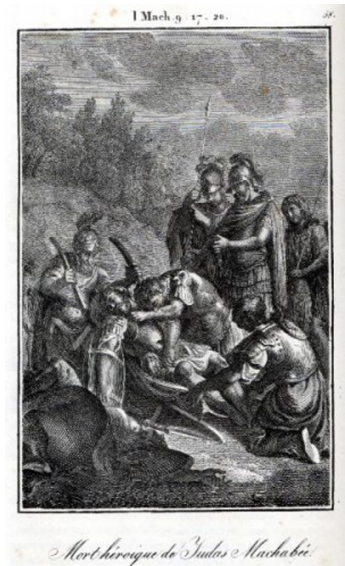
Il·luminació de l'època sobre els focs d'artifici sobre les aigües del riu Tàmesi, a Londres.

El gran èxit popular obtingut l'any 1728 per l'obra *The Beggar's Opera* ('L'òpera del rodamons') de John Gay i el progressiu desinterès del públic per les òperes de Händel van ser un dels símptomes de la profunda crisi que l'*opera seria* italiana experimentava en aquell moment i de la necessitat urgent de trobar vies alternatives. Händel acabarà trobant en l'oratori un substitutiu al gènere operístic. El compositor alemany va saber aprofitar les experiències anteriors a Roma en el terreny de l'oratori –*Il trionfo del Tempo e del Disinganno*, compost l'any 1707, *La resurrezione*, escrit un any més tard– per a afrontar el repte d'«inventar» l'oratori anglès a partir de dos models, l'*opera seria* i l'*oratorio latino*. El gran èxit de l'oratori händelià va ser el tractament del cor, autèntic protagonista dels esdeveniments, que alterna parts entonades en el tradicional estil de l'*anthem* amb mòduls operístics i passatges en estil fugat. La major part dels oratoris són profans, és a dir, no tenien una destinació litúrgica, sinó que eren representats habitualment en una sala de concert, i tenen un tractament essencialment operístic. Alguns oratoris estan basats en temes bíblics, a la manera de drames sacres, com *Israel in Egypt* ('Israel a Egipte', 1739), *Judas Macca-baeus* (1747) o *Jephtha* (1751); mentre altres presenten temes mitològics, com *Semele* (1743) i *Hercules* (1745). Una de les pàgines més belles i emblemàtiques de la producció händeliana és el *Messiah* (1741), un oratori èpic sense acció dramàtica que fa un recorregut de la vida de Crist (el naixement, la passió, la mort i la resurrecció). Aquesta obra, de caràcter contemplatiu, reflexiona sobre el concepte cristià de la redempció.

De la resta de la producció vocal de Händel cal mencionar el famós *Te Deum*, escrit en ocasió de la pau d'Utrecht i els vint *antheims*. El més destacat de la seva producció instrumental són els sis concerts per a instruments de vent, més coneguts com a concerts per a oboè (publicats l'any 1734), i els dotze *concerti grossi* (1739).

7.2. Johann Sebastian Bach

Johann Sebastian Bach (1685-1750) va ser un compositor profundament religiós amb una personalitat excepcional que de manera voluntària es mantingué lluny de les modes musicals del moment i, en canvi, preferí cultivar el passat, assumint i renovant el llegat dels seus antecessors. El llegat d'aquest mestre amb una extraordinària capacitat per a assimilar tot tipus d'estils, formes i gèneres cultivats fins a aquell moment, representa la síntesi històrica de l'era musical de prop de tres segles de polifonia religiosa i profana. Bach, que va pertànyer a una nissaga de músics que es remunta al final del segle XVI i que es perllonga fins a les acaballes del segle XIX, no va trencar mai els vincles amb la tradició familiar i no va perdre mai el contacte amb la seva Turíngia natal. Dedicat únicament i exclusivament a la seva tasca compositiva i interpretativa, Bach no es preocupà mai de donar a conèixer la seva obra, que va ser ignorada per les generacions immediatament posteriors. El gran descobriment del llegat de Bach es produí molt més tard, quan l'any 1829 el jove Mendelssohn presentà a Berlín una edició de la *Matthäus-Passion* del Kantor de sant Tomàs de Leipzig. L'església luterana, que en aquell moment passava per una



Mort heroica de Judes Macabeu
Segons un gravat de l'època.



Escultura en bronze de J. S. Bach a Leipzig

gran crisi, va saber treure profit d'aquell esdeveniment i, amb la finalitat de donar un impuls renovador al moviment religiós, invertí tots els esforços en la recuperació del llegat musical de Bach. A partir d'aquell moment, la seva ciència musical que abans havia estat únicament transmesa als seus descendents, esdevé patrimoni de tots; la producció bachiana serà a partir d'aleshores obra de referència obligada.

Se sol estudiar la trajectòria artística de J. S. Bach prenent com a referència els diferents càrrecs que va ocupar al llarg de la seva vida. Primer va treballar com a organista a Arnstadt (1703) i Mühlhausen (1707). Posteriorment es va traslladar a Weimar (1708-1717), d'on va passar a Cöthen (1717-1723). Finalment va ocupar el càrrec de cantor a l'església de sant Tomàs de Leipzig (1723-1750).



La ciutat de Weimar en temps de J. S. Bach, segons un gravat de l'època.

La complexa naturalesa de Bach es debat entre la més fervorosa devoció al culte luterà i l'interès didàctic i especulatiu de la música. Bach projecta la seva naturalesa sentimental i dramàtica de la seva poètica musical en les seves cantates i oratoris. En canvi, el compositor arriba a l'abstracció més pura i artificial de l'art sonor en obres com *Musikalisches Opfer* ('Ofrena musical') o *Die Kunst der Fuge* ('L'art de la fuga'), vertaders exercicis de contemplació mística, amb clares reminiscències boecianes. Bach sembla voler fer de la música la més elevada d'entre totes les activitats humanes. El seu domini de la tècnica musical sumada a la seva capacitat inventiva l'impulsen a innovar i a renovar constantment les formes vocals i instrumentals.

Bach cultivà tots els gèneres vocals sacres i profans amb l'excepció de l'operístic, tot i demostrar un gran coneixement de la veu humana i un indubtable talent dramàtic. La seva producció vocal inclou motets, misses, cantates sacres i profanes, oratoris i passions. Les composicions cabdals d'aquesta producció són quatre: la *Passió segons sant Joan* (1723; BWV 245), la *Passió segons sant Mateu* (1729; BWV 244), el *Magnificat* (1723, rev. ca. 1728-1731; BWV 243) i la gran *Missa en si menor* (1747-1749; BWV 232). Les dues passions, probablement les obres mestres del compositor, corresponen al gènere passió-oratori. La *Passió segons sant Joan* és una obra de caràcter contemplatiu, mentre que la *Passió segons sant Mateu* és, sobretot, un drama litúrgic d'una magnitud èpica. Bach atorga un destacat protagonisme al tenor que narra el text evangèlic en estil recitatiu, assistit pels cors. Les parts narratives s'alternen amb recitatius a l'estil de l'*arioso*, àries, corals i un duet. És sobretot en els recitatius a càrrec de l'evangelista, plens de simbolismes i imatges sonores, on s'evidencia especialment la preocupació de Bach per l'adequació de la música al text. Les can-

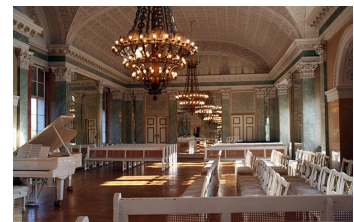
BWV

Les inicials BWV signifiquen *Thematisch-systematisches Verzeichnis der musikalischen Werke von Johann Sebastian Bach* ('Llista tematicosistemàtica de les obres musicals de J. S. Bach'), segons l'edició de Wolfgang Schmieder.

tates, com el oratoris, tenen un tractament formal similar al de les passions, amb una participació coral destacada i el característic revestiment instrumental, generós i variat.

Les obres per a orgue són la màxima expressió de l'art i la ciència musical del compositor, que demostra un profund coneixement de l'evolució estilística de l'instrument, des del *ricercare* fins a la fuga. La col·lecció *Orgelbüchlein* ('Petit llibre per a orgue') recull la major part de la producció organística amb una destinació pròpiament litúrgica, és a dir, els preludis corals. La resta de composicions per a aquest instrument són preludis i fugues, i tocatas i fantasies, formes entre les quals es troba la cèlebre *Tocatta i fuga en re menor* (1709; BWV 656). Gran part de la producció clavicembalística de Bach té sobretot una clara finalitat didàctica. L'obra *Das wohltemperierte Clavier* ('El clavicèmbal ben temperat', en dos volums, el BWV 846-869 i el BWV 870-893), que reuneix 24 preludis i fugues escrites en totes les tonalitats majors i menors, és una demostració de l'aspecte pràctic de l'adopció artificial del sistema del temperament igual per al clavicèmbal. La tasca creativa de Bach és un estudi constant de les possibilitats tècniques de l'instrument –podíem mencionar alguns exemples, com l'*Aria mit verschiedenen Veraenderungen* ('Tema amb diverses variacions', BWV 988), més coneguda com a *Variacions Goldberg*, BWV 971 (1735. Les tres sèries de suites de danses per a clavicèmbal, publicades amb els noms de *Suites Franceses* (1722), *Suites Angleses* (1722-1724), i *Partites* (1731) representen, en aquest sentit, una síntesi històrica de l'evolució estilística de la suite, com a resultat de l'estudi dels models italià, francès i alemany. Tinguem en compte que els adjectius *franceses* i *angleses* no són de l'autor ni tenen cap significació de caràcter estilístic, probablement obeeixen a una aportació amb criteris de venda del primer editor d'aquestes composicions.

El repertori per a conjunt instrumental també aporta algunes novetats destacades. Una de les més importants és la nova concepció de la sonata solística: la majora part d'aquestes composicions per a instrument solista (violí, flauta o *viola da gamba*) i clavicèmbal estan concebudes com a sonates a trio, ja que utilitza el clavicèmbal com a instrument concertant, creant una part independent per a la mà dreta, que fa de segona veu, mentre la mà esquerra fa de baix continu. Una altra novetat que va significar un precedent important en l'evolució de l'escriptura per a teclat va ser la nova manera d'entendre el paper del clavicèmbal en la música per a orquestra: en el *Concert de Brandenburg* núm. 5, el clavicèmbal abandona momentàniament la seva funció de baix continu per a fer de solista. Els *Sis Concerts de Brandenburg* (1721; BWV 1046-1051), són un breu inventari de les possibilitats que ofereix el concert solístic i de conjunt, ampliant, d'aquesta manera, el concepte italià de *concerto*, mentre que les *Quatre suites per a orquestra* (BWV 1066-69) són una demostració d'imaginació exuberant i del domini de l'estil francès d'esperit cortesà. Finalment, amb l'obra culminant de la producció instrumental bachiana, les *Sis suites per a violoncel sol*,



Saló dels Miralls
Saló dels Miralls al tercer pis del palau de Köthen, on Bach va escriure gran part de la seva música instrumental.

(BWV 1007-12), la imaginació creativa de Bach supera sobradament el repte d'escriure una composició en estil contrapuntístic per a un instrument d'arc, amb totes les seves limitacions tècniques, i fer-ne d'aquesta una obra mestra.

Resum

Dues de les principals innovacions del Barroc van ser la **melodia acompanyada** i la pràctica del **baix continu**. En el terreny de la música vocal, va sorgir un nou concepte, el **dramma per musica** gràcies a la Camerata Fiorentina. El **dramma per musica** donaria lloc al naixement de tres gèneres formalment i estilísticament interconnectats: l'**òpera**, l'**oratori** i la **cantata**.

Monteverdi serà l'encarregat de centrar les bases de l'**òpera** que després foren desenvolupades pels compositors de l'escola veneciana. L'escola operística napolitana, amb el seu principal exponent, **A. Scarlatti**, establirà la diferència entre **òpera seria** i **òpera buffa**, aquesta darrera sorgida de l'*intermezzo*. El principal compositor d'òperes angleses va ser **Purcell**, autor de semiòperes i **masques**. Els representants més destacats de França en el terreny operístic van ser **Lully**, que va crear la **tragédie lyrique**, i **Rameau**, qui va guanyar un important reconeixement, a més com a teòric de la música. A la península Ibèrica es va desenvolupar un gènere dramaticomusical propi: la **zarzuela**. Un dels grans compositors de *zarzuelas* de l'època és el mallorquí **Antoni Lliteres**.

Les noves formes de la música sacra vocal van ser la **cantata**, l'**oratori** i la **passió**. **Carissimi** va ser el primer gran mestre de l'oratori llatí. La passió va ser un dels gèneres preferits pels compositors alemanys, una modalitat d'oratori centrada en la passió de Crist. Els millors exemples d'aquesta variant són les passions de **J. S. Bach**.

Una altra de les característiques d'aquesta etapa importantíssima de la història de la música és l'existència d'una gran varietat de gèneres musicals i estils nacionals. Progressivament s'estableix una diferència entre un tipus d'escriptura adequat a la música profana i un altre per a la música sacra. La música instrumental inicia la seva independència respecte de la vocal i neixen nous gèneres com la **sonata per a conjunt instrumental**, la **simfonia** i el **concerto**. Al mateix temps, es van perfeccionant els mateixos instruments la qual cosa porta a explotar els recursos tècnics de cadascun d'ells i a crear un tipus d'escriptura adequat a cada família.

Les millores fetes en el mecanisme de l'orgue, per exemple, van afavorir el desenvolupament d'una literatura organística sobretot a Alemanya. El **preludi**, la **tocata** i la **fuga** van ser els principals gèneres cultivats pels alemanys. Els italians, per la seva banda, van ser els iniciadors del **concerto**, una composició amb diversos moviments independents i en l'alternança entre el *concertino* o solista, i el *tutti*, per part de l'orquestra. El *concerto* va donar lloc a tres

formes instrumentals: el *concerto orquestral* o *simfonia*, el *concerto grosso* i el *concerto solista*. A **Vivaldi**, li devem la consolidació del concert per a solista i orquestra.

La plenitud del Barroc arriba de mans de J. S. Bach i Händel. Bach va aconseguir amb la seva escriptura una perfecta fusió dels estils alemany, francès i italià, i va dur alguns gèneres vocals i instrumentals a la perfecció. Händel, per la seva part, va saber compaginar els diferents estils del Barroc, segons l'ocasió, i va arribar a ser un dels compositors més influents del seu temps.

Activitats

1. Escolteu atentament com es desenvolupen cadascuna de les quinze primeres variacions de l'obra titulada *Aria mit verschiedenen Veraenderungen* ('Tema amb diverses variacions', BWV 988), més coneguda com a *Variacions Goldberg*, de J. S. Bach.

Intenteu reconèixer el tema principal dins de cadascuna de les diferents variacions. Observeu el fet que la utilització d'un mateix tema per a les diferents composicions atorga un sentit unitari a tota l'obra.

2. Escolteu el 1r. moviment (*Allegro*) del **Concert núm. 1 en Mi major, «La primavera»**, que pertany a l'obra *Il cimento dell'armonia e dell'inventione, op. 8*, d'Antonio Vivaldi mentre llegiu el text següent que acompanya la composició:

«Els ocells saluden la primavera amb cants alegres i les fonts, seguint el moviment del vent suau i de la seva remor... Trons, llampecs, que després callen... Els ocells reemprenen el seu cant... Per sobre del prat florit, amagat entre la vegetació dorm un pastor i al seu costat un gos... Seguint el so d'una flauta dansen les nimfes i els pastor, que celebren l'arribada de la primavera».

Creieu que s'aconsegueix una correspondència entre la descripció literària i la sonora?

Fixeu-vos com s'estableix el diàleg entre el *concertino* i el *tutti*.

Exercicis d'autoavaluació

1. Responeu si son vertaderes o falses les afirmacions següents:

- a) El baix continu normalment era encarregat a instruments de metall greus.
- b) Les principals novetats del Barroc van ser la invenció del baix continu i la melodia acompanyada.
- c) En el *concerto grosso* l'estructura s'articula a través del contrast *solo-tutti*.
- d) La suite consisteix en una successió de peces amb caràcter de dansa.
- e) Johann Sebastian Bach va cultivar tots els gèneres vocals, destacant com a compositor d'òperes.
- f) Les principals escoles italianes d'orgue estan representades per les figures de Guarneri i Scarlatti.
- g) J. S. Bach és autor de *Música aquàtica*.
- h) Una de les formes per a orgue més conreades pels compositors és la que està formada per l'esquema «preludi i fuga».
- i) Händel és autor de l'obra que porta per títol *Klavierbüchlein*.

2. L' autor de *L'incoronazione di Poppea* i *Orfeo* és:

- a) Vivaldi.
- b) Guarnieri.
- c) Monteverdi.
- d) J. S. Bach.

3. L'esquema formal de l'òpera consta bàsicament de dos elements:

- a) El *grand-motet* i el *petit-motet*.
- b) El *intermezzo* i l'ària.
- c) L'ària i el recitatiu.
- d) El recitatiu i l'*intermezzo*.

4. El màxim representant de l'escola napolitana d'òpera va ser:

- a) Corelli.
- b) A. Scarlatti.
- c) Cazzatti.
- d) Pergolesi.

5. Els nous gèneres de la música religiosa del barroc són la cantata, la passió i:

- a) el *magnificat*.
- b) l'òpera.
- c) l'oratori.
- d) la sonata.

6. A França sorgí una forma dramaticomusical que mantenia la tradició de *divertissements*, que consistien en interludis de danses i cant coral:

- a) *masque*.
- b) *tragédie lyrique*.
- c) *ballet de cour*.
- d) *petit-motet*.

7. Els *anthems* van ser unes formes de la música anglesa del Barroc, el màxim exponent del qual va ser:

- a) Purcell.
- b) Händel.
- c) Bach.
- d) Telemann.

8. Les bases de l'oratori llatí com a gènere van ser establertes per:

- a) Couperin.
- b) Monteverdi.
- c) Hasse.
- d) Carissimi.

Solucionari

Exercicis d'autoavaluació

1.

a (F); b (V); c (V); d (V); e (F); f (F); g (F); h (V); i (F)

2. c

3. c

4. b

5. c

6. b

7. a

8. d

Glossari

ària *f* Composició instrumental o vocal de caràcter melòdic i que sol tenir un acompanyament harmònic elemental. Aquest terme generalment s'aplica a les peces vocals solístiques basades en un model formal musical, precedides sovint d'un *recitatiu*, que formen part d'una *òpera*, un *oratori* o una *cantata*. A diferència del recitatiu, que a compleix una funció bàsicament narrativa, l'ària té un caràcter més estàtic i la seva funció és la de comentar l'acció, o bé expressar els sentiments dels personatges.

arioso *m* Forma vocal a mig camí entre el *recitatiu* i l'*ària*. És una mena de recitatiu però amb caràcter més melòdic.

cantata *f* Terme inicialment adoptat pels compositors del barroc per a designar aquelles composicions per a veu solista i acompanyament de baix continu. Més tard es van introduir veus i formacions instrumentals, mentre que l'estructura formal esdevenia cada cop més elaborada, amb la incorporació de *recitativus*, *àries* i conjunts vocals. Des del punt de vista musical i literari, la cantata és similar a una *òpera* en miniatura però sense escenografia. La temàtica pot ser tant de caràcter profà com sacre. Tant en la cantata com en l'*oratori*, els personatges generalment són anònims o bé entitats abstractes.

dinàmica *f* Expressió utilitzada per a descriure la intensitat o el nivell de volum d'un so o d'una frase musical. Comprèn una gran varietat de signes que fan referència a termes abreujats i que van des del *pp* o *pianissimo* (pianíssim, molt fluix) fins al *ff* o *fortissimo* (fortíssim), a més d'altres signes que indiquen gradació d'intensitat, com *crescendo* (augmentant gradualment la sonoritat) o *decrescendo* (disminuint gradualment la sonoritat).

modulació *f* En el sentit actual, és el pas d'una tonalitat a una altre dins d'una composició. Etimològicament significa conduir convenientment el cant, segons el mode adequat.

òpera *f* El concepte de *dramma in musica* (drama en música), sorgit a començaments del segle XVII, va donar lloc al naixement de tres gèneres musicals: l'*òpera*, l'*oratori* i la *cantata*. L'òpera és una composició dramàtica per a veus solistes, cor i orquestra amb una estructura formal en què s'alternen seccions vocals (*recitativus*, *àries*, conjunts de solistes i cors) i seccions instrumentals (obertures, *intermezzi*). A l'òpera, a més del drama i la música, intervien altres elements, com l'escenografia, amb vestuari i decorats, i la dansa. Hi predomina el caràcter líric i la temàtica és variada.

oratori *m* Composició dramàtica per a veus solistes, cor i orquestra amb una estructura formal en què s'alternen seccions vocals (*recitativus*, *àries*, conjunts de solistes i cors) i seccions instrumentals (obertures, *intermezzi*). L'oratori, equivalent sacre de l'òpera, prescindeix de la posada en escena i generalment s'interpreta en versió de concert. A l'oratori predomina el caràcter narratiu i està basat en textos bíblics o sacres amb un tractament seriós.

recitatiu *m* Forma vocal d'estil declamatori emprada en l'*òpera*, l'*oratori* i la *cantata*, i que generalment precedeix una *ària*. Té una estructura formal lliure i el seu ritme està condicionat per la mètrica pròpia de les paraules. A diferència de l'ària, de caràcter estàtic o reflexiu, el recitatiu posseeix un tarannà més dinàmic i a compleix una funció narrativa.

timbre *m* Color característic que distingeix un so d'un altre. Cada instrument musical té un timbre propi, que depèn de l'organització, el nombre i la distribució dels harmònics (sons concomitants generats a partir d'un so fonamental, creant una escala de sons ascendent en una progressió aritmètica).

tonalitat *f* Sistema d'ordenació musical en què cada nota té una funció amb relació a un centre d'atracció anomenat *tònica*.

Bibliografia

Alier, R.; Heilbron, M.; Sans Rivière, F. (1992). *Història de l'òpera italiana*. Barcelona: Empúries.

Bukofzer, M. (1986). *La música en la época barroca. De Monteverdi a Bach*. Madrid: Alianza.

Geiringer, K. (1978). *La familia de los Bach*. Madrid: Espasa-Calpe.

Hill, R. (1983). *El concierto*. Madrid: Taurus.

Newmann, W. S. (1972). *The Sonate in the Baroque Era*. Nova York: Norton.

Palisca, C. (1978). *La música del barroco*. Buenos Aires: Víctor Leru.

Robertson, D. (1985). *La música de cámara*. Madrid: Taurus.

Robinson, M. F. (1966). *Opera before Mozart*. Londres: Hutchinson Univ. Library.

