

# Interès d'una cantata amb oboè obligat d'Emmanuel Gönima (1712-1792)

per JOSEP JULIÀ i JOSEFINA RIUS

LA VOLUNTAT DE DIFONDRE LA MÚSICA CATALANA PER A OBOÈ, QUE VAM INICIAR AMB EL SUPORT DE LA "REVISTA MUSICAL CATALANA" —Tres se-gles i quatre estrenes de música catalana per a oboè, (NÚM. 125, 1995)—, I POSTERIORMENT *Pere Soler i Soler, virtuos de l'oboè i compositor català* (NÚM. 149, 1997), ENS HA ANIMAT A PAR-LAR D'UNA OBRA MUSICAL QUE DESTACA PER LA SEVA "SINGU-LARITAT".

**P**osar per a un músic alemany a italià, una cantata de cambra amb oboè pot tenir un interès relatiu si tenim en compte la quantitat d'obres que d'aquest tipus té al seu abast, però per a un oboista català pot esdevenir quelcom extraordinari, i més si l'obra atorga el protagonisme al seu instrument.

A la Biblioteca de Catalunya, s'hi conserva una cantata (ms. 761/35) amb el títol: *Cantata a Solo com Oboè y Acompio! Al Ssmo. Sacramento. // O Divino Jesus! M. Gönima*. L'autor és Emmanuel Gönima (Lleida, 1712-Girona, 1792), mestre de capella de la catedral de Girona del 1735 al 1774. L'obra està datada el 1739 i s'hi poden trobar les parts de la veu a Solo (la clau en què està escrita: Do en la, i la tessitura: Do3-Sol4, ens indiquen que és per a soprano), d'Acompio Continuo, i la de l'oboè, on podem llegir clarament //Oboè Solo//.

Consta de 4 moviments: una "Opera" (*andante-allegro*) per a oboè i baix continu, una "Introducció" (*largo*) per a veu, oboè i b.c., un "Recitativo" per a veu i b.c., finalment una "Aria" (*andante*) novament per a veu, oboè i b.c. A Europa la cantata de cambra, d'origen italià, per a veu solista, un instrument obligat i b.c., de contingut religiós o profà, tingué una gran acceptació en els diversos estaments musicals de l'època.

En el camp de la cantata religiosa, cal destacar sens dubte el compositor alemany G. Ph. Telemann (1681-1767), que el 1725-26 publicà un recull de 72 cantates amb el nom *Der Harmonische Gottesdienst*, tretze de les quals eren per a soprano, oboè obligat i baix continu.

Quant a la cantata de temàtica profana, hem de fer esment de les cantates italianes de G. F. Händel (1685-1759), moltes per a veu, instrument obligat i baix continu i molt concretament en una de les últimes que ja compungué a Anglaterra (1711-13): *Me palpita el cor*, original per a soprano, oboè i b.c. L'interès de Händel per aquest gènere prové clarament de la seva estada a Itàlia i concretament de la influència que sobre ell tingué A. Scarlatti (1660-1725): autor de més de 700 cantates, majoritàriament per

a veu i b.c. i algunes amb instrument obligat, com *Clori mia, Clori bella* (1699) per a soprano, oboè i b.c.

L'estat de la música a Catalunya, on Gönima podia desenvolupar la seva feina, estava marcat per una situació politico-social condicionada per la Guerra de Successió i el Decret de Nova Planta del 1716. Aquests fets comporten la manca de suport de les institucions públiques catalanes i de la noblesa, en una posició força difícil per poder crear una vida musical més europea —com per exemple, en el vessant de la música de cambra—, i deixen l'Església com l'única opció viable tant pel que fa als compositors com als instrumentistes, molts dels quals optaren finalment per emigrar a altres indrets de la Península i Europa.

La influència que la música italiana tingué a Catalunya al principi del segle XVIII fou realment important amb la ubicació a Barcelona de la capella reial de l'arxiduc Carles d'Àustria, sota la direcció del músic napolità G. Porsile (1680-1750) i la col·laboració de cantors i instrumentistes italians. La nova situació possibilità un canvi en el pensament musical de la ciutat que, malgrat les dificultats socioculturals, es transformà, s'adaptà, però no es perdé.

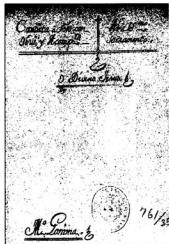
La música de Gönima no fou aliena a aquest influx, ja que una part de la seva formació musical tingué lloc a Barcelona amb el mestratge de Bernat Trià i Pau Llinas.

**L**a cantata va ser durant la primera meitat del segle XVIII a Catalunya i a Espanya un dels gèneres musicals més reeixits als canvis i a les innovacions. En l'esquema formal d'aquesta cantata, Gönima opta per un recitativu secco i una ària *da capo* propis de la cantata italiana i a la vegada manté l'obertura instrumental i la introducció del villancet hispànic.

L'obra de Gönima comença amb un veritable present per a qualsevol oboista: l'"Obertura". Per la seva durada i dificultat tècnica, podria ser perfectament el primer moviment d'una sonata per a oboè amb b.c. D'una extensió considerable —116 compassos dividits en dues parts, amb les seves corresponents repeticions—, permet al solista tocar 232 compassos amb nombrosos passatges virtuosístics, tot acabant amb un fragment cadencial sobre un baix *tenuto* sobre la dominant i un calderó al final, que dona a l'oboista la possibilitat del lluitament personal tant en l'aspecte tècnic com en el creatiu.

A tall comparatiu cal esmentar que el primer moviment (*allegretto*) de la *Sonata en Do menor per a oboè i b.c.* dels germans Pla té una durada de 64 compassos sense repeticions i amb uns requeriments tècnics lleument superiors als de l'obertura de Gönima.

En canvi, en la *Sonata en Sol menor Wq. 135 per a oboè i b.c.* (c. 1731) de C. Ph. E. Bach (1714-88), hi trobem en el



segon moviment un *allegro* en compàs 2/4 (igual que l'obertura de Gönima) de 82 compassos, amb unes dificultats més assequibles en la part del solista. Un altre aspecte que cal destacar en l'obertura és el gran nombre de modulacions que té: la tonalitat principal és Do major (principi i final), però hi trobem fragments escrits en Re M., Sol M., Do m., i Sol m., separats clarament amb la nova armadura. Aquests paràmetres donen a l'obertura de Gönima una idiosincrasia especial.

F. Valls (c. 1671-1747), una de les figures més importants de la música catalana, escriu en el seu *Mapa armínico-práctico* de 1742: "...En qualquier composició eclesiástica, o profana, hágase cargo el compositor, que lo principal de ella son las voces, y que los instrumentos no son más, que un adorno, que se le añade; y en este supuesto no aconsejo se siga la moda presente, que es empezar los instrumentos, con una introducción, o apertura muy larga, y las mas veces impertinente, y separada de la obra que se ha de cantar..." (cap. XXVÍ-ÍI).

En aquest primer moviment —i també en l'última ària—, hi podem "sentir" Vivaldi i els fills de Bach (C. Ph. Emmanuel i Johann Christian). Això ens mostra un compositor: la combinació magistral que fa dels elements propis del barroc i dels del nou estil galant que en aquell temps (1739) sorgia amb gran força a tot Europa. Dos anys abans, el 1737, G. Ph. Telemann aconseguia a París el reconeixement com a compositor cosmopolita, no solament perquè "l'estil francès" estava present en bona part de la seva música (preguem que a referent la *Tafelmusik* del 1733, obra que tingué subscriptors a ciutats de tot Europa, com per exemple a Cadis!), sinó també en ser reconegut com un dels "pares" de l'*style nouveau*.

En la "Introducció" el paper entra la veu i l'oboè queda compensat, però en l'"Aria" final l'oboè destaca per sobre de la veu en quantitat i especialment en di-

ficulat tècnica. Aquest fet contrasta clarament amb les cantates de Telemann esmentades anteriorment. El mestre alemany vigilava moltíssim l'equilibri entre l'instrument i la veu, fins al punt que aquesta—ell mateix ho suggeria en el pròleg de les cantates—podia ser substituïda per un altre instrument melòdic i interpretar l'obra a mode d'una *triosonata*. De fet, les habilitats que Gònima demana a la veu en aquesta cantata són menors si les comparem amb les que, com a solista, se li exigeixen en obres congeneres dels esmentats Telemann, Händel i Scarlatti.

Tot això ens fa pensar que aquesta cantata "amb", però clarament "per a" oboè, Gònima la va dedicar a un oboïsta molt especial, fet que, en aquella època, no constituïa cap excepció: el mestre de capella de S. Antoni de Pàdua, F. A. Vallot (1697-1780) dedicà els seus solos d'oboè, com per exemple el seu *Gloria Patri*, per a soprano, oboè i b.c., al virtuós de l'oboè M. Bissoli (c.1711-1780).

La *Sonata per a oboè i b.c. en Do menor RV 53 d'A. Vivaldi* (1678-1741), una obra realment interessant pel seu compromís tècnic i la seva peculiar textura musical, fou dedicada pel compositor italià al famós oboïsta J. Ch. Richter (1689-1744) quan aquest visità Venècia l'any 1716. L'observació i l'estudi d'aquests fets ens porten a formular una pregunta ben lògica: qui era l'oboïsta d'en Gònima?

**M**alauradament, per contestar aquesta pregunta, i a manca de noves dades que ens permetin una resposta més conclouent, hem d'entrar en el terreny de la hipòtesi:

a) El 24 d'octubre de 1733 (encara en temps de l'anterior mestre Tomàs Milans) la Capella de Música de la Catedral de Girona es reforça amb la contractació d'un *adueso* (oboè) que tenia un pagament anual de 20 lliures.

b) El 1737 la Capella de Música tenia F. Figueras com a músic de xirimia.

L'oboè neix a França a final del segle XVII a partir de l'evolució (c.1620-60) i la metamorfosi (c.1660-84) que la xirimia soprano experimentà per adaptar-se a les necessitats esteticomusicals de l'època. L'habitual en els músics de les capelles de música era que toquessin més d'un instrument. Per tant, cal tenir en compte la possibilitat que F. Figueras fos també un intèrpret d'oboè excel·lent. Encara avui dia és freqüent trobar instrumentistes que toquen indistintament i segons les necessitats, la xirimia i l'oboè barroc.

L'aparició de l'oboè, que de F. Valls ja fa servir l'any 1702 en la seva cèlebre *Missa Scala Arantina*, no suposa en cap cas la desaparició de la xirimia, ja que a Catalunya aquests instruments renaients existien amb els "nous" instruments barrocs, com ho demostra el fet documentat que l'any 1743 Joan Sarsanach, músic a Igualada, tingué l'obligació d'ensenyar l'oboè, el fagot, la flauta travessera i... la xirimia!

Sempre és bo de recordar que en les nostres cobles de sardanes tenim uns instruments, el tible i la tenora, que prove-

nen de la família de les xirimies. Aquests no solament han coexistit sinó que han evolucionat i són plenament vigents al segle XXI.

c) Una altra hipòtesi que cal no descartar, malgrat ser la més agosarada, és que Gònima coneugués personalment algun virtuós de l'oboè català. Dos d'ells havien nascut al caient del 1720: Lluís Mison (concretament a Barcelona) i Joan Pla. A l'any 1739, tot i la seva relativa joventut, podien ser perfectament el motiu principal que decidís el compositor lleidatà a escriure aquesta cantata.

El que queda fora de dubte és que Gònima no hauria compost mai una obra d'aquestes característiques si no hagués comptat amb la col·laboració d'un gran oboïsta, ja que els compositors d'aquella època, i en especial els mestres de capella, no componia música per ser guardada al calaix tot esperant d'estrenar-la.

Volem fer una referència especial al virtuós de l'oboè barroc, pedagog i musicòleg Bruce Haynes, que en el seu llibre *Music for Oboe 1650 to 1800* recull més de 10.000 obres "per a" i "amb" oboè, i que sens dubte constitueix el millor treball sobre bibliografia per a oboè que d'aquest període s'ha fet fins al moment. Haynes esmenta la cantata de Gònima i hi afegeix un comentari personal: "un interessantíssim solo per a oboè en el primer moviment (obertura) amb freqüents modulacions". Aquí voldriem agrair-li personalment la informació que sobre aquesta cantata ha tingut l'amabilitat de trametre'ns.

Afeegim-hi que la relació de Haynes amb la música catalana per a oboè ja té precedents: l'any 1979 fou el primer oboïsta a enregistrar el *Concert en Sol major per a oboè i cordes del Pla Joan?*

Pla, segons l'edició reafirmada a cura de W. Lebermann per a la (Schott) tot i que d'una manera casual, perquè en aquell moment aquesta obra s'atribuïa erròniament al compositor italià G. B. Platti (c. 1690-1763) (Ref.: RCA-SEON RL 30371- Bruce Haynes, oboè barroc; Frans Brüggén, director.) A partir de les dades i dates que hem extret del magnífic llibre de Haynes, contrastant-les amb altres fonts, i amb l'anàlisi de la mateixa cantata, podem arribar a unes deduccions, amb totes les reserves d'una primera apreciació: en el gènere de la cantata de cambra, el *Solo* per a oboè que ofereix l'obertura d'aquesta obra, constitueix un fet excepcional.

Per altra part, la cantata de Gònima va ser una de les últimes o possiblement l'última cantata de cambra que, per a aquesta formació, es va escriure a Europa. Remarquem que estem parlant d'una cantata de cambra completa, ja que d'aries per a soprano, oboè i b.c., en podem trobar nombrosos exemples durant tot el segle XVIII. L'any en que està datada la cantata (1739), J. S. Bach (1685-1750) escriu una de les àries més fantàstiques per a soprano i oboè: "Qui tollis peccata mundi" en la seva *Missa brevis*



*BWV 233*. A. Turchi (c.1760-1814) compon la seva ària *Troppo ingiusto amor tu sei per a soprano i oboè l'any 1799!*

Finalment, la datació, 1739, li atorga la possibilitat—força raonable—de ser una de les primeres obres escrites a Catalunya en que l'oboè adquireix un veritable paper de solista. Tot esperant noves recerques, aquests raonaments reforça la nostra primera impressió sobre aquesta cantata: la singularitat que té.

El que pretén aquest treball, i sempre des de la percepció de l'intèrpret interessat a tocar la música del seu país, és documentar una obra que vam interpretar en primera audició moderna el diumenge 23 de desembre de l'any passat, a l'església de l'Esperança de Barcelona, en un concert que amb el títol "La cantata amb oboè a Catalunya i Europa" va incloure també obres de Händel (*Me palpita el cor*), Telemann i A. Soler.

L'estudi del nostre barroc musical i concretament l'obra musical de Gònima, compta amb un bon nombre de musicòlegs (F. Bonastre, J. Rifé, etc.) que, amb l'esforç de la seva tasca permanent, estan situant en el lloc que es mereix una part importantíssima de la història de la música a Catalunya.

#### Bibliografia consultada

- Alellà, C. (1994). *La música a Catalunya fa 300 anys*. Barcelona: Tibidabo edicions.
- Baines, A. (1952). "Shawms of the Sardenia Coblas". *The Galpin Society Journal* n° 5, Cambridge.
- Bernardini, A. (1988). "The oboe in the Venetian Republic, 1692-1797". *Early Music*, vol. XVI n° 3. Oxford: Oxford University Press.
- Bonastre, F. (1989). "El barroc musical a Catalunya". En *El barroc català*. Barcelona: Quaderns Crema.
- Civil, F. (1968-69). "La capilla de música de la Catedral de Girona (siglo XVIII)". *Anales del Instituto de Estudios Gerundenses*, vol. XIX, Girona.
- Codina, D.; Dolcet, J.; Rifé, J.; Vilar, J. M. (1999). "Barroc i classicisme". *Història de la música catalana, valenciana i balear*, volum II. Barcelona: Edicions 62.
- Gregori, J. M. (1981). "La cobla de músics d'Igualada a la primera meitat del s. XVIII". I *Congreso Nacional de Musicología*. Saragossa: CSIC.
- Haynes, B. (1982). *Music for Oboe 1650 to 1800*. (2nd edition). Berkeley, California: Fallen Leaf Press.
- Haynes, B. (1988). "Lully and the rise of the oboe as seen in works of art". *Early Music*, vol. xvi n° 3. Oxford: Oxford University Press.
- León, F. J. (1974). *La teoría española de la música en los siglos XVI y XVII*. Madrid: Instituto Español de Musicología.
- Martin, A. (1985). *Història de la música espanyola. Siglo XVII*. Madrid: Alimaza Editorial.
- Queral, M. (1973). "Cantatas y canciones para voz solista e instrumentos (1640-1760)". *Música barroca española*, vol.V. Barcelona: CSIC.
- Rifé, J. (1988). "Notas biográficas sobre Emmanuel Gònima". *Revista Musicológica*, VIII. Barcelona: IJUDIN.
- Rifé, J. (1989). "Aproximació a l'estudi dels vi·lancicos d'Emmanuel Gònima", en *El barroc català*. Barcelona: Quaderns Crema.

LA CANTATA DE GÒNIMA ÉS UNA DE LES ÚLTIMES DE CAMBRA QUE ES VAN ESCRIURE A EUROPA.