

UN CORPUS DE CANTATAS NAPOLITANAS DEL SIGLO XVIII EN ZARAGOZA: PROBLEMAS DE DIFUSIÓN DEL REPERTORIO ITALIANO EN ESPAÑA*

GIULIA ANNA ROMANA VENEZIANO **

Resumen

El Archivo de las Catedrales de Zaragoza custodia un notable fondo de música italiana de los siglos XVI, XVII y XVIII; usado en gran medida como repertorio en ambas catedrales. Un estudio general de ese fondo demuestra la intensa circulación de música y músicos entre España e Italia en la época barroca. La autora se centra en un corpus homogéneo de cantatas de dos de los principales compositores de la escuela napolitana de la primera mitad del siglo XVIII, Vinci y Porpora, que había pasado desapercibido hasta ahora a la investigación. La particularidad de los manuscritos de Zaragoza consiste en el doble travestimento realizado sobre el original napolitano, con la adaptación en primer lugar de un texto «a lo divino», y posteriormente de un texto «humano», ambos en castellano. El artículo incluye un catálogo con incipits de cada cantata.

The music archive of Zaragoza Cathedral preserves a remarkable collection of Italian music from the 16th, 17th and 18th centuries which was part of the common repertory of both cathedrals. A general scrutiny of this music reveals the intense dissemination and mobility of music and musicians between Spain and Italy during the Baroque era. The author focuses on a homogeneous corpus of cantatas by two of the main composers of the Neapolitan school from the first half of the eighteenth century, Vinci and Porpora, which has been overlooked so far in research on both composers. The peculiarity of the Zaragoza manuscripts lies in the double travestimento of the original Neapolitan sources, firstly to contrafacta «a lo divino» and secondly to secular versions, both in the Spanish tongue. This article includes a complete catalogue with the incipit of each cantata.

* * * * *

El fondo musical del Archivo de la Catedral de la Virgen del Pilar de Zaragoza¹, contiene una relevante cantidad de fuentes manuscritas de música italiana. Se trata de composiciones sacras y profanas, tanto vocales como instrumentales, que abarcan sobre todo los siglos XVII y XVIII: arias y duetos de ópera, cantatas, motetes, salmos, música para

* Traducción del italiano: José Máximo Leza Cruz

** Estudiante de Doctorado en la Universidad de Zaragoza.

¹La ciudad de Zaragoza está caracterizada por la presencia de dos catedrales, la Catedral Metropolitana de la Seo y la Iglesia Metropolitana de la Virgen del Pilar, en cuyos archivos musicales fueron reunidos físicamente en la segunda iglesia y vienen identificados con la sigla E-Zac utilizada también en el *New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London: MacMillan, 1980.

teclado². Están representados los compositores italianos más importantes de los siglos mencionados, de modo especial los cotizados maestros de la escuela napolitana, desde Leo y Jommelli, hasta Porpora y Piccinni³. Como el resto de las principales ciudades de la península ibérica, Zaragoza experimentó la fascinación y la influencia de la música italiana importada en España durante los dos siglos de dominio virreinal en la Italia meridional. Los fuertes lazos culturales establecidos entre los dos países en este arco temporal han marcado y caracterizado el consumo de música en los diversos estratos de la sociedad española.

Así, a través del examen de las fuentes del Archivo de El Pilar, se puede realizar un estudio sobre la recepción del repertorio italiano en la catedral de Zaragoza, llegando a consideraciones interesantes sobre cómo este repertorio influyó notablemente en el panorama musical litúrgico y extralitúrgico de la ciudad, en particular en el siglo XVIII. Un elemento de notable interés para los fines de esta investigación es la presencia, entre las fuentes del archivo examinado, de un *corpus* homogéneo de cantatas italianas de autores que se definen como de la «escuela napolitana». Analizando los manuscritos a través de los cuales nos han llegado estas cantatas (MS 117/869-876), se recoge información sobre su función, seguramente para una ejecución práctica en territorio español, y no sólo como piezas de estudio o coleccionismo. En el Apéndice I se hace una descripción analítica de las fuentes conservadas. Junto a este *corpus* otra colección manuscrita de cantatas italianas (B-2-Ms. 26) se conserva hoy en Zaragoza: se trata de una fuente desgraciadamente anónima. Sobre la portada del manuscrito que la recoge se lee: *Doce cantatas italianas*⁴. La fuente merece un estudio aparte que permita, a través de una investigación pormenorizada, restituir una correcta atribución a compositores, quizás no difícilmente identificables, para

²No existe aún un catálogo sistemático impreso de las fuentes italianas conservadas en E-Zac, tan sólo publicaciones sobre secciones del fondo del archivo en los artículos de QUEROL, M. La música italiana conservada manuscrita en los archivos de Zaragoza. *Memoria e Contributi alla Musica offerti a F. Ghisi nel settantesimo compleanno. Quadrievium*, 1971, t. XII, p. 349-354; GONZÁLEZ VALLE, J. V. Fondos de música de tecla de Domenico Scarlatti conservados en el Archivo Capitular de Zaragoza. *Anuario Musical*, 1900, t. XLV, p. 103-116. He podido consultar el fondo italiano completo gracias a la amable disponibilidad del Cabildo Metropolitano de Zaragoza, al que doy las gracias en la persona de Luis Antonio González Marín.

³En particular se conservan en E-Zac arias de ópera de Niccolò Jommelli, Giovanni Battista Casali, Niccolò Piccinni, Davide Perez, Niccolò Conforto; duetos de operas de Nicola Logroscino, Domenico Sarro, Rinaldo di Capua, Johann Adolph Hasse, Gaetano Latilla, Domenico Sarro, Leonardo Leo, Niccolò Jommelli e Giovanni Battista Pergolesi. Además de las cantatas de Niccolò Porpora y Leonardo Vinci objeto de este artículo, se encuentran también una cantata de Francesco Gasparini, *Filli già che la sorte* (303/2965) y una de Giovanni Maria Bononcini, *Irene, idolo amato* (303-2955). En realidad esta última composición es una larga sucesión de recitativos y arias, y muy probablemente se trate de una serie de cantatas (3 al menos) copiadas juntas.

⁴Esta además parece muy interesante para un estudio sobre la práctica interpretativa de la época pues todo el manuscrito está lleno de anotaciones e indicaciones posteriores.

permitir un posterior desarrollo a los estudios sobre este género: es aún muy alto, de hecho, el número de las cantatas anónimas, entre las fuentes conservadas en las bibliotecas europeas.

La colección de «cantatas napolitanas», por el contrario, comprende obras de dos de los mayores compositores italianos del período sometido a examen: se trata de 8 cantatas, 3 de Niccolò Porpora (1686-1768) y 5 de Leonardo Vinci (1690 ca.- 1730). Como se aprecia en la tabla presentada a continuación, se trata de obras para una sola voz, orquesta de cuerda y bajo continuo. En el Apéndice II hemos transcrito los incipits. Los manuscritos en que se hallan, presentan casi todos las mismas características en cuanto a dimensiones, número de pentagramas por página, calidad del papel, y a excepción de una fuente, también la marca de agua⁵.

Compositor	Incipit «divino»	Incipit «humano»	Instrumentación ⁶
1 Vinci	R <i>Almas enamoradas</i>	<i>Quando infeliz destino</i>	A, VI I, VI II, Vla, bc
	A <i>Ved al divino esposo</i>	<i>Ay corazon amante</i>	
	R <i>En sagrado convite</i>	<i>Un momento si quiera</i>	
	A <i>El sustento que afable</i>	<i>Que dichioso mi afecto</i>	
2 Vinci	A <i>Mesta, oh Dio</i>	<i>Triste, ausente</i>	S, VI I, VI II, bc
	R <i>Voi giusti numi almeno</i>	<i>O Numenes celestes</i>	
	A <i>In mezzo all'onde irate</i>	<i>No siente la tormenta</i>	
3 Vinci	A <i>Alma mia en Pan del cielo</i>	<i>Que severo Amor tirano</i>	A, VI I, VI II, Vla, bc
	R <i>Mira, que marinero</i>	<i>Donde podrá mi anhelo</i>	
	A <i>Y quando airado el vien</i>	<i>Bien vees que airado el</i>	
4 Vinci	R <i>Señor Sacramentado</i>	<i>Por esta soledades</i>	A, VI I, VI II, Vla, bc
	A <i>Ay Dios que ventura</i>	<i>La pena amorosa</i>	
	R <i>Ay convite sagrado</i>	<i>Esto sufre un amante</i>	
	A <i>Arda l'alma en la mistica</i>	<i>Quando el rio con lluvia</i>	
5 Vinci	R <i>A donde fugitivo caminas</i>	<i>Maria soberana del mar</i>	A, VI, I, bc
	A <i>Oye tirano espera</i>	<i>Oye divina Aurora</i>	
	R <i>Repara en estos troncos</i>	<i>A todos los mortales</i>	
	A <i>A Dios ingrato perfido</i>	<i>Feliz Aurora candida</i>	
6 Porpora	R <i>A la messa divina</i>	<i>Verde selva frondosa</i>	A, VI I, VI II, Vla, bc
	A <i>Ya el alma apeteze</i>	<i>Aquí se divierte</i>	
	R <i>O alimento precioso</i>	<i>O apacible sosiego</i>	
	A <i>Alma fiel ven a gozar</i>	<i>Venga aquí sin recelar</i>	

⁵Se trata de dos pequeñas iniciales, «S» y «P», unidas a la base del diseño de la carta. Es una filigrana típica del papel de música utilizado en España, que se encuentra también en manuscritos de música italiana conservados en la Biblioteca Nacional de Madrid y en la catedral de Jaca. Sólo una fuente contiene una filigrana distinta: se trata de una parte de un lirio, diseño típico del papel italiano del siglo XVIII. En esta fuente nos ha llegado la cantata de Leonardo Vinci *Mesta, oh Dio* (la n.º 2 de la tabla).

⁶Para la plantilla se usaran las siguientes abreviaturas: A=alto, S=soprano, VI=violín, Vla=viola o violetta, bc=bajo continuo.

7 Porpora	R	<i>A la messa del cielo</i>	<i>Al silencio del prado</i>	A, VI I, VI II, VIa, bc
	A	<i>Provido Amor divino</i>	<i>Perfido Amor no</i>	
	R	<i>O Sancta Providencia</i>	<i>O plazo dilatado</i>	
	A	<i>Mantenida con este</i>	<i>Es el golfo de amor</i>	
8 Porpora	R	<i>Peregrinos del Mundo</i>	<i>Dime bella tirana</i>	A, VI I, VI II, VIa, bc
	A	<i>Sacro Amor en esta forma</i>	<i>Save amor que por</i>	
	R	<i>Tan admirable empresa</i>	<i>Adviente que el destino</i>	
	A	<i>Alma recibe con fe</i>	<i>Premia tan candida fá</i>	

Una característica particular de este *corpus* es que todas las cantatas presentan un doble texto literario, uno indicado como «divino» y el otro como «humano»⁷. Mientras el primer texto parece, después de un detallado examen caligráfico y del color de la tinta, contemporáneo a la redacción original del manuscrito (se puede identificar como mano A), el segundo texto es probablemente posterior. Escrito por una nueva mano (mano B), este último se encuentra entre la línea del primero «divino» y la parte instrumental del bajo continuo, insertado entre las cifras que indican la numeración (ver Ilustración 1). Desde el punto de vista gráfico, los manuscritos que contienen las cantatas fueron todos redactados en el mismo período por un copista español (mano A) a excepción del ejemplar perteneciente al *Mesta, oh Dio* —de Leonardo Vinci— que está en italiano: puede quizás considerarse el modelo importado desde Italia para tenerlo como ejemplo de cantata auténticamente italiana, incluido el texto original. Una segunda intervención, fue muy posterior (mano B) para adecuar los textos literarios al uso español. Falta por conocer la razón que ha motivado a revestir con un texto profano un repertorio realizado para un destino interpretativo claramente «espiritual».

En espera de una solución se puede ya formular una hipótesis a partir de los datos conocidos. Para justificar la presencia de una colección de cantatas italianas en el repertorio catedralicio español, los textos originales italianos fueron adaptados «a lo divino» según un uso consolidado no sólo en España⁸. Con posterioridad, cuando probablemente ya no fue necesario enmascarar la presencia de un repertorio italiano tan «mundano», las cantatas fueron transformadas con un texto «humano» para ser utilizadas en ejecuciones privadas, o incluso, con fines didácticos. Sólo la cantata *A donde fugitivo/Maria soberana* de Leonardo Vinci, constituye una excepción en el cambio «a lo divino» comenta-

⁷El texto de las cantatas está en español. Sólo *Mesta, oh Dio* (la n.º 2 de la tabla) está en italiano.

⁸Para algunos casos análogos en Italia, cfr. KURTZMAN, J. An early 17th-century manuscript of «canzonette e madrigaletti spirituali». *Studi Musicali*, anno VIII – 1979, Accademia Nazionale di Santa Cecilia, Roma. Firenze, Olschki, 1979, p. 149-171. Esta práctica estaba difundida por toda Europa.

do, puesto que el primer texto literario es profano y en el título mismo de la composición aparece la indicación: «Cantata humana».

¿Cuáles pueden ser los motivos de la llegada de estas cantatas a Zaragoza? Su presencia es probablemente atribuible a las ya mencionadas relaciones culturales que unen a España e Italia en los dos siglos de Virreinato, y también durante el período borbónico. Como confirmación de la utilización del repertorio italiano dieciochesco en las catedrales de Zaragoza, es importante resaltar que en el fondo del archivo, como en muchos otros archivos españoles, se encuentran distintas copias del célebre *Stabat Mater* de Giovanni Battista Pergolesi (1710-1736), del que se conservan al menos cuatro fuentes manuscritas⁹. Sobre algunas de éstas se leen anotaciones posteriores que confirman la utilización de este repertorio: probablemente el *Stabat Mater* pergolesiano se ha escuchado, en la Basílica de El Pilar, hasta la primera mitad de nuestro siglo, interpretado por los cantores de su capilla durante la Semana Santa.

En el camino emprendido para identificar los motivos de la presencia de este repertorio italiano en Zaragoza, parece correcto desde un punto de vista metodológico acudir a las consecuencias de la circulación de músicos entre España e Italia, tomando en consideración algunos casos posibles. El más llamativo es quizás el del compositor Francisco Javier García (1730-1809), llamado el «Españoleto», que estudió en Nápoles para perfeccionar su formación musical, en uno de los cuatro conservatorios de la ciudad, concretamente en el de la «Pietà dei Turchini». Después de su regreso a Zaragoza, fue nombrado en 1756 maestro de capilla de La Seo, puesto en el que permaneció hasta su muerte¹⁰. A pesar de su papel fundamental en el empeño por reformar la música religiosa española¹¹, García estuvo fuertemente influenciado por el estilo de música que se practicaba en Italia, tanto como para condicionar su posterior producción, incluida la española. No es difícil considerarlo como la figura principal entre todos aquellos que exportaron el repertorio italiano en la península ibérica. Pero muchos otros fueron también los compositores españoles que trabajaron en Italia, no necesari-

⁹Son fuentes datadas de los siglos XVIII y XIX, que contienen la secuencia musicada por Pergolesi tanto en partes separadas, como en partituras y también en partituras más tardías para voz y teclado. Del mismo compositor se conservan en el fondo zaragozano copias del *Salve Regina* y del *Miserere*.

¹⁰Cfr. CARRERAS LÓPEZ, J. J. *La música en las catedrales en el siglo XVIII*. Francisco J. García (1730-1809). Zaragoza: Diputación Provincial, Institución Fernando el Católico, 1981, p. 65-67 (con noticias biográficas sobre este compositor e información bibliográfica relacionada).

¹¹García propugna la utilización, en el ritual litúrgico, de composiciones con texto en latín, oponiéndose a la costumbre de continuar con los villancicos en castellano en el Oficio de las Horas.

riamente en Nápoles, en pleno siglo XVIII. Entre éstos, están también Francisco Javier Nebra (1705-1741), hermano del más famoso José, que tras haber estudiado en Roma, volvió a España, donde desde 1727 hasta 1729 fue organista de La Seo de Zaragoza. Podría haber traído consigo los originales (perdidos) o copias personales de cantatas de autores napolitanos muy de moda en Roma, como Vinci o Porpora.

El florecimiento y gran consumo de la cantata «napolitana»¹² en las más importantes centros de actividad musical en la Italia del s. XVIII (pensemos por ejemplo en Roma o Venecia) está demostrado por la existencia de múltiples fuentes¹³, casi todas manuscritas y destinadas a una utilización ocasional y celebrativa, ligada al servicio de los compositores y de sus alumnos *vinculados* a las familias aristocráticas. Si son muchas las colecciones originales (o sea, redactadas en Italia) de «cantatas napolitanas» hoy conservadas en las bibliotecas españolas a consecuencia del coleccionismo del Virrey y de los nobles españoles, por el contrario son raros los casos hasta ahora documentados de cantatas copiadas en España para uso local. Es por ello que un exiguo *corpus* de cantatas como el conservado en el Archivo de El Pilar de Zaragoza, se convierte en algo muy valioso.

Concentraremos nuestra atención, a modo de ejemplo, sobre uno de los dos autores presentes en este corpus: Leonardo Vinci. A pesar de su corta vida —en torno a los 40 años— Vinci llegó a ser uno de los mayores compositores de la escuela napolitana de la generación posterior a Scarlatti. Después de sus estudios con Gaetano Greco en el Conservatorio de los Pobres de Jesucristo, se convirtió en Maestro de capilla del Príncipe de Sansevero y desde 1725 (año de la muerte de Alessandro Scarlatti) *pro-vice maestro* de la Capilla Real. Su consolidada carrera teatral le llevó a producir también más de tres óperas al año para los

¹²Utilizamos el término de «cantata napolitana» para indicar el género difundido desde Nápoles a través de los compositores que siguieron a Alessandro Scarlatti, sobre todo Leonardo Vinci y Leonardo Leo. Las características de este tipo de cantata, comunes a los maestros de la escuela napolitana, han podido determinar un género peculiar identificado como tal, también en el *New Grove Dictionary of Music and Musicians*. (London: MacMillan, 1980, vol. 3, p. 701) con un apartado referido a la «cantata napolitana» en la voz «cantata». Este subgénero sigue el estilo en auge de la óperas teatrales de los mismos compositores napolitanos y tiene entre sus principales características, el acompañamiento continuo de la orquesta de cuerda durante todo el desarrollo del aria, el ritmo vivaz y sincopado de la línea vocal a menudo doblada por los violines y la mayor extensión de la sección A respecto a la B del aria, que siguen formalmente la estructura del *da capo*.

¹³Relativo a esta problemática cfr. GIALDRONI, T. M., *Bibliografia della cantata da camera italiana (1620-1740 ca.)*. *Le fonti musicali in Italia. Studi e ricerche*, 1990, t. 4, p. 31-131. Entre las ediciones más recientes de cantatas napolitanas son destacables una selección de cantatas de Alessandro Scarlatti a cargo de BOYD, M., New-York-London, Garland, 1986 e *Nicola Fago «il tarantino»: Le cantate da camera*. Tomo I, a cargo de MELUCCI, M. G. Roma, Il Melograno, 1995 (sobre esta obra cf. la recensión de MARÍN, M. Á. en la *Revista de Musicología*, 1996, t. XIX, nos. 1-2, p. 426-429).

mayores teatros italianos, desde Nápoles a Venecia, pasando por Parma o Roma, obras representadas pronto por toda Europa¹⁴. El éxito de un compositor como Vinci se debió sobre todo al uso de un estilo limpio y elegante, perceptible en la claridad de la línea melódica, en la variedad de los intervalos escogidos y en la atención prestada al texto poético y a su significado. Junto a la considerable producción operística —buffa y seria—, y una pequeña pero significativa cantidad de música sacra¹⁵, Leonardo Leo fue autor de algunas «cantatas napolitanas» para voz sola, cuyas fuentes están hoy dispersas, como veremos, por toda Europa y los Estados Unidos.

Una reciente catalogación ha puesto en evidencia que el músico compuso al menos 10 cantatas profanas, entre las 15 que tradicionalmente se le atribuían¹⁶. La producción cantatística de Vinci resultaba por consiguiente numéricamente limitada en relación a otros compositores coetáneos. En los estudios, por lo demás profundos, realizados sobre este repertorio, no se han contemplado las fuentes españolas conservadas en Zaragoza, desconocidas por la investigación más reciente. Se trata de un grupo de 5 cantatas de gran interés puesto que 4 de ellas resultan ser fuentes únicas, que han de añadirse al catálogo de sus cantatas, llegando a 14 los títulos reales. De hecho, solo de una cantata, la ya citada *Mesta, oh Dio*, se encuentran copias en muchas otras bibliotecas resultando la más famosa y difundida del compositor napolitano, con ejemplares conservados en Austria (A-Wgm), Alemania (BRD-B, BRD-MÜs y BRD-WD), Francia (F-Pn), Gran Bretaña (GB-Lbl y GB-Lcm), Estados Unidos (US Falewis) y en cuatro bibliotecas italianas (I-Ac, I-Bc, I-MC y I-Nc). Se trata de una composición para una voz, violines (I y II) y bajo continuo, y sigue el esquema formal A-R-A. La versión copiada en la fuente zaragozana presenta algunas pequeñas diferencias respecto a las otras versiones europeas. La comparación con la

¹⁴Para más información sobre Leonardo Vinci cfr. VILLAROSA, M., Marchese di, *Memorie dei compositori di musica del Regno di Napoli*, Napoli, 1840, p. 223-226. FLORIMO, F. *La scuola musicale di Napoli e i suoi Conservatori*. Napoli, 1882. Vol. 2.º. CAMETTI, A. Leonardo Vinci e i suoi drammi in musica al Teatro delle Dame. *Musica d'Oggi*, 1924, VI, p. 297-299. SILVA, G. S. Illustri musicisti calabresi: Leonardo Leo. Genova: 1935. PROTA-GIURLEO, U. Leonardo Vinci. *Il Convegno Musicale*, 1965, II, n. 1 y 2, p. 3-11. MEIKLE, R. B., voce Vinci, *Leonardo*. en *New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London, 1980, vol. 19, pp. 785-787.

¹⁵La producción musical sacra conservada de Vinci es aquella destinada a la capilla por el dirigida: se trata de misas, partes de misas, etc.; fue también autor de dos oratorios, uno de los cuales *Le Glorie del Ss rosario*, fue compuesto para la hermandad del Rosario del monasterio de S. Caterina a Formiello, congregación de la cual el músico fue *confratello* desde 1728.

¹⁶Cfr. GIALDRONI, T.M., Vinci «operista» autore di cantate, in *Studi in onore di Giulio Cattin*, a cura di LUISI, F., Roma: Torre d'Orfeo, 1990, (Istituto di Paleografia Musicale, t. III/1), p. 307-329:308 e inoltre GIALDRONI, T. M. Leonardo Vinci e la cantata spirituale a Napoli. En ZITNO, A. *Musica senza aggettivi. Studi in onore di Fedele d'Amico*. Firenze: Olschki, 1991 (Quaderni della Rivista Italiana di Musicologia, 25, p. 123-143).

fuente conservada en la biblioteca del Conservatorio San Pietro a Maje-lla, de Nápoles, puede ser indicativa de las diferencias. La primera aria, un «largo» en sol menor en la versión española, resulta ser un «comodo» en la napolitana. También la segunda aria presenta una diferencia entre el «allegro» de la fuente de Zaragoza y un «andante» en el manuscrito napolitano.

Aparte de *Mesta, oh Dio*, todas las cantatas «españolas» de Vinci son para contralto, se trata de una particularidad relevante porque son casi inexistentes las cantatas italianas de Vinci escritas para esta voz¹⁷, excepto *Silvano dimmi Silvano*, conservada en una copia en la Abadía de Montecassino y en una colección privada en la provincia de Chieti, y *Tu partisti o del core*, también en la misma biblioteca de Montecassino y en otra copia del Conservatorio de Nápoles¹⁸. Tratándose de copias claramente creadas para una nueva circulación y destino, podrían haber sido transcritas para alto, por la presencia de un cantante particular con este registro, que pudo ser también uno de los poseedores de este corpus.

A través del análisis de la cantata *Almas enamoradas* es posible ejemplificar la peculiaridad del estilo compositivo de Leonardo Vinci, en relación a las «cantatas napolitanas» de otros músicos italianos. Es importante señalar que la instrumentación de esta composición «española» de Vinci, contempla también una orquesta de cuerda, contrariamente a casi todas las otras cantatas conocidas del mismo autor que son para voz sola y bajo continuo. Formalmente encontramos la sucesión R A R A, con los recitativos acompañados sólo por el continuo; las cuerdas, incluida la «violetta» se reservan para las arias, que presentan la estructura *da capo*. Dentro de esta estructura, Vinci recurre a una variedad compositiva siempre caracterizada por su notable refinamiento estilístico. Por ejemplo, a la simplicidad esquemática de la primera aria de esta cantata, *Ved al divino esposo*, en la cual las líneas melódicas presentadas al principio sin introducción instrumental, se repiten variadas en el curso de la pieza, se opone la complejidad estructural de la segunda aria, *El sustento que afable*, casi un fragmento «operístico» en el cual se refleja la habilidad de Vinci como gran compositor teatral. En esta segunda aria se distinguen las secciones AA» - B - AA», articulada en un 3/8 durante todo la pieza. Desde el punto de vista melódico, las líneas motívicas de la voz solista muestran una rebuscada elegancia estilística y un gusto musical particularmente refi-

¹⁷Para alto son también algunas versiones de *Mesta, oh Dio* en BRD-B, BRD-MÜs, A-Wgm, GB-Lcm.

¹⁸Vease el citado ensayo de GIALDRONI, T.M. Vinci «operista»..., p. 323.

nado: por ejemplo, son frecuentes breves escalas ascendentes, rápidamente compensadas con un amplio intervalo descendente que restituye a la melodía hacia una estabilidad tonal mantenida en suspenso en la frase apenas cantada; o bien la presencia de audaces y veloces saltos melódicos, sobre todo en zonas previas a la cadencia, que abordan con virtuosismo la conclusión de cada sección. También el ritmo sigue esta fresca estilística a través del auxilio de figuras apuntilladas, sincopas y pausas. El acompañamiento orquestal, en el que los violines I y II suenan al unísono o a distancia de tercera, y la «violetta» dobla al bajo continuo, es muy discreto y simple si se compara con la línea melódica, sin embargo es más rico y brillante e independiente de la parte vocal, tanto en las secciones introductorias y conclusivas del aria, como en las que unen las distintas intervenciones de la voz. El estilo de los recitativos respeta la simplicidad compositiva de Vinci pero intensificada por una elección armónica muy expresiva: las tensiones y distensiones tonales tienden a crear el justo equilibrio para estos episodios de pasaje y preludio a las dos arias de la cantata.

Aunque indicativas sobre el estilo de Leonardo Vinci, las conclusiones de este somero análisis no pueden extenderse a toda la producción cantatística de nuestro autor, puesto que la cantata, como tal, no fue un género reducible a cánones formales rígidos. Por el contrario, ésta aparece en continua evolución, con una trayectoria paralela, aunque menor por dimensiones y ambición, respecto a la producción operística contemporánea, de la cual el mismo Vinci fue uno de sus principales protagonistas. En este panorama general, el redescubrimiento de las cantatas del Archivo de Zaragoza contribuye al conocimiento de un repertorio tan amplio y heterogéneo como el de la cantata italiana, y permitirá una posterior investigación centrada en la reconstrucción de las relaciones artísticas que trajeron tales fuentes a Zaragoza, en el contexto de la circulación musical en al Europa del siglo XVIII.

APENDICE I

Descripción analítica de la fuente de las cantatas: MS 117/869-876 en E-Zac

1 Leonardo Vinci, MS 117/869

Cantata al Ss.mo con VV.s del S.^{to} Leonardo Vinci

Fascículos

Parte vocal (A):

Formato apaisado, 24,8 × 18 cms.

Sin numeración de folios o páginas.

Páginas con 8 pent. y 4 sistemas.

Encuadernación: \\\/, cosidos.

Filigrana: dos iniciales pequeñas¹⁹.

ViolínI:

Formato apaisado, 25 × 18 cms.

Sin numeración de folios o páginas

Folio suelto, con 10 pent.

Filigrana: no

2 Leonardo Vinci, MS 117/870

Cantata a Voce Sola con stromenti.

Fascículos

Parte vocal (S):

Formato apaisado, 25 × 18 cms.

Sin numeración de folios o páginas

Páginas con 8 pent. e 4 sistemas.

Encuadernación + *binione*: \\\// \// cosidos.

Filigrana: ultimo folio, parte de un lirio²⁰.

3 Leonardo Vinci, MS 117/871

Cantata al Ss.mo con instrumentos.

Fascículos

Parte vocal (A):

Formato apaisado, 24,8 × 18 cms.

Sin numeración de folios o páginas

Páginas con 8 pent. e 4 sistemas.

Quaternione: \\\//, cosidos.

Filigrana: no

ViolínI:

Formato apaisado, 24,7 × 17,5 cms.

Sin numeración de folios o páginas

Binione: \/, con 8 pent.

Filigrana: no

ViolínII:

Formato apaisado, 25 × 18 cms.

Sin numeración de folios o páginas

Folio suelto, con 10 pent.

Filigrana: no

Violetta:

Formato apaisado, 24 x 17,5 cms.

Sin numeración de folios o páginas

Folio suelto, con 8 pent.

Filigrana: no

ViolínI:

Formato apaisado, 29,2 × 21,5 cms.

Sin numeración de folios o páginas

Foglio sciolto, con 12 pent.

Filigrana: no

Violín II:

Formato apaisado, 25 × 18 cms.

Sin numeración de folios o páginas

Binione, con 10 pent.

Filigrana: no

ViolínII:

Formato apaisado, 24,5 × 17,5 cms.

Sin numeración de folios o páginas

Binione: \/, con 8 pent.

Filigrana: no

Violetta:

Formato apaisado, 24 × 17,5 cms.

Sin numeración de folios o páginas

Folio suelto, con 8 pent.

Filigrana: dos pequeñas iniciales.

¹⁹ Cf. nota 5.

²⁰ Cf. nota 5.

4 Leonardo Vinci, MS 117/872*Cantada al Ss.mo y humana.**Fascículos*

Parte vocal (A):

Formato apaisado, 25 × 18 cms.

Sin numeración de folios o páginas

Páginas con 8 pent. y 4 sistemas.

Encuadernación \\\ / + / , cosidos. El último folio (con 7 pent.) es añadida.

Filigrana: dos pequeñas iniciales.

ViolínI:

Formato apaisado, 25 × 18 cms.

Sin numeración de folios o páginas

Binione \/, con 8 pent.

Filigrana: no

ViolínII:

Formato apaisado, 25 × 18 cms.

Sin numeración de folios o páginas

Binione \/, con 8 pent.

Filigrana: no

Violetta:

Formato apaisado, 25 × 18 cms.

Sin numeración de folios o páginas

Folio suelto, con 10 pent.

Filigrana: no

5 Leonardo Vinci²¹, MS 117/873*Cantada humana y a Nuestra Señora**Fascículos*

Parte vocal (A):

Formato apaisado, 25,4 × 18 cms.

Sin numeración de folios o páginas

Páginas con 8 pent. e 4 sistemas.

Encuadernación \\\ / cosidos.

Filigrana: dos pequeñas iniciales.

ViolínI:

Formato apaisado, 25 × 18 cms.

Sin numeración de folios o páginas

Binione \/, con 8 pent.

Filigrana: no

6 Niccolò Porpora, MS 117/874*Cantada al Ss.mo con instrumentos**Fascículos*

Parte vocal (A):

Formato apaisado, 25,3 × 17,8 cms.

Sin numeración de folios o páginas

Páginas con 8 pent. e 4 sistemas.

Encuadernación: \\\ / , cosidos.

Filigrana: dos pequeñas iniciales.

ViolínI:

Formato apaisado, 25,3 × 17,8 cms.

Sin numeración de folios o páginas

Folio suelto, con 8 pent.

Filigrana: dos pequeñas iniciales.

ViolínII:

Formato apaisado, 25 × 17,6 cms.

Sin numeración de folios o páginas

Folio suelto, con 8 pent.

Filigrana: no

Viola:

Formato apaisado, cm. 25 × 17,6.

Sin numeración de folios o páginas

Folio suelto, con 8 pent.

Filigrana: no

²¹ sobre la portada de este manuscrito se indican dos nombres de compositores italianos: *Leo* y *Vinci*. No es el primer caso en el cual el nombre de Leonardo Vinci está unido de alguna manera al de Leonardo Leo (1694-1744), otro gran exponente de la escuela napolitana, por la atribución de una cantata: esta problemática es abordada por GIALDRONI in *Vinci «operista» autore di cantate*, cit., pp 308-309. Pero podría tratarse simplemente de una confusión derivada del nombre del compositor: Leonardo Vinci.

7 Niccolò Porpora, MS 117/875*Cantada al Ss.mo con instrumentos**Fascículos*

Parte vocal (A):

Formato apaisado, 25 × 18 cms.

Sin numeración de folios o páginas

Páginas con 8 pent. e 4 sistemas.

Encuadernación: \\\/, cosidos (*il bignone esteno ormai è slegato*).

Filigrana: dos pequeñas iniciales.

ViolínI:

Formato apaisado, 25 × 18 cms.

Sin numeración de folios o páginas

Páginas con 8 pent.

Binione: \

Filigrana: no

8 Niccolò Porpora, MS 117/876*Cantada al Ss.mo con VV.s de Nicolò Porpora**Fascículos*

Parte vocal (A):

Formato apaisado, 25 × 18 cms.

Sin numeración de folios o páginas

Páginas con 8 pent. e 4 sistemas.

Encuadernación: \\\/, cosidos.

Filigrana: no

ViolínII:

Formato apaisado, 25 × 18 cms.

Sin numeración de folios o páginas

Folio suelto, con 10 pent.

Filigrana: dos pequeñas iniciales.

Violetta:

Formato apaisado, cm. 25 × 18.

Sin numeración de folios o páginas

Folio suelto, con 10 pent.

Filigrana: dos pequeñas iniciales.

ViolínI e ViolínII:

Formato apaisado, cm. 25 × 18.

Sin numeración de folios o páginas

Páginas con 8 pent.

Binione: \

Filigrana: no

Violetta:

Formato apaisado, cm. 25 × 18.

Sin numeración de folios o páginas

Folio suelto, con 10 pent.

Filigrana: no

APÉNDICE II

Incipits musicales

①

Vl. I

Vl. II

V.letta

Alto

bc

Ved al di - vi - no es - po - so dan - do - se ge - ne - ro - so

1. Leonardo Vinci: Almas enamoradas [E-Zac 117/869].

①

Vv.ni

s

bc

Me - - sta Me - sta oh Di - o

2. Leonardo Vinci: Mesta oh Dio [E-Zac 117/870].

①

Vv.ni

V.la

A

bc

Al - ma mí - a en Pan del cie - lo

3. Leonardo Vinci: Alma mía en Pan del cielo [E-Zac 117/871].

①

A Se - ñor sa - cra - men - ta - do, que en e - sos ac - ci - den - tes

bc

4. *Leonardo Vinci*: Señor Sacramentado [E-Zac 117/872].

①

A A don - de fu - gi - ti - vo ca - mi - nas cie - go bar - ba - ro

bc

5. *Leonardo Vinci*: A donde fugitivo caminas [E-Zac 117/873].

①

A A la me - ssa di - vi - na me con - vi - da be - nig - no

bc

6. *Niccolò Porpora*: A la messa divina [E-Zac 117/874].

①

A A la me - ssa del cie - lo gui - a - do de la fe lle - ga

bc

7. *Niccolò Porpora*: A la messa del cielo [E-Zac 117/875].

①

A Pe - re - gri - nos del mun - do que mi - ras en al - ta - res

bc

8. *Niccolò Porpora*: Peregrinos del mundo [E-Zac 117/876].

Aria Largo. *Cantata al 1.^{mo} con VV. del S.^{ro} Leonardo Vinci.*

117/ 869

ved al divino es pofo dando se gene roso, dando se gene
ay orazon amantiss el oraze amantiss el oraze amantiss el

roso en Pan del lo, en Pan del Cielo.
ay orazon amantiss el oraze amantiss el oraze amantiss el

ved al divino es pofo, dando se gene roso, dando se gene roso en
ay orazon amantiss el oraze amantiss el oraze amantiss el

Pan del Cielo, en Pan del Cie lo, en Pan del Cielo. dando se gene
ay orazon amantiss el oraze amantiss el oraze amantiss el

Ilus. 1. Comienzo de la cantata *Almas enamoradas* de Leonardo Vinci [E-Zac MS. 117/869].