ATRIBUCIÓ D'AUTORIA DE CINC MOTETS ANÒNIMS A F. VALLS

SERGI CASADEMUNT I FIOL

Es tracta del manuscrit de la B. de Catalunya M 1620/21 que forma part del fons provinent de la catedral de Barcelona. Està format per 24 fulls de 32 × 20,5 cm amb les particel·les de les diferents parts vocals i instrumentals. Al primer full o camisa es llegeix *Motetes a 4 y a solo con Instr^os Obstupescite cœli*. No hi consta el nom de l'autor. Els altres motets que no figuren a la portada són: *Christus assistens*, *Rex regum*, *Magister vester* i *Ave pontifex noster*.

Els papers estan distribuïts de la manera següent: «Tiple a 4°», 2 pàg., «Alto a 4°», 6 pàg., «Tenor 1° a 4°», 4 pàg., «Tenor 2° a 4°», 4 pàg., «Violino primo», 4 pàg. (la pàg. 3 porta «flauta 1ª»), «Violino 2°», 4 pàg. (íd. «flauta 2ª»), «Acomp. a los VV a 4°», 3 pàg. (al segon motet, «Fagotto solo»), «Violon 1°», 1 pàg., «Violon 2°», 1 pàg., «Archilaud», 2 pàg., «Acomp. continuo», 4 pàg., «Acomp. continuo», 4 pàg.

Em van cridar l'atenció ja que un d'aquesta té parts obligades per a dos violons i jo estic recollint i estudiant la literatura per a violó. A més vaig trobar molt interessant la instrumentació usada en els altres motets, que són tots diferents. Per la disposició a les particel·les es desprèn que els cinc motets es cantaven en una mateixa funció religiosa, que pel text bé podria ser la festa de l'Exaltació o bé de la Invenció de la Santa Creu, que és la titular de la catedral de Barcelona. Aquesta unitat, per a mi, li donava un valor afegit, ja que normalment les obres es copiaven individualment.

Però un cop transcrits el que prengué protagonisme fou la música. La seva qualitat era molt alta i a més s'evidenciava la voluntat de l'autor d'allunyar-se de la rutina i fer servir combinacions poc usuals en el nostre país.

L'estil em féu pensar aviat en F. Valls. El meu interès se centrà a partir d'aquell moment a trobar alguna cosa que em pogués confirmar les meves sospites d'autoria. El P. Daniel Codina em va parlar d'un manuscrit amb una carta autògrafa de Valls que es conserva a la biblioteca dels jesuïtes de Sant Cugat (Centre Borja, ms. K III 3) la lletra de la qual coincidia amb la dels exemples musicals del *Mapa armonico practico* de Valls i que es conserva a la Biblioteca de la Universitat de Barcelona. Un cop examinats aquests manuscrits, vaig poder constatar la coincidència entre les tres lletres. Per tant es pot

assegurar que aquest manuscrit és autògraf de Valls, almenys pel que fa al text. Pel que fa a la grafia musical m'atreviria a dir que només l'acompanyament dels violins és autògraf d'ell. Si a més a més, i tal com he dit abans, l'estil era igual que el de Valls, el pas següent va ser analitzar aquests motets en relació amb l'obra coneguda d'ell.

El primer motet, a quatre veus, dos violins i baix continu, comença amb un disseny melòdic, amb un salt de 6a disminuïda, idèntic al del motet «De profundis», conservat a la Biblioteca de la Universitat, i un ritme típic de l'obertura a la francesa. Acaba de manera molt semblant al motet *Tota pulchra* publicat per A. Martin y Coll al seu tractat *Arte de Canto llano...* (Madrid, 1714).

El segon té una instrumentació poc comuna, ja que acompanya la veu de tenor amb dos violins, *fagotto* i baix continu. Aquí la influència italiana es fa evident en fer servir un fagot i no un baixó, que era l'instrument habitual a les esglésies. A més, els papers d'aquests motets porten les indicacions dels violins en italià: *violino primo* i *violino secondo*. Al començament concertat del fagot amb el violí que recorda el motet *Flos carmeli*, s'hi contraposa un final en l'estil ibèric que recorda el motet *Mortales que amais* de Joan Cabanilles.

El tercer també té una formació curiosa: contralt, arxillaüt i baix continu. Aquesta instrumentació ens recorda l'ús de l'arxillaüt en les obres de Caldara i Albinoni, i la música a vegades ens fa pensar en A. Scarlatti o en d'altres mestres de l'escola napolitana i altres vegades en la centreeuropea de Bach o Handel. Pel que fa a coincidències amb altres obres de Valls citarem la semblança d'algunes figuracions amb el motet *Quemadmodum desiderat* que té una instrumentació semblant, amb veu, violó i baix continu.

El quart és per a tenor, dos flautes, dos violons i baix continu. Aquesta és precisament la formació instrumental que fa servir Bach en la cantata 106 *Actus Tragicus* composta el 1707, posant però dues violes de gamba en lloc dels violons. Pel que fa a semblances amb altres obres seves, hi ha figures que Valls també usa en el seu motet *Exultate justi*, amb grups de quatre semicorxeres amb salts de tercera, repetits unes quantes vegades i cada vegada una tercera mes baixa.

Totes les introduccions instrumentals d'aquests motets tenen entitat pròpia i encara que més o menys llargues són conclusives, tornen a la tònica després de petites modulacions. Només en l'últim motet les veus s'incorporen als instruments per acabar la frase. Aquest cinquè motet es per a quatre veus, dos violins, oboè i baix continu, i així com la primera part podríem dir que és en l'estil ibèric, la segona és absolutament vivaldiana pel que fa al tractament dels violins, acaba però amb uns compassos del més pur estil «antic» de Valls.

Aquestes coincidències formals, a part d'altres que es podrien trobar amb un estudi més aprofundit, junt amb la de l'escriptura, la seva procedència del fons de la catedral i l'*aire* que s'hi respira, crec que són suficients per a poder atribuir-li la seva paternitat.

Ara bé, les obres que hem citat fins aquí ens donen una imatge molt diferent de la que, almenys la majoria, teníem de la música de Valls, o sigui, l'autor de la missa *Scala Aretina* datada el 1702; que encara que generador de la polèmica més important del començament de segle XVIII per l'atreviment d'una 9a sense preparar, no deixava de ser un músic plenament immers en la tradició. Hi ha per tant una gran evolució del seu estil. Així per exemple els motets *Flos carmeli* o *Surrexit pastor bonus*, dels quals no coneixem la data, s'integren plenament en l'estil centreeuropeu. Quan es produí aquest canvi? Quines en van ser les causes? Segurament una de molt important va ser l'arribada de músics italians durant la Guerra de Successió (1702-1714).

Durant aquests anys s'instal·là a Barcelona la cort de Carles III conegut com a arxiduc Carles, i es constituí una Capella Reial formada majoritàriament per músics italians procedents de la Capella Reial de Nàpols. Entre ells destaquen Giuseppe Porsile, que en fou el mestre de capella, i el primer violí Angelo Ragazzi. Tots dos els trobarem més tard a Viena com a compositors de cort al servei del mateix arxiduc ara ja com a Carles VI, emperador. D'altra banda s'estrenaren al Palau de Llotja algunes òperes i festes teatrals italianes d'autors com el baró d'Astorga amb el «Dramma Pastoral per Musica» *Dafni*, Antonio Caldara amb *Il piú bel nome*, «Componimento da Camera per Musica» o l'òpera *Zenobia in Palmira* segurament de Fortunato Chelleri. Tant els uns com els altres segur que influïren en els músics de casa nostra, i un dels més preparats per entendre els canvis que ells proposaven era Francesc Valls.

Valls era però un músic d'església i tenia molt clara la funció que aquesta havia de tenir en la litúrgia. En el seu tractat de composició *Mapa armonico practico*, i quan parla de la composició dels motets, recomana no allargar massa els preludis o introduccions instrumentals a fi que no es converteixin en un concert i puguin distreure la devoció del fidels. Pel que fa al fet de doblar les veus amb els violins tal com diu ell «que hazen los estrangeros», ell prefereix mantenir-se fidel a les tècniques contrapuntístiques entre veus i instruments. I és aquest fet, crec jo que determinant, el que fa que la seva música s'apropi cada vegada més a la que es feia a països com França o Alemanya, on la tècnica contrapuntística era encara molt viva. Tot això pel que fa a l'harmonia. Pel que fa a la forma, adoptà en algunes ocasions els recitatius i l'ària *da capo*, sobretot en les cantates i en alguns *villancicos* d'estructura mixta. En les misses adoptà en alguns casos la divisió del Gloria en més parts tal com feien els italians, abandonant la forma bipartida que s'usava a la península.

Per acabar, direm que el fet d'haver-se dedicat quasi exclusivament a la música religiosa, si exceptuem tres cantates humanes i algun *tono*, potser no va possibilitar que Valls utilitzés tota la seva capacitat tècnica i inventiva que, segurament hauria fet servir si s'hagués dedicat, posem per cas, al teatre.