

0. Introducció

Puig que en anteriors llibres i publicacions meves sobre el mestre i compositor Francesc Valls (*1671ca.-1747)¹, he donat a conèixer totes les notícies que sabia sobre la seva biografia i no havent-ne adquirit de noves, entraré immediatament en el tema que governa el present treball.

Abans, però, vull deixar constància del meu sincer i profund agraïment als meus bons companys, el Dr. Antonio Ezquerro que m'ha suggerit diferents enfocaments de determinats punts, el Dr. Luis Antonio González Marín, qui, amb motiu del concert que va donar amb els «Músicos de Sv Altez», en ocasió de la presentació del meu llibre *La Música en Catalunya durante el siglo XVIII: Francesc Valls*, va revisar algunes de les composicions que veuen la llum en aquest llibre, i més especialment encara al Dr. José Vicente González Valle, qui, fent un gest generosíssim, ha esmerçat el seu escàs i preuat temps, en la revisió a fons de totes i cadascuna de les trenta composicions aquí publicades. No cal dir que llurs indicacions i suggeriments m'han servit per subsanar defectes i millorar-ne l'edició. També m'han encoratjat molt els llibres que aquests mateixos companys han publicat darrerament en la línia de transcripció paleogràfica, així com també el treball presentat per l'avui Dr. Marià Lambea per a l'obtenció del Grau de Doctor.

Tot desitjant, doncs, aprofundir més en el coneixement de la música del compositor Francesc Valls, m'he dedicat darrerament a l'estudi dels seus *Tonos*, el resultat del qual estudi tinc previst oferir en dos volums.

1. Metodologia

Edició

El que faig ací, és una «edició paleogràfica» dels *Tonos* de Francesc Valls, no una transcripció. En aquesta tasca, he intentat ser màximament fidel als manuscrits, respectant principalment tot allò que afecta més a l'essència de la composició, però també he procurat recollir qualsevol detall que pugui semblar secundari o menys important. M'agradaria que l'estudiós no trobés a faltar el propi manuscrit.

1. Pavia i Simó, J., *La Música a la catedral de Barcelona durant el segle XVII*. Barcelona, Fundació Salvador Vives Casajuana, 1986; id., «La música a la catedral de Barcelona des de l'inici del segle XVIII fins a la jubilació del mestre F. Valls (14-3-1726)», a *Anuario Musical* 45, Barcelona, 1990; id. *La música en Cataluña durante el siglo XVIII: Francesc Valls*, Monumentos de la Música Española, vol. LIII, CSIC, Barcelona, 1997.

Per tant, he intentat reconstruir la «*tabula compositoria*» o partitura, tot mantenint la màxima fidelitat a les partícels, això és: la figuració, les alteracions, les claus, l'armadura de les veus, els signes de compàs, les proporcions, la grafia del text literari, etc., per tal d'apropar amb el mínim de manipulació possible els documents als estudiosos, i també, amb un mínim d'explicacions, fer-ho avinent a un màxim de grups corals, els directors dels quals i els mateixos intèrprets estan cada dia més capacitats, per la seva preparació musical, per entendre-ho i fruit més a fons d'aquesta aproximació a l'«original».

En el meu treball, he observat, sobre tot, les normes i la pràctica del propi Valls al seu tractat teòric *Mapa Armonico*², i ho explico amb l'autoritat de les seves pròpies paraules, detall que m'estalviarà de caure en interpretacions massa subjectives i potser discutibles o errades. Sortosament, aquest compositor ha deixat al costat de la seva obra musical, l'explicació del que feia, i ho ha il·lustrat amb exemples, després d'haver estudiat els tractadistes espanyols i estrangers, amb la majoria dels quals coincideix i sempre ho fa constar i hi remet. Quan dóna, però, una opinió pròpia, també ho fa constar i diu que ningú no està obligat a seguir-la. És ella, doncs, aquesta teoria, la que estableix el mètode del meu treball i anirà apareixent al llarg de la meua exposició.

He completat amb notes, pauses, lligadures, calderons o altres signes, entre claudàtors, els llocs que m'ha assemblet que n'estaven mancats. La numeració ordinal de les obres, a l'edició, és meua. I els subratllats, a les cites, cal considerar-los sempre del ms., mentre no es faci constar el contrari.

Reconstrucció de les partitures o «tabulæ compositoriae»

És sabut que els compositors, en escriure les seves obres musicals, ho feien en una *tabula compositoria*, que passaven a un copista, el qual, després de copiar cada veu per separat, solia destruir o esborrar l'original, escrit sovint sobre una mena de *tabula* en llatí, «taula» en català, sobre la que es *componia* la música, d'on li ve el nom. Malgrat aquest costum, no es perderen totes les partitures, com es comprova en el fet que a arxius eclesiàstics i biblioteques, es conserven diferents col·leccions d'obres d'un mateix autor o de diferents, on totes les composicions són presentades en forma de partitura, per exemple el manuscrit de la Universitat de Cracòvia, del que en parlaré més endavant, i sobre tot, pel que fa al meu pròposit, l'esmentat *Mapa Armonico*, el llibre teòric del propi Valls.

2. Mentre no faci constar altra cosa, em refereixo i cito l'exemplar manuscrit que es conserva a la Biblioteca de la Universitat de Barcelona, signatura: MS. 783: *Mapa Armonico Practico Breve resumen de las principales Reglas de Musica Sacado de los mas classicos Autores Especulativos, y Practicos, Antiguos y Modernos, Ilustrado con diferentes exemplares, para la mas facil, y segura enseñanza de Muchachos. Escriviolo el R.do Francisco Valls Presbitero, y Maestro de Capilla Jubilado de la Santa Iglesia de Barcelona*. La seva data, cal situar-la entre les dues indicacions que ofereix el mateix manuscrit, això és, que fou escrit en posterioritat a la jubilació de l'autor i abans del 22 d'octubre de 1742, data amb què Gregorio Santiso Bermúdez signa la seva lletra adreçada a Valls, donant a aquest la seva opinió sobre el manuscrit i que li fa de pòrtic o pròleg. A la Biblioteca de Catalunya, signatura M 680, n'hi ha un altre exemplar, incomplet, el text que resta, però, en els apartats que he comparat d'ambdós, són coincidents. Em consta que, a la Biblioteca Nacional de Madrid, hi ha un altre exemplar, al que no he accedit encara. D'ara en avant, quan em referiré a aquest manuscrit, l'anomenaré simplement: *Mapa Armonico*.

Puntets

Donat que, als *Tonos* de Valls, hi apareixen alguns dels puntets que tradicionalment s'empren en música, considero oportú parlar-ne, ni que sigui per enunciar breument la doctrina del mestre sobre la qüestió. En algunes composicions, es troba el puntet de perfecció sobre la nota breu i en altres el puntet d'augmentació, del que en tornaré a parlar més endavant.

Dels puntets Valls diu::

«Los puntillos que usaron en sus composiciones los compositores antiguos fueron quatro, sus nombres, Aumentacion, Perfeccion, Division, y Alteracion. De estos casi solo queda el de Aumentacion, porque aumenta la mitad del valor, a la figura que tiene delante. Los tres que quedan sirven solo en el Tiempo Ternario: el de Perfeccion... se pone... en el Breve encima». ff. 228-228v.

Barres divisòries de compàs, puntet d'augmentació i síncopa

En les susdites partitures, hom observa que hi ha les barres de divisió de compàs, que no solen correspondre a un sol *tactus* (= «part») o compàs, sinó que agrupen un, dos o més *tactus* entre dues d'aquestes barres, potser per no fer massa carregosa la partitura. Tenint en compte, doncs, aquesta pràctica, també jo posaré les barres divisòries (que són meves i no pas del manuscrit) en la reconstrucció de les partitures, però mantenint sempre l'agrupament de dos *tactus*, a les obres que calgui. Les susdites barres, les poso doblades als canvis de compàs, i al final de cada part (*Estribillo*, *Aria*, *Recitado*, etc.).

El fet de posar barres divisòries t'encara, sovint, amb el dilema de dividir les síncopes en la partició de compàs i resoldre els puntets d'augmentació, o deixar-ho sense resoldre. Observant, però, la pràctica del mestre al seu *Mapa Armonico*, on s'inclina per la segona possibilitat, tant en les seves composicions, com en les d'altres compositors, tot escrivint (*passim*) la síncopa sobre la ratlla divisòria del compàs i mantenint el puntet, a la part forta del compàs, sense convertir-lo en la nota equivalent, també jo, respectant aqueixa pràctica, la mantinc en l'edició dels seus *Tonos*, tot considerant que els intèrprets saben prou bé quina part de nota correspon a cada compàs. L'exemple del *Mapa Armonico* que dono a continuació, encara que l'autor l'empra amb un altre propòsit, n'és una mostra, que considero suficient (f. 51v.):



Signes d'alteració (b, #, becaire, + ...)

Quant a les alteracions sorprén, sobre tot, l'ús freqüent que Valls fa del sostingut i del bemoll, en lloc del becaire, ús que també he respectat en el meu treball. Però prefereixo explicar-ho amb les pròpies paraules del mestre. Efectivament, Valls, després de parlar del bemoll (a), del sostingut o dièsi cromàtica, i de la dièsi enarmònica (b), aconsella:

«Tambien es preciso, sepa el modo, como deve usar el b.mol, y sustenido dos señales, que sirven á la Musica, no solo para cumplir enteramente con la perfeccion de las especies perfectas, si tambien para disminuir, y aumentar las imperfectas.

[a] «Es el bemol... Usase de el, cantando por Natura, y b.quadrado en B.fabmi, cantando por Natura, y bemol, en Elami.»

[b] «El sustenido es... Llamaronle los Antiguos Diesis Chromatico á diferencia del Diesis Enarmónico.... Cantando por bquadrado, y Natura se puede poner en G.solreut, C.solfaut, y ffaut: Por Natura, y b.mol en C.solfaut, f.faut, y b.fa.»

Siempre que se use del sustenido, para la mejor armonia de la Musica, será para hacer la 3ª, y 6ª mayores, y del b.mol para hazer la 3ª, ó 6ª menores, segun los Autores antiguos.»

«... y lo que deve obviar, con gran cuydado es, que en la composicion, quando use de los sustenidos, sea subiendo gradatim, y esto en los signos permitidos, que son (como ya se dixo) cantando por Natura, y Bequadrado en G.solreut, F.faut, y C.solfaut, y por Natura, y Bemol, en F.faut, C.solfaut, y Befabemi, por ser lo contrario destructivo del Diapason; menos en el caso que aquella voz, que esta en el sustenido vaya á buscar la 5ª del Baxo, que entonces es licito, por la razon de ir otra voz á la 8ª cuyo lugar avia de ocupar la que estava a la 3ª; ni tampoco en aquellos puntos que no tienen 5ª natural, la ponga accidental valiendose de el sustenido: esto debe entenderse mientras la Musica se mantiene en la cuerda natural de el Tono, que se maneja; que quando sale á termino accidental, puede y deve valerse de todas las consonancias, y dissonancias, que pertenecen á aquella composicion.

De el bemol podrá usar, quando sea por Natura, y Bequadrado en B.fabemi, y por Natura, y Bemol, en Elami...» f. 41.

Defineix el becaire i opina sobre el seu ús restringit, tot emprant el b o el # al seu lloc, opinió que posa en pràctica a les seves obres i que, a l'hora de la veritat, no resulta tan difícil de entendre, com pot semblar a primera vista. De la manera de parlar de Valls, es desprén que, aquest encara no solfeja com nosaltres ho fem ara, sinó seguint la norma dels hexacords. En aquesta ocasió, doncs, es decanta per la pràctica antiga. Tanmateix, trobem el becaire a diferents *Tonos*, precisament en les ocasions que ell aconsella (v., per ex.: M 1611/34). Per a Valls, doncs:

«Otra señal se usa en la música, llamado b.quadrado, que es esta b. Los estrangeros la ponen muy a menudo, però pareceme, que solo debería usarse en aquellos signos, que fueran de las Propiedades de Natura, y B.quadrado, y en ocasion, que antes, en los mismos se dixo fa; para que, en lugar del fa, haya de ser mi, segun los Autores Antiguos. En lo largo de esta obra, en muchas partes se hallará el sustenido, aviendo de ser b.quadrado en los signos de b.fabmi, y Elami, cantando por Natura, y B.mol, y debo advertirlo; porque fue seguir el estilo antiguo, quando no se reparaba en estas nimiedades, y comprehendo, que se puede criticar.» f. 22v.

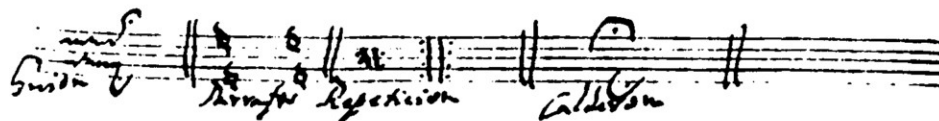
De vegades, Valls també posa el sostingut o el becaire en una nota que no el té a la clau i que realment no afecta la nota. És simplement per indicar que vol que aquella nota sigui natural i no afectada

per l'alteració que la segueix (de vegades també es fa per evitar tritons, per prevenir alteracions a la mateixa o a d'altres veus, etc.). Escriu, per ex.: Si becaire i Si bemoll lligats, al *Tono* M 1686/32, compassos 21 i 25 de l'Ària del Tiple primer. També repeteix els signes d'alteració a les mateixes notes seguides que quedaran dins d'un mateix «compàs», com trobareu *passim* pels *Tonos*, perquè també ho he mantingut.

Altres signes

Altres signes freqüents als manuscrits musicals són els següents, que Valls presenta i defineix o explica d'aquesta manera:

«A más de las referidas señales, hay otras, que cada una tiene su significado. Estas son, Guion, Parrafos, repeticion, y Calderon, aqui van todas.



El Guion avisa la nota, que se sigue à la otra linea.

Los Parrafos son para repetir lo mismo, que está entre ellos.

La repeticion, para bolver à replicar lo mismo, desde el principio.

El Calderon concluye con la obra. Y tambien sirve para ligar todas las notas, que se han de aplicar, à una sola sillaba, y para denotar alguna detencion en el compàs, en algun punto, donde le pareció al Autor era conveniente, se detuviesse.

Sirve tambien el Calderon, ô medio circulo, para denotar sobre diversas figura menores, que todas las que comprende se han de cantar, ô tocar arrastrando.

Otra señal, que es una pequeña linea puesta sobre diferentes notas, sirve para que todas las que la tuviesen se toquen, ô canten con toda distincion. El buen gusto introduxo estas ultimas señales, para dar mas variedad a la Musica.» f. 22v. i 23.

D'aquests signes, però, el *Guion* no l'he cregut necessari, a l'edició, i, per això, l'he omès. Pel que fa als *Parrafos*, he hagut de resoldre'ls i tampoc no hi surten, si no és excepcionalment. La *Repeticion* l'he emprada molt poques vegades, perquè també en ocasions m'he vist obligat a resoldre-la per exigències de l'adaptació de les veus dins de la *tabula compositoria*, o jo mateix he decidit realitzar la repetició, per a una més còmoda interpretació. El qui té més possibilitats significatives és el *Calderon*, sobre tot pel que fa a marcar el final absolut de l'obra. La *Linea* apareix, per exemple, al *Tono*: M 1611/43, a l'Ària.