

FRANCESC VALLS (ca.1671-1747)



LMG 2074

DDD

- | | | |
|-------|---|------|
| 1 | (Introit): <i>Confitebor tibi</i> , salm 138 (137) | 5'29 |
| | Missa quarti toni (1709) | |
| 2-4 | <i>Kyrie — Christe — Kyrie</i> | 3'10 |
| 5 | <i>Gloria</i> | 3'25 |
| 6 | <i>Credo</i> | 6'20 |
| 7 | <i>Sanctus</i> | 1'37 |
| 8 | <i>Agnus Dei</i> | 1'56 |
| 9 | (Introit): <i>Lætatus sum</i> , salm 122 (121) | 4'22 |
| | Missa primi toni (1709) | |
| 10-12 | <i>Kyrie — Christe — Kyrie</i> | 3'10 |
| 13 | <i>Gloria</i> | 3'23 |
| 14 | <i>Credo</i> | 7'00 |
| 15 | <i>Sanctus</i> | 1'38 |
| 16 | <i>Agnus Dei</i> | 1'58 |
| 17 | (Cant final): <i>Credidi, propter quod locutus sum</i> , salm 116 (115) | 5'23 |

Exaudi nos

Sopranos: **Alexandrina Polo, Meritxell Olaya**

Contralts: **Elisenda Arquimbau, Montserrat Bertral**

Tenors: **Albert Riera, Damià Carbonell**

Baríton: **Xavier Pagès**

Cornetto: **Arnau Rodon**

Baixó: **Meritxell Ferrer**

Tiorba: **Josep M. Martí**

Violó: **Santiago Mirón**

Orgue: n.n..

Direcció: **Joan Grimalt**

Primer enregistrament / First recording

Enregistrament realitzat els dies 19 i 20 de juliol de
2006 a la Capella de sant Pere de Terrassa
Presa de so i muntatge: Llorenç Balsach
Portada: Antoni Viladomat (Barcelona 1678-1755):
Sant Antoni de Pàdua

©(P) 2006 La mà de guido
www.lamadeguido.com
Dip. Leg.: B-33099-2006



Francesc Valls (Barcelona, 1671c.-1747) és un dels màxims exponents de la música barroca hispànica. Va ser mestre de capella de la Catedral de Barcelona durant els anys 1696-1726, en actiu, i fins la seva mort, el 1747, com a jubilat, en un temps en què la Seu era el centre musical per excel·lència de Barcelona i un dels més importants d'Europa.

Prolífic i polèmic, Valls ha estat objecte d'estudi dels investigadors d'aquí i de fora. Algunes de les seves obres, i particularment la famosa *Missa Scala Aretina* (1702), han estat enregistrades, però hi ha una clamorosa desproporció entre la qualitat de la seva música i l'atenció que se li ha concedit.

Exaudi nos presenta dues misses posteriors a l'esmentada, la *Missa primi toni* i la *Missa quarti toni*, escrites a Barcelona a principis del s. xviii, interpretades amb els criteris i els instruments propis de l'època. Emmarcant les dues misses, tres salms inèdits, d'estil més directe.

El personatge de Francesc Valls és un cas de *Musicus et cantor*, és a dir que estava alhora en el món de la praxis, com a compositor i com a intèrpret, i en el de la reflexió teòrica. El seu tractat *Mapa armónico práctico* (1742) és un compendi del que se sabia de música al seu temps i al seu espai geogràfic. Escrit potser com a darrera paraula d'una llarga polèmica, que recorda la de Monteverdi i Artusi (al nord d'Itàlia, al principi del s. xvii), el *Mapa* va tenir «una notable influència entre els professionals de l'àmbit hispànic», segons Antonio Ezquerro. La intenció més immediata de tots aquests tractats era, d'antuvi, més pràctica que especulativa, perquè havia de servir per ensenyar els escolars a llegir música i a cantar, i més tard a comprendre:

para la mas facil, y segura enseñanza de Muchachos. Aquí com en tants altres llocs, la pedagogia ha estat punt de partida d'una presa de consciència sobre la realitat.

Pel que fa a la seva obra, notable en quantitat com en qualitat (segons Josep Pavia, en conservem unes 600 obres, la majoria inèdites), podríem dir que transcorre al llarg de dos eixos estilístics, un d'històric, que podríem representar vertical, i l'altre lingüístic, que ens dividiria l'espai en una part superior (el llatí) i una altra inferior (les llengües romanç). D'una banda, Valls es troba entre els segles xvii i xviii; de l'altra, la seva producció ofereix tant textos litúrgics, en llatí, com música en llengua romanç. Aturem-nos un moment en aquests quatre camins.

En l'àmbit hispànic, el canvi de segle xvii-xviii significa el pas d'un estil barroc molt peculiar, més pròxim a la polifonia del Renaixement que al *Seicento* italià, a un de més galant, més semblant al que passava a la resta d'Europa. Si en la música del xvii hispànic dominen els ministrers (instrumentistes de vent, que doblen o substitueixen les veus en la polifonia), en la del xviii dominen els violins i, al seu costat, oboès i trompes. D'altra banda, una característica molt típica d'aquest barroc és la policoralitat, que hauria importat Joan B. Comes de Venècia, i que esdevé la norma quasi exclusiva arreu de les Espanyes.

Pel que fa a la llengua romanç, cal recordar que el llatí encara era considerat en molts àmbits la llengua forta, l'oficial, la seriosa. A Barcelona, cal tenir en compte el desprestigi de la llengua autòctona, i també la tendència austriacista del nostre Valls (segons reporta Josep Pavia) que potser

li calgué corregir amb escrieix. La Guerra de Successió a la corona hispànica (1702-14) entre la casa dels Àustries i la dels Borbons es pot entendre en el context d'una lluita entre parlamentarisme i absolutisme. Durant la Guerra de Successió es debat una opció política entre un sistema de govern català sòlid i amb capacitat de renovació, basat en criteris contractuals i pactistes, i una autoritat borbònica, absolutista i unitarista. La política de Felip V de Borbó, que va ser el guanyador de la contesa, va demostrar que Valls sabia en quina banda eren els seus.

A la Barcelona del s. xviii, «llengua romanç» vol dir sobretot castellà. En aquesta llengua trobem una ingent quantitat de *Villancets* (*villancicos*) y de *Tonos*. *Villancet*, que avui entenem com a «nadal», vol dir aquí i en origen cantar en llengua romanç. Igual que el gènere germà d'aquest, el *Tono*, s'escrivien en ocasions no litúrgiques però, en el cas de Valls, majoritàriament tintades de religiositat: primeres comunions, p.e.

Al costat d'aquesta producció, de color més assequible, hi ha la producció litúrgica, en llengua llatina: salms, magníficats, misses. El caràcter és diferent, com ho és l'ús per al qual la música està pensada. L'obra en llatí, d'una manera semblant a com ho veiem en Monteverdi i en autors del segle anterior a Itàlia, té un caràcter més solemne, una tendència a l'abstracció i a les línies més pures. Això no exclou pas un ús simbòlic de figures retòrico-musicals, ans al contrari. El mateix Dr. Ezquerro explica que en una època tan majoritàriament analfabeta, les pintures, l'escultura o la música religioses tenen també una funció didàctico-pastoral, i per tant miraven d'associar i de transmetre continguts a llurs formes.

L'altra vessant, en canvi, en llengua romanç, presenta una cantabilitat més immediata, i també freqüents al·lusions a la dansa, símbol des de sempre del vessant dionisíac i profà de la música.

No cal dir que tots aquests efectes tenen lloc en l'oient a un nivell inconscient, que és el camp de batalla principal de l'art de la música. Per això podem esperar també que, després de tres-cents anys, aquells efectes continuïn funcionant en nosaltres, fets com estem, en el fons, de la mateixa fusta.

El programa

Tant les dues misses com els tres salms que componen aquest programa estan pensats per a la litúrgia. Això vol dir que, lluny de la intenció de brillar pel seu enginy, el compositor pretén fer aquest servei, i prou. La humilitat de Valls és una dels aspectes més còrpenedors per a qui s'hi aproximem des de la nostra època, plena de divisme i d'individualisme.

Els salms són poemes, originalment en hebreu, de l'Antic Testament, és a dir, de la Bíblia judaica. Traduïts primer al grec i després al llatí, la tradició cristiana se'ls ha fet seus, interpretant-los amb matisos diferents. Avui els podem escoltar com a clams profundament humans que parlen d'esperances, d'anhelis i de dolors antics i moderns. Fent-nos ressò del seu ús litúrgic, n'hem situat dos com a sengles cants d'entrada de cada una de les misses, i el tercer al final, com a cant de comiat.

El salms tenen un caràcter més directe que les misses, i estan musicats seguint sempre el text, en el seu doble vessant: el *què* diu (prosòdia, accents, etc.) i el *com* ho diu (el seu significat). Us recomanem

d'escoltar-los llegint el que estan dient en cada moment, per assaborir-ne la subtilesa, fins que ja sabreu el text de memòria. Pot ser un bon portal a l'audició d'un tresor de salms musicats en llatí, de totes les èpoques, ja des del cant gregorià, i fins a avui mateix.

Confitebor tibi és un himne d'acció de gràcies. El caràcter del text és fort i combatiu, però també hi apareixen «els humils», que mereixen atenció preferent tant en el judaisme com en el cristianisme. Seguint l'estil del motet del Renaixement, les frases (o els versos) del text reben una articulació musical feta sempre de nou, sempre a mida. Quan s'acaba la frase, doncs, coincideixen cada vegada el punt i a part, o punt i seguit, amb la cadència harmònica, que és la manera com puntua la música tonal.

Lætatus sum és un dels salms més apropiats per començar un concert de música religiosa, per tal com manifesta la seva alegria de trobar-se al temple. Aquesta pregària, que qualsevol persona es podria fer seva, acaba demanant la pau i el benestar.

Finalment, **Credidi, propter quod locutus sum** és un altre salm d'acció de gràcies, i també de compromís amb el Senyor, que li ha «trencat les cadenes». Musicalment, el caràcter cantat i dansat dels anteriors pren una forma més continguda. «Com podria retornar al Senyor tot el bé que m'ha fet?» Vet aquí un dels moments més frapants de tot el programa. Valls es fa seva la frase, del tot, i la diu amb una eloqüència que passa per sobre del llatí i també dels tres-cents anys que ens separen del seu temps.

Pel que fa a les dues misses, es tracta de la musicació de l'*Ordinarium missæ*, és a dir, d'aquells textos

que es diuen o es canten en cada missa, amb independència de la festa que sigui. Per als compositors, això acostuma a fer-los prendre consciència del pes de la tradició, i d'aquesta connexió amb el passat acostumen a sortir obres més pròximes a la generació anterior que no a l'actual.

La **Missa de primer to** potser tingui un tarannà més abstracte i solemne que la **de quart to**; però totes dues són obres pensades per a festes de segon ordre. Per a les grans ocasions, aquelles que tenen lloc una vegada cada any, a tot estirar, Valls havia compost obres amb l'instrumental del s. xviii: violins, oboès, trompes i trompetes. Aquí, en canvi, la concisió i l'austeritat remetien més aviat a una devoció íntima, de cada dia.

Al primer cor, el *favorito*, de la **Missa de primer to** hi trobem quatre veus: dues de Tible, un Altus i un Tenor. Nosaltres, seguint una pràctica habitual a l'època, hem substituït la veu superior per un *cornetto*, fent contrapunt amb la soprano. Es tracta precisament de la veu que vam haver de reconstruir, primer, perquè s'havia perdut.

En canvi, en la **Missa de quart to** el *Coro favorito* només presenta dues veus, com passava amb els Salmes: Tible i Tenor. En aquesta segona es fa més audible el procediment constructiu de fer servir un sol motiu temàtic, normalment un fragment (aquí no identificat) de melodia gregoriana, que doni unitat a tot el conjunt, reapareguent contínuament en sempre noves variacions, identificables ja a la primera audició.

Joan Grimalt

Exaudi nos és una formació vocal-instrumental dedicada al patrimoni de la música religiosa. Creat a Viena a la dècada dels 80 per Joan Grimalt, *Exaudi nos* comença una segona etapa a Barcelona l'any 2000.

En col·laboració amb *Músiques de l'Esperit*, el grup vol retornar a la música religiosa el seu aspecte delicat de Pregària sonora, en un món de creences (i d'anhels espirituals) tan divers com el nostre, passant per sobre de tota frontera confessional.

El 2001 té lloc la primera producció catalana: *El càntic dels càntics* de Palestrina. Una selecció d'aquests motets, instrumentats per a l'ocasió, fou interpretada a Terrassa, Barcelona i Roma. El curs 2.002-03 va oferir *Quatre Motets de JS Bach*, igualment en instrumentació nova, a diverses catedrals del país.

Exaudi nos ha col·laborat també amb el *Cor Montserrat* i la Coral de Vic, en un programa dedicat al compositor contemporani Arvo Pärt (Nadal 2.002), així com en dues produccions del *Messies* de Händel (2.000, 2.001), en col·laboració amb l'agència *Concerts de Barcelona*.

La tardor 2003 va ser la *Missa 1650* de Monteverdi (2.003), i el curs 2.004-05 es va muntar un programa de *Motets* de Heinrich Schütz. Tots dos programes, instrumentats segons l'ús del seu temps per a la formació mixta, amb solistes vocals i instrumentals.

El curs 2005-06 s'enceta una nova etapa, centrada en el barroc hispànic. L'esforç de recerca, transcripció i interpretació seguint criteris històrics, que són els que acostumen a fer sonar la música antiga més convincent, hauria de servir per redescobrir

la vigència d'un tresor quasi oblidat, de bellesa i d'espiritualitat, que ens estava destinat.

Joan Grimalt, director

Músic i filòleg, va néixer a Terrassa però ha viscut del 1983 al 1998 a Àustria i Alemanya, sobretot a Viena, on va estudiar Piano, Composició i Direcció, becat pel Govern austríac i per la *Fundació Alban Berg*, i on ha dirigit en algunes de les sales de concert i dels teatres més importants. La seva dedicació principal al gènere vocal, Òpera i Lied (com a pianista) l'ha portat a dirigir també nombrosos concerts simfònics i, sobretot, Oratori per diverses ciutats europees, així com produccions de música contemporània, amb retransmissions per ràdio i televisió.

Si durant l'etapa germànica va dirigir bàsicament òpera, des que ha tornat a Catalunya ha mantingut el format gran, sobretot amb les Filharmòniques de Craiova i de Timisoara (Romania), però també la música de cambra, i s'ha anat centrant en la música barroca, de format mitjà, i en la pedagogia. Fa classes a la Universitat Pompeu Fabra, a l'Institut d'Humanitats de Barcelona, als Instituts Superiors de Ciències religioses de Barcelona i de Vic i a la Fundació Joan Maragall, i és professor de l'Escola Superior de música de Catalunya (Esmuc) i de la UIC. Està preparant una tesi doctoral sobre l'obra simfònica de Gustav Mahler des del punt de vista hermenèutic.

Finalment, com a compositor Joan Grimalt és autor d'una adaptació musical i teatral de la novel·la *L'idiota*, de Dostoievsky, estrenada al *Festival Grec 99* de Barcelona.

Francesc Valls (Barcelona, 1671c.-1747) es uno de los máximos exponentes de la música barroca hispánica. Fue maestro de capilla de la catedral de Barcelona durante los años 1696-1726, en activo, y hasta su muerte, en 1747, como jubilado; en un tiempo en que la *Seu* era el centro musical por excelencia de Barcelona y uno de los más importantes de Europa.

Prolífico y polémico, Valls ha sido objeto de estudio de investigadores locales y foráneos. Algunas de sus obras –particularmente la famosa *Missa Scala Aretina* (1702)– han sido grabadas, pero hay una clamorosa desproporción entre la calidad de su música y la atención que se le ha prestado.

Exaudi nos presenta dos misas posteriores a la citada anteriormente, se trata de la *Missa primi toni* y la *Missa quarti toni*, escritas las dos en Barcelona a principios del siglo XVIII, interpretadas con criterios e instrumentos propios de la época. Enmarcando las dos misas, tres salmos inéditos, de estilo más directo.

El personaje de Francesc Valls es un caso de *musicus et cantor*, es decir, trabajaba a la vez en el mundo de la praxis, como compositor e intérprete, y en el de la reflexión teórica. Su tratado *Mapa armónico práctico* (1742) es un compendio de lo que se sabía de música en su tiempo y en su espacio geográfico. Escrito quizá como respuesta final a una larga polémica, que recuerda la de Monteverdi y Artusi (en el norte de Italia, a principios del s. XVII), el *Mapa* tuvo “una notable influencia entre los profesionales en el ámbito hispánico”, según Antonio Ezquerro. La intención más inmediata de todos estos tratados era, de hecho, más práctica que especulativa, por su utilidad era la de enseñar a los monaguillos

a leer música y a cantar, y más tarde componer: “para la más fácil, y segura enseñanza de Muchachos”. Aquí, como en tantos otros sitios, la pedagogía ha sido el punto de partida de una toma de conciencia de la realidad.

Respecto a su obra, notable en cantidad y calidad (según Josep Pavia, se conservan unas 600 obras, la mayoría inéditas), podríamos decir que transcurre a lo largo de dos ejes estilísticos, uno histórico, que podríamos representar vertical, y otro lingüístico, que nos dividiría el espacio en una parte superior (el latín) y otra inferior (las lenguas romance). Por una parte, Valls vive entre los siglos XVII y XVIII; de otra, su producción ofrece tanto textos litúrgicos, en latín, como música en lengua romance. Detengámonos un momento en estos cuatro caminos:

En el ámbito hispánico, el cambio de siglo (XVII-XVIII) significa el paso de un estilo barroco muy peculiar –más próximo a la polifonía del renacimiento que al *Seicento* italiano– a uno más galante, más parecido a lo que pasaba en el resto de Europa. Si en la música del XVII hispánico dominan los ministriles (instrumentistas de viento, que doblan o sustituyen a las voces en la polifonía), en la del XVIII dominan los violines y, a su lado, oboes y trompas. Por otra parte, una característica muy típica de este barroco es la policoralidad, que habría importado Joan B. Comes de Venecia, y que se convierte en norma casi exclusiva en los territorios hispánicos.

Por lo que respecta a la lengua romance, cabría recordar que el latín aún era considerado en muchos ámbitos la lengua fuerte, la oficial, la seria. En Barcelona, habría que tener en cuenta el desprestigio de la lengua autóctona y también la tendencia austriaca de nuestro Valls (según reporta Josep

Pavia). La Guerra de Sucesión a la corona hispánica (1702-14) entre la casa de los Austrias y la de los Borbones se puede entender en el contexto de una lucha entre parlamentarismo y absolutismo. Durante la guerra se debate una opción política entre un sistema de gobierno catalán sólido y con capacidad de renovación, basado en criterios contractuales y pactistas, y una autoridad borbónica, absolutista y unitarista. La política de Felipe V de Borbón, que fue el ganador de la contienda, demostró que Valls sabía en qué bando estaban los suyos.

En la Barcelona del siglo XVIII, pues, “lengua romance” significa sobretodo castellano. En esta lengua encontramos una ingente cantidad de *Villancicos* y de *Tonos*. *Villancico*, que hoy entendemos como “canción de Navidad”, quiere decir en este contexto y en origen cantar en lengua romance. Igual que el género hermano de éste, el *Tono*, se escribían para ocasiones no litúrgicas pero, en el caso de Valls, mayoritariamente teñidos de religiosidad: primeras comuniones, por ejemplo.

Al lado de esta producción, de color más asequible, está la producción litúrgica, en lengua latina: salmos, magníficos, misas. El carácter es distinto, como lo es el uso para el que la música está pensada. La obra en latín, de una manera parecida a como vemos en Monteverdi y en autores del siglo anterior en Italia, tiene un carácter más solemne, una tendencia a la abstracción y a las líneas más puras. Esto no excluye un uso simbólico de las figuras retórico-musicales, sino todo lo contrario. El mismo Dr. Ezquerro explica que en una época tan mayoritariamente analfabeta, las pinturas, la escultura o la música religiosa tienen también una función didáctico-pastoral, y por lo tanto trataban de asociar y de transmitir contenidos a sus formas.

En cambio, la otra vertiente en lengua romance presenta una musicalidad más inmediata y también frecuentes alusiones a la danza, símbolo, desde siempre, de la parte dionisiaca y profana de la música.

No hace falta decir que todos esos efectos se producen en el oyente a un nivel inconsciente, que es el campo de batalla principal del arte de la música. Por esta razón, podemos esperar también que, después de trescientos años, aquellos efectos continúen funcionando en nosotros, hechos como estamos, en el fondo, de la misma sustancia.

El programa

Tanto las dos misas como los tres salmos que componen este programa están pensados para la liturgia. Esto significa que, lejos de la intención de brillar por su ingenio, el compositor pretende hacer simplemente este servicio. La humildad de Valls es uno de los aspectos más impresionantes para quien se aproxime a él desde nuestra época, llena de divismo e individualismo.

Los salmos son poemas, originariamente en hebreo, del Antiguo Testamento, es decir, de la Biblia judaica. Traducidos primero al griego y después al latín, la tradición cristiana se los ha apropiado, aunque interpretándolos con matices diferentes. Hoy los podemos escuchar como clamores profundamente humanos que hablan de esperanzas, anhelos y dolores antiguos y modernos. Haciéndonos eco de su uso litúrgico, hemos situado dos como sendos cantos de entrada de cada una de las misas, y el tercero al final, como canto de despedida.

Los salmos tienen un carácter más directo que las misas, y están musicados siguiendo siempre el texto,

en su doble vertiente: *qué* dice (prosodia, acentos, etc.) y *cómo* lo dice (su significado). Les recomendamos escucharlos leyendo lo que están diciendo en cada momento, para saborear las sutilezas, hasta que ya sabrán el texto de memoria. Puede ser un buen inicio a la audición de un tesoro de salmos latinos, de todas las épocas, desde el canto gregoriano hasta hoy en día.

Confitebor tibi es un himno de acción de gracias. El carácter del texto es fuerte y combativo, pero también aparecen “los humildes”, que merecen atención preferente tanto en el judaísmo como en el cristianismo. Siguiendo el estilo del motete del renacimiento, las frases (o los versos) del texto reciben una articulación musical hecha siempre a medida. Cuando se acaba la frase, pues, coinciden cada vez en el punto y aparte, o punto y seguido, con la cadencia armónica, que es la manera como puntúa la música tonal.

Laetatus sum es uno de los salmos más apropiados para empezar un concierto de música religiosa, por tal como manifiesta su alegría de encontrarse en el templo. Esta plegaria, que cualquier persona podría hacerse suya, acaba pidiendo la paz y el bienestar.

Finalmente, **Credidi, propter quod locutus sum** es otro salmo de acción de gracias, y también de compromiso con el Señor, que le ha “roto las cadenas”. Musicalmente, el carácter cantado y danzado de los salmos anteriores toma aquí una forma más contenida. “¿Cómo podría devolver al Señor todo el bien que me ha hecho?” He aquí uno de los momentos más emocionantes de todo el programa. Valls hace suya la frase, del todo, y la dice con una elocuencia que va más allá del latín y de los trescientos años que nos separan en el tiempo.

Por lo que respecta a las dos misas, se trata de la puesta en música del *Ordinarium missae*, es decir, de aquellos textos que se dicen o se cantan en cada misa, independientemente de la fiesta de que se trate. Para los compositores, esto acostumbra a hacerles tomar consciencia del peso de la tradición y de esta conexión con el pasado surgen obras más próximas a la generación anterior.

La **Misa de primer tono** quizás tenga un carácter más abstracto y solemne que la *de cuarto tono*; pero las dos están pensadas para las fiestas de segundo orden: para las grandes ocasiones, aquellas que tienen lugar una vez cada año, como mucho. Valls había compuesto obras con el instrumental del siglo XVIII: violines, oboes, trompas y trompetas. Aquí, en cambio, la concisión y la austeridad remiten más bien a una devoción íntima, de cada día.

En el primer coro, el *favorito*, de la *Misa de primer tono* encontramos cuatro voces: dos de *tiple*, un *altus* y un tenor. Nosotros, siguiendo una práctica habitual en la época, hemos sustituido la voz superior por un *cornetto*, haciendo contrapunto con la soprano. Se trata precisamente de la voz que tuvimos que reconstruir, porque se había perdido.

En cambio, en la *Misa de cuarto tono* el *coro favorito* sólo presenta dos voces, como pasaba con los salmos: *tiple* y tenor. En esta segunda se hace más audible el procedimiento constructivo de usar un solo motivo temático, normalmente un fragmento (aquí no identificado) de melodía gregoriana, que dé unidad a todo el conjunto, reapareciendo continuamente en siempre nuevas variaciones, identificables ya en la primera audición.

Joan Grimalt

Exaudi-nos es una formación vocal-instrumental dedicada al patrimonio de la música religiosa. Creado en Viena en la década de los 80 por Joan Grimalt, *Exaudi nos* empieza una segunda etapa en Barcelona en el año 2000.

En colaboración con *Músiques de l'Esperit*, el grupo quiere devolver a la música religiosa su delicado aspecto de Plegaria sonora, en un mundo de creencias (y de anhelos espirituales) tan diverso como el nuestro, pasando por encima de toda frontera confesional.

Entre los años 2001 a 2004 podemos destacar las producciones de *El cantar de los cantares* de Palestrina, los Motetes de JS Bach, el *Mesías* de Händel, la *Misa 1650* de Monteverdi y los Motetes de Heinrich Schütz. También ha colaborado con el coro Montserrat y la Coral de Vic en un programa dedicado al compositor contemporáneo Arvo Pärt.

El curso 2005-06 inicia una nueva etapa, centrada en el barroco hispánico. El esfuerzo de investigación, transcripción e interpretación siguiendo criterios históricos, que son los que acostumbran a hacer sonar la música antigua de un modo más convincente, debería servir para redescubrir la vigencia de un tesoro casi olvidado de belleza y espiritualidad, que nos iba destinado.

Joan Grimalt, director

Músico y filólogo, nació en Terrassa pero ha vivido de 1983 a 1998 en Austria y Alemania, sobretodo en Viena, donde estudió piano, composición y dirección. Becado por el gobierno austríaco y por la Fundación Alban Berg, ha dirigido en algunas de las salas de concierto y de teatro más importantes. Su dedicación principal al género vocal, ópera y *lied* (como pianista) le ha llevado a dirigir también

numerosos conciertos sinfónicos y, especialmente, oratorio por diversas ciudades europeas, así como producciones de música contemporánea, con retransmisiones por radio y televisión.

Si durante la etapa germánica dirigió básicamente ópera, desde su vuelta a Cataluña (aún manteniendo el gran formato, sobretodo con las Filarmónicas de Craiova y de Timisoara (Rumania)), cultiva la música de cámara centrándose en la música barroca, de mediano formato, así como la pedagogía. Da clases en la Universidad Pompeu Fabra, en el Instituto de Humanidades de Barcelona, los Institutos Superiores de Ciencias religiosas de Barcelona y Vic y en la Fundación Joan Maragall; también es profesor en la *Escola Superior de Música de Catalunya* (Esmuc) y en la UIC. Está preparando una tesis doctoral sobre la obra sinfónica de Gustav Mahler desde el punto de vista hermenéutico.

Finalmente, como compositor, Joan Grimalt es autor de una adaptación musical y teatral de la novela *El idiota*, de Dostoievsky, estrenada en el *Festival Grec 99* de Barcelona

Francesc Valls (Barcelona, c. 1671-1747) is one of the greatest exponents of Hispanic Baroque music. He was choirmaster at the Barcelona Cathedral during the 1696-1726 period, on active service, and until his death in 1747, as a retired person, in a time in which the “Seu” (main cathedral) was the musical centre par excellence of Barcelona and one of the most important in Europe.

Prolific and polemic, Valls has been the object of study of researchers in Spain and abroad. Some of his works, especially the well-known *Missa Scala Aretina* (1702), have been recorded, but there is a shocking disproportion between the quality of his music and the attention paid to it.

Exaudi nos presents two masses written after the aforementioned one, the *Missa primi toni* and the *Missa quarti toni*, composed in Barcelona at the beginning of the eighteenth century, performed according to the criteria and instruments of the time. Three previously unreleased psalms of a more direct style accompany these two masses.

Francesc Valls is the case of a *musicus et cantor*, that is to say, he worked both in the sphere of praxis, as composer and performer, and in that of theoretical reflection. His treaty *Mapa armónico práctico* (1742) is a compilation of what was known about music in his times and his geographical area. Written perhaps as the last word of a long debate –it reminds us of that of Monteverdi and Artusi (in the North of Italy at the beginning of the seventeenth century)–, according to Antonio Ezquerro, the *Mapa* had a “remarkable influence on the professionals of the Hispanic sphere”. From ancient times, the most immediate aim of all these treaties was more practical than speculative, for they were designed to be used for teaching choirboys

to read music and sing, and later on to compose: “*para la mas facil, y segura enseñanza de Muchachos*” (“For the easiest and surest teaching of the boys”). Here, as in many other places, pedagogy has been the point of departure for becoming aware of reality.

With respect to his work, remarkable due to its quantity and quality (according to Josep Pavia, we keep about 600 works, most of them unedited), we could say that it is centred on two stylistic axes: a historical one that we could depict as vertical and a linguistic one that would divide the space in a higher part (Latin) and a lower one (Romance languages). On the one hand, Valls lived during the seventeenth and eighteenth centuries; on the other hand, his production includes both many liturgical texts in Latin and music in the Romance language. Let us look carefully at these four paths. In the Hispanic sphere, the turn of the seventeenth to the eighteenth century means the passage from a very peculiar Baroque style, closer to the Renaissance polyphony than to the Italian *Seicento*, to a more galant one, more similar to what was happening in the other areas of Europe. Whereas in the music of the Hispanic seventeenth century there was a predominance of the “minstrels” (wind performers that doubled or replaced the voices of the polyphony), in the eighteenth century, violins and, together with them, oboes and horns were predominant. In addition, a very typical characteristic of this Baroque is polychorality, which was supposedly imported by Joan B. Comes from Venice, becoming the almost exclusive norm all over the Spanish territory.

With regard to the Romance language, we must recall that Latin was still considered in many spheres the strong, official and formal language. In the case of Barcelona, we should take into account the loss of

prestige of the autochthonous language, as well as Vall's penchant for the Habsburg lineage, according to Josep Pavia. The War of Succession for the Hispanic Crown (1702-14) between the House of the Habsburg and that of the Bourbons may be understood within the context of a fight between parliamentarism and absolutism. During the War of Succession, a political option between a strong Catalan governmental system with the capacity to renew itself, based on contractual and in favour of pacts criteria, and a Bourbon authority, absolutist and in favour of unity, was debated. The policy of Philip the Fifth, who won the war, proved that Valls knew on which side his people were. Therefore, in eighteenth-century Barcelona, "Romance language" mostly meant Castilian. In this language we find a huge number of *villancets* and *tonos*. The *villancet*, that today means to us "Christmas carol", here originally meant to sing in the Romance language. As it happens with the brother genre of the latter, the *tono*, they were written for non-liturgical occasions; however, in the case of Valls, they had mostly a religious overtone: First Communion, for instance.

Together with this production, of a more accessible colour, there is the liturgical production in Latin: psalms, magnificats, masses. They are of a different nature, as was the use for which the music was written. As we saw in Monteverdi and in some authors of the previous century in Italy, the work in Latin is more solemn and shows a tendency to abstraction and to purer lines. This does not exclude a symbolic use of rhetorico-musical figures, on the contrary. Dr. Ezquerro himself explains that in a mainly illiterate period, religious paintings, sculptures or music also played a didactic-pastoral role, and, therefore, they tried to associate and convey contents to their forms.

Opposite to this, the other kind of the production, in the Romance language, shows a more immediate cantability, as well as frequent allusions to dance, the eternal symbol of the Dionysian and profane side of music. Needless to say that all these effects take place in the listener on an unconscious level, which is the main battlefield of the art of music. This is why we may also expect that, after three hundred years, these effects continue to operate on us, since we are deeply made out of the same matter.

The programme

Both the two masses and the three psalms that make up this programme were composed for the liturgy. This means that, far from the intention of showing his own brightness, the composer tries to provide this service, and nothing else. Valls' modesty is one of the most touching aspects for whoever approaches him from our times, full of star-like attitudes and individualism.

The psalms are poems, originally in Hebrew, from the Old Testament, that is to say, from the Judaic Bible. First translated into Greek and later on into Latin, Christian tradition has adopted them as its own, interpreting them with different nuances. Today, we may listen to them as deeply human clamours that speak about ancient and modern hopes, aspirations and pains. Echoing their liturgical use, we have placed two of them as opening songs to each of the masses, and the third at the end, as a closing song.

Psalms have a more direct nature than masses, and they have been set to music always following the text in its twofold aspect: *what* the poet says (prosody, accents, etc.) and *how* he says it (their meaning). We advise you to listen to them all the time while

reading what they say in order to enjoy their subtlety, until you know the text by heart. It may be a good introduction to the audition of a treasure of psalms in Latin from all times, from Gregorian Chant already to today.

Confitebor tibi is a hymn of thanksgiving. The nature of the text is much stronger than the previous one, fuller of fighting spirit; however, the “humble”, who deserve preferential attention both in Judaism and Christianity, also appear. Following the style of the Renaissance motet, the phrases (or the verses) of the text receive a musical structuring always made anew, always tailor-made. Thus, when the phrase ends, the full stop or stop meets the harmonic cadence, which is the way in which tonal music punctuates.

Lætatus sum is one of the most adequate psalms to start a concert of religious music due to the way in which it expresses its joy of being at the temple. This prayer, which anyone could feel as his/hers, ends up asking for peace and wellbeing.

Finally, *Credidi, propter quod locutus sum* is another psalm of thanksgiving, as well as one of commitment with God who has broken “the chains”. Musically speaking, the sung and danced nature of the previous ones takes on a more contained form. “How could I pay back to God all the good He has done to me?” This is one of the most startling moments of the whole programme. Valls fully adopts this phrase as his own, and he says it with an eloquence that goes beyond Latin and the three hundred years existing between him and us.

With regard to the two masses, it is the *Ordinarium missæ* set to music; that is to say, of those texts that are said or sung in each mass, regardless of the feast

that is being celebrated. For the composers, most frequently, this makes them become aware of the weight of tradition and, from this connection with the past, usually works that are closer to the previous generation than to the present one are written.

The *Missa primi toni* may have a more abstract and solemn air than that of *quarti toni*; but both are works written for second-rank feasts. For great occasions, those that take place once a year at the most, Valls composed works with eighteenth-century instruments: violins, oboes, horns and trumpets. Instead, here, concision and austerity refer more to an intimate devotion, an everyday one.

In the first choir, the *favorito* (favourite) one, of the *Missa primi toni* we find four parts: two sopranos, one alto and one tenor. Following the usual practice of those times, we have replaced the higher part with a *cornetto*, in counterpoint with the soprano. It is precisely the part that we had to reconstruct because it had been lost.

Instead, in the *Missa quarti toni*, the *Coro favorito* (favourite choir) only presents two voices, as it happened with the psalms: soprano and tenor. In this mass, a typical Renaissance procedure is clearly audible: the whole work is based on a single motif, here a non-identified fragment a Gregorian-like melody, which reappears continuously in different variation, giving unity to the whole.

Joan Grimalt

Exaudi nos is a vocal-instrumental ensemble devoted to the religious music heritage. Founded in Vienna in the 80s by Joan Grimalt, *Exaudi nos* began a second period in Barcelona in the year 2000.

In collaboration with *Músiques de l'Esperit*, this ensemble wants to give back its delicate aspect of sonorous prayer to religious music in a world of beliefs (and spiritual aspirations) as varied as ours, going beyond any confessional boundary.

In 2001, the first Catalan production took place: *El càntic dels càntics* by Palestrina. A selection of these motets, orchestrated for this occasion, was performed in Terrassa, Barcelona and Rome. During the 2002-03 season, it offered the *Four Motets* by J.S. Bach, also with a new orchestration, in several cathedrals all over the country.

Exaudi nos has also collaborated with the *Cor Montserrat* and the *Coral de Vic* in a repertoire devoted to the contemporary composer Arvo Pärt (2002 Christmas), as well as in two productions of Händel's *Messiah* (2000, 2001), in collaboration with the agency Concerts de Barcelona.

In the autumn of 2003, it was the *Mass 1650* by Monteverdi (2003), and in the 2004-05 season, a programme of *Motets* by Heinrich Schütz was organised, both programmes orchestrated according to the usage of his times for mixed ensemble, with vocal and instrumental soloists.

In the 2005-06 season, a new period has begun focused on Hispanic Baroque. The effort made to research, transcribe and perform according to historical criteria, which are the ones that are usually applied to make old music sound in a more convincing way, should help us to rediscover the validity of an almost forgotten treasury of beauty and spirituality that was dedicated to us all.

Joan Grimalt, conductor

Musician and philologist, he was born in Terrassa but lived from 1983 to 1998 in Austria and Germany, mainly in Vienna, where he studied piano, composition and conduction thanks to a grant from the Austrian Government and the Alban Berg Foundation. There, he conducted in some of the most important concerts halls and theatres. His main task, devoted to vocal genre, opera and Lied (as a pianist), has led him to also conduct many symphonic concerts and mostly oratorios in several European cities, as well as productions of contemporary music, with radio and television broadcastings.

Whereas during his Germanic period he mainly conducted opera, after coming back to Catalonia he has maintained the great format, especially with the Craiova and Timisoara (Romania) Philharmonics, but in chamber music as well. He has increasingly focused his activity on Baroque music, in medium-sized format, and teaching. He gives courses at the Pompeu Fabra University, at the Institut d'Humanitats de Barcelona (Humanities Institute of Barcelona), at the Instituts Superiors de Ciències Religioses (Higher Institutes of Religious Sciences) of Barcelona and Vic and at the Fundació Joan Maragall (Joan Maragall Foundation). He is Professor at the Escola Superior de Música de Catalunya (Higher School of Music of Catalonia, ESMUC) and at the UIC (International University of Catalonia). He is preparing a PhD thesis on the symphonic works by Gustav Mahler from a hermeneutical point of view.

Finally, as composer, Joan Grimalt is the author of an arrangement for music and theatre of the novel *The Idiot*, by Dostoyevsky, performed for the first time at the "Festival Grec 99" of Barcelona.

Psalmus 137, Confitebor tibi*ipsi David*

1 Confitebor tibi, Domine, in toto corde meo,
quoniam audisti verba oris mei.
Et in conspectu angelorum psallam tibi.

2 Adorabo ad templum sanctum tuum
et confitebor nomini tuo
super misericordia tua et veritate tua,
quoniam magnificasti
super omne nomen sanctum tuum in timore tuo.

3 In quacumque die invocavero te exaudi me,
multiplicabis me in anima mea virtutem.

4 Confiteantur tibi, Domine, omnes reges terræ,
quia audierunt omnia verba oris tui,
5 et cantent in viis Domini,
quoniam magna est gloria Domini,
6 quoniam excelsus Dominus et humilia respicit,
et alta a longe cognoscit.

7 Si ambulävero in medio tribulationis
vivificabis me,
et super iram inimicorum meorum
extendisti manum tuam,
et salvum me fecit dextera tua.

8 Dominus retribuet pro me.
Domine, misericordia tua in sæculum,
öpera mänuum tuarum ne despicias!

Psalmus 122, Lätatus sum

Lätatus sum
in his quæ dicta sunt mihi,
in domum Domini ibimus.
Stantes erant pedes nostri
in atriis tuis, Jerusalem.
Jerusalem, quæ ædificatur ut civitas,
cuius participatio eius in idipsum.
Illuc enim ascenderunt tribus,
tribus Domini,
testimonium Israel
ad confitendum nomini Domini.
Quia illic sederunt sedes in iudicio,

Salm 138 (137)¹, a manera d'Introit*Del recull de David.*

T'enalteixo amb tot el cor, Senyor;²
perquè has escoltat les paraules de la meva boca.
Et vull cantar a la presència dels àngels.³
Em prosterno davant el santuari
i enalteixo el teu nom,
perquè estimes i ets fidel:
les teves promeses sobrepassen
el que havíem sentit de tu.
Sempre que t'invocava, m'has escoltat,
has enfortit la meva ànima.
Et lloaran tots els reis de la terra, Senyor,
en sentir les paraules de la teva boca,⁴
i celebraran el teu obrar dient:
"Que n'és, de gran, la glòria del Senyor!
El Senyor és excels, però es mira els humils,
i coneix els altius de lluny estant."
Si passo entre perills,
me'n treus amb vida;
el furor de l'enemic,
amb la mà detures;
la teva dreta em salva.
Que el Senyor continuï afavorint-me.
El teu amor perdura sempre, Senyor,
no abandonis l'obra de les teves mans!

Salm 122 (121), a manera d'Introit

Quina alegria
quan em van dir:
"Anem a la casa del Senyor!"
han arribat els nostres peus
al teu llinar, Jerusalem.
Jerusalem, ciutat ben construïda,
conjunt harmoniós!
És allà que pugen les tribus,
les tribus del Senyor,
a complir l'aliança d'Israel,
a lloar el nom del Senyor.
Allí hi ha els tribunals de justícia,

¹ El subtítol d'aquest salm, que podria ser quasi tan antic com el poema mateix, és "Pregària (himne) d'acció de gràcies".

² Així comença també el Salm 111. En general, «el poema és fet de moltes reminiscències» (BdM).

³ Segons les traduccions de l'hebreu, l'original diria només «et vull cantar a la presència dels àngels», com si la línia n° 2, *quoniam...* no existís.

⁴ «en sentir allò que has promès», BIC i BdM.

sedes super domum David.
 Rogate quæ ad pacem sunt Jerusalem,
 et abundantia diligentibus te.
 Fiat pax in virtute tua,
 et abundantia in turribus tuis.
 Propter fratres meos
 et proximos meos,
 loquebar *pacem* de te.
 Propter domum Domini Dei nostri
 quæsi vi *bona* tibi.

Psalmus 116, *Credidi, propter* (Alleluia.)

10 Crèdidi, propter quod locutus sum:
 ego autem humiliatus sum nimis.
 11 Ego dixi in excessu meo:
 “Omnis homo mèn-dax.”
 12 Quid retribuam Domino
 pro omnibus, quæ retribuit mihi?
 13 Calicem salutaris accipiam:
 et nomen Domini invocabo.
 14 Vota mea Domino reddam
 coram omni populo ejus:
 15 Pretiosa in conspectu Domini
 mors Sanctorum ejus.
 16 O Domine, quia ego servus tuus:
 ego servus tuus, et filius ancillæ tuæ.
 Dirupisti vincula mea:
 17 Tibi sacrificabo hostiam laudis,
 et nomen Domini invocabo.
 18 Vota mea Domino reddam
 in conspectu omnis populi ejus:
 19 in atriis domus Domini,
 in medio tui, Jerusalem.
 Gloria Patri, et Filio, et Spiritui Sancto.
 Sicut erat in principio, et nunc, et semper,
 et in sæcula sæculorum. Amen.

els tribunals del palau de David.
 Augureu la pau a Jerusalem:
 “Que visquin segurs els qui t’estimen!
 Que sigui inviolable la pau dels teus murs,
 la quietud dels teus merlets!”
 Per amor dels meus germans
 i els meus amics,
 deixeu-me dir: “Que hi hagi pau dintre teu!”
 Per la casa del Senyor, el nostre Déu,
 et desitjo el benestar.

Salm 116 (115⁵), Cant final.

He cregut, per això he parlat;
 però he estat massa humiliat.
 Vaig dir en el meu excés:
 Tot home és mentider.⁵
 Com podria retornar al Senyor
 tot el bé que m’ha fet?
 Alçaré el calze de la salvació⁷,
 invocant el seu nom.
 Compliré les meves prometes,
 ho faré davant el seu poble.
 Preciosa és als ulls del Senyor
 la mort dels seus sants.⁸
 Ah, Senyor, car sóc el teu servent;
 el teu servent, i fill de la teva serventa.⁹
 Tu m’has trencat les cadenes.
 T’oferiré una víctima d’acció de gràcies
 invocant el teu nom;
 compliré les meves prometes
 ho faré davant tot el teu poble,
 en els atris de la casa del Senyor,
 al teu bell mig, Jerusalem.
 Glòria al Pare, i al Fill, i a l’Esperit Sant.
 Com era en un principi, ara i sempre,
 I pels segles dels segles. Amen.

⁵ En les versions grega i llatina, el salm 115 comença al v. 10 del que avui es coneix com el salm 116, el qual comença amb el que havia estat el salm 114.

⁶ La versió de la BCI (i per tant, sens dubte també l’original hebreu) ho diuen molt diferent: «Em sento ple de fe, tot i que deia: / *Que en sóc, de dissortat; / tot i que deia, veient-me perdut: Els homes, tots enganys!*». En canvi, St. Pau cita aquesta fórmula, quasi proverbial, naturalment en la seva forma grega: *He cregut, i per això he parlat.* (2Co 4, 13). Aquest 2Co 4 és un capítol, per cert, que tracta de la *secundarietat*, un concepte encunyat per Rèmi Brague (*Europe, la voie romaine*, 1992-99) molt adequat per a la nostra feina d’interèperts. Pau hi diu, p.e.: «Perquè, quan prediquem, no ens anunciem a nosaltres mateixos [...].» 2Co 4, 5. O encara: «Però portem aquest tresor en gerros de terrissa, pq quedi ben clar q aquest poder incomparable ve de Déu, i no pas de nosaltres.» 2Co 4, 7.

⁷ El calze «per celebrar la salvació», com diu la BIC, és més clar.

⁸ Diu bellament i senzella la BIC: «Al Senyor li doldria / la mort dels qui t’estimen.»

⁹ Aquest vers, el tradueix la BIC així: «ho sóc des del dia que vaig néixer.»

