

Mestres de Capella de la Catedral de Barcelona al segle XVII



LMG 2123

DDD

Durada
66'03

FRANCESC VALLS (ca.1671-1747)
(edicions de Javier Menéndez i Sergi

Casademunt)

- | | | |
|---|---|------|
| 1 | Hodie Maria Virgo,
motet a 8 veus i baix continu | 2'39 |
| 2 | Beatus Vir,
salm a 7 veus i baix continu | 6'01 |
| 3 | Qui manducat meam carnem,
motet a 4 veus i baix continu | 3'57 |
| 4 | O vos omnes,
motet a 4 veus i baix continu | 2'01 |

JOAN BARTER (ca.1650-1706)
(edició de Javier Menéndez)

Missa a 6 veus i baix continu

- | | | |
|---|-----------|------|
| 5 | Kyrie | 3'45 |
| 6 | Gloria | 3'30 |
| 7 | Credo | 6'01 |
| 8 | Sanctus | 1'26 |
| 9 | Agnus Dei | 1'42 |

Maria Crisol, baixó

Manuel Vilas, arpa doble

Jordi Reguant, orgue positiu

Cor de Cambra Francesc Valls

Maria Casado i Anaïs Oliveras, sopranos

Eulàlia Fantova i Anna Valls, contralts

Jorge Abarza i David Montserrat, tenors

Joan Garcia i Néstor Pindado, baixos

David Malet, director

MARCIA ALBAREDA (?-1673)
(edició de Bernat Cabré)

- | | | |
|----|---|------|
| 10 | Ave Maria , motet a 4 veus | 2'16 |
| 11 | Veni sponsa Christi , motet a 4 veus | 1'54 |
| 12 | Nos autem gloriari , motet a 4 veus | 2'48 |

JOAN PAU PUJOL (1570-1626)
(edició d'Higini Anglès)

Missa pro defunctis a 4 veus

- | | | |
|----|--------------|------|
| 13 | Introitus | 3'42 |
| 14 | Kyrie | 2'26 |
| 15 | Graduale | 3'34 |
| 16 | Offertorium | 6'40 |
| 17 | Sanctus | 1'34 |
| 18 | Benedictus | 0'51 |
| 19 | Agnus Dei | 1'47 |
| 20 | Communio | 2'52 |
| 21 | Responsorium | 3'27 |



8 431471 521237

ENGLISH COMMENTARY INSIDE
COMENTARIOS EN ESPAÑOL EN EL INTERIOR
COMENTARIS EN CATALÀ A L'INTERIOR

Dip. Leg.: B-xxxx-2013
(P) 2013 La Mà de Guido
www.lamadeguido.com

La música religiosa del 1600 a la Catedral de Barcelona

Al costat d'altres etapes històriques, el segle XVII és en general una època encara poc i mal coneguda, però a Catalunya, a més a més, aquest període ha arrossegat des de la Renaixença un estigma de decadència i d'etapa poc memorable que ha fet que restés gairebé ignorat en tots els camps de la nostra cultura. El motiu d'aquesta consideració negativa per part d'historiadors i ideòlegs del XIX ha estat sobre tot la manca d'autors literaris importants que escrivissin en català –precisament en una època en què, fins i tot a nivell europeu, era abassegadora la preeminència de la llengua castellana– i aquest prejudici negatiu, malauradament, s'ha anat fent extensiu a les altres branques de les nostres arts i de la nostra cultura en general. Només ha estat recentment que s'ha començat a relativitzar aquest concepte, tant per les noves dades que han anat apareguent sobre el redreçament econòmic català d'aquell segle, com per la recuperació i revalorització de la producció literària conservada.

És veritat que el XVII fou un segle de convulsions, revoltes i guerres, de fam i d'epidèmies –uns trets per altra banda comuns a gairebé tot Europa–, però no cal menystenir que el que va caracteritzar més aquella època va ser la transformació i l'evolució. En el camp concret de l'art musical, això es palesa prou en la coexistència de les dites *prima prattica* i *seconda prattica*, o amb l'encavalcament de les darreres alenades del Renaixement o del manierisme amb la primera etapa de l'estil Barroc. I no oblidem que la música barroca que

actualment ens és més coneguda és la composta a partir del 1700, però que va ser en el *seicento* que aparegueren els conceptes de *stil moderno* o de *nuova musica*, uns termes que varen ser emprats i duts amunt i avall de manera constant.

És per això que amb aquest programa hem volgut presentar una tria de la música que es feia en l'època de Gabrieli, Monteverdi, Schütz, Purcell, A. Scarlatti i Charpentier a la catedral de Barcelona, que va ser, junt amb el monestir de Montserrat, el principal centre de la producció musical “d'autor” a Catalunya. Amb aquesta intenció hem escollit nou obres religioses de diferents formats i estils, però seleccionades d'entre la producció dels quatre mestres de capella més importants que exerciren el seu càrrec al llarg d'aquests cent anys a la capital del país, i que ens il·lustren alhora quatre etapes bàsiques del controvertit i mal conegut del Barroc sis-centista.

Joan Pau Pujol

Joan Pau Pujol va néixer a Mataró el mes de juny de 1570, però no en tornem a saber res fins al 1593, quan ja és el *clericum barcinonensem* que feia d'ajudant i suplent del mestre de capella de la seu barcelonina Julià Andreu Vilanova. A les darreries d'aquell mateix any, però, va ser escollit mestre de capella titular de la catedral de Tarragona, passant el 1595 a ser-ho de la basílica del Pilar de Saragossa. Va ser el 1612 que va prendre possessió d'aquest càrrec a la catedral de Barcelona, on exerciria fins a la seva mort, l'any 1626. Durant aquest darrer període, i al marge de les seves obligacions amb la capella de la seu, Pujol, com a primer compositor de la capital del

Principat, va anar proveint el repertori musical per a les solemnitats que es celebraven al Palau de la Generalitat, especialment durant les diades de Sant Jordi. Els dos primers reculls de peces per a l'ofici "in festo Beati Georgii", integrats per salms de vespres, misses i altres composicions a quatre veus o a doble cor, el va presentar el 1614, i entre els anys 1623 i 1626 en compendria dos més de semblants. Aquests quatre volums, relligats amb luxe i amb l'escut de la Generalitat, i conservats actualment a la Biblioteca Nacional de Catalunya (manuscrits M 786 a M 789), constitueixen el gruix de l'obra coneguda avui de Pujol, i ja en la seva època se'n tragueren còpies que varen tenir una àmplia difusió arreu del país. La seva única missa de difunts és la darrera obra del recull a quatre veus del 1614, i probablement era cantada en els funerals de diputats o d'altres personatges importants, tot i que a d'altres centres, com Santa Maria del Mar o la Capella del Palau de la Comtessa, també en tenien còpies per al seu ús propi, que sembla que no s'han conservat.

El seu estil és encara el de la polifonia clàssica del Renaixement, com era previsible en un compositor que a la seva biblioteca hi tenia edicions de misses i peces litúrgiques de Palestrina, Navarro, Morales, Guerrero i Victoria, a més de peces d'altres autors italians de l'època. És per això que aquest rèquiem manté encara l'esperit i les tècniques compositives de la polifonia més clàssica del segle XVI, amb seccions dinàmiques compostes en contrapunt imitatiu que alternen amb moments més reposats escrits en harmonia vertical simultània, i

mantenint la tonalitat i el caràcter que imposa el cant pla gregorià que inicia cada part de la missa, i que ahora inspira i condiciona el tramut polifònic creat pel compositor.

Marcia Albareda

Després de la mort de Pujol, el 17 de maig del 1626, el següent mestre de capella de la catedral va ser Marcia Albareda, nomenat per oposició aquell mateix any. Clergue de la diòcesi de Vic, Albareda havia estat escolà de la Seu de Barcelona fins al 1616 i, per tant, deixeble de Pujol, però abans de succeir-lo ja va exercir –des del 1619– de mestre a la prestigiosa capella de Sant Just i Sant Pastor, com també a la Seu d'Urgell (1622-1626). Com a mestre de la catedral de Barcelona, Albareda va haver de viure les guerres i epidèmies dels anys centrals del segle, incloent les convulsions de la Guerra dels Segadors. Va demanar la jubilació l'any 1664 i va morir el 1673.

Albareda també va viure i va protagonitzar l'etapa més plena del Barroc colossal, i fou molt celebrat el grandios ofici a Santa Eulàlia que li va encarregar el virrei Santa Coloma per celebrar la presa del castell de Salzes, al Rosselló: una obra a vuit cors on hi varen participar les principals capelles de música de la ciutat. Aquesta obra actualment està desapareguda, com la majoria de la seva producció, i per a aquest programa hem escollit tres peces *a cappella*, sense acompanyament, extretes d'un recull de vuit motets a quatre veus que tenia la capella de música de la catedral per a les seves actuacions en altres centres religiosos de la ciutat. Cal recordar que la

capella de la Catedral va tenir fins al 1689 el monopoli o la primàcia a l'hora d'actuar a parròquies i convents de la ciutat que no tenien música pròpia, una exclusivitat contra la que sempre havien protestat les altres capelles musicals importants, com ara la Parròquia del Pi, la de Santa Maria del Mar, la dels Sants Just i Sant Pastor o la del Palau de la Comtessa.

Aquest recull esmentat, integrat en la signatura M 1613/4 de la Biblioteca Nacional de Catalunya, procedeix de l'antic arxiu musical de la Catedral de Barcelona, que hi va ser dipositat just després de la Guerra Civil. Es tracta d'un conjunt de quatre quaderns –un per a cada veu o grup de cantors– que aporta també molta informació sobre la praxi musical de l'època i que aviat apareixerà publicat íntegrament en un estudi del musicòleg Bernat Cabré. Curiosament, una de les dades interessants que dóna és que el *Nos autem gloriari* el cantava la capella de la catedral precisament a l'Hospital de la Santa Creu, la seu actual de la Biblioteca de Catalunya, com a introit de la missa per a la festa de la Invenció de la Santa Creu.

El *Veni sponsa Christi* és una antifona per al *Magnificat*, el conegut càntic de la Mare de Déu, i la capella el cantava als convents de les Caputxines, de les Magdalenes i dels dominics de Santa Caterina. Si en el cas del motet anterior el manuscrit especificava que “no se transporta / se da el to de G.Solreut menor”, en aquest cas s'indicava originalment que “se dona al punt de Csolfaut al fagot”, la qual cosa corrobora un costum habitual de l'època, que era el de fer servir el fagot o el baixó com a instrument que donava i

mantenia el to del cor. També en el cas de l'*Ave Maria gratia plena*, el manuscrit especifica una transposició: “se da el to de Gsolreut major”. El text, prou conegut, és l'antifona que precedeix el salm de vespres *Laudate pueri* per a la festa de l'Anunciació, tot i que sovint era i és més utilitzat com a pregària independent. Per aquesta raó era un dels motets més emprats en els oficis importants, com en el cas d'aquesta versió d'Albareda, que la capella de la catedral cantava a les esglésies del convent de la Mercè, del Carme, de les Carmelites i de Sant Agustí, a més de l'església de Betlem o la Capella de Marcús o de Sant Llätzer.

Joan Barter

La llarga trajectòria d'Albareda al front de la capella de la seu de Barcelona va ser seguida per la curta mestria de Miquel Selma (1665-1667) i per la més llarga de Lluís Vicenç Gargallo (1667-1682), dos músics procedents de l'àrea valenciana. Després va ocupar aquest càrrec Joan Barter, un compositor procedent de Mequinensa (bisbat de Lleida).

Nascut cap al 1650, Barter va formar-se musicalment a l'escolania de la Seu lleidatana, i va ser-ne mestre de capella des del 1668 fins al 1682, quan va entrar a la de Barcelona, i es va jubilar en aquest darrer lloc l'any 1696. Barter va ser testimoni de com els nous instruments més moderns, com ara els violins i els oboès, anaven integrant-se en la capella de música de la catedral, representant el pas cap al barroc més “simfònic” del segle XVIII.

Per aquest programa, tanmateix, ha estat escollida una obra que no porta altre acompanyament que el baix continu: la “Missa a dos tiples”, anomenada així pel paper solista que hi juga el duet de sopranos, que actua com a primer cor i que dialoga amb un segon cor integrat per les quatre veus habituals de soprano, contralt, tenor i baix. Composta tota ella en el primer to gregorià, amb la transposició obligada de l'època queda convertida en una obra que gira sempre pels voltants de la tonalitat de Sol menor. Els recursos expressius barrocs hi són emprats en la manera tradicional: línies melòdiques que baixen quan es canten les paraules “et descendit de caelis” o “et sepultus est”, línies ascendents a “et resurrexit” i “et ascendit in caelum”, o figuracions rítmiques perdudes a “Dominus Deus sabaoth”. Com en un llenguatge concertant, el segon cor pot actuar amb el primer en combinació equilibrada, però sovint glossa o complementa les intervencions del primer de manera gairebé en diríem “orquestral”.

Francesc Valls

Pel que fa a Francesc Valls, ens trobem davant del més famós dels mestres de la Seu i un dels compositors més importants del Barroc català i de tot el regne de les Espanyes en l'etapa de trànsit dels Àustries als Borbons. Nascut cap al 1671, l'any 1688 va fer oposicions de mestre de capella a Mataró i a Girona, i el 1696 ja era el mestre de capella de Santa Maria del Mar. Aquell mateix any, però, el capítol de la catedral el va escollir coadjutor del mestre Barter, quan aquest es va jubilar. Un cop mestre de capella titular, Valls va

viure les facècies de la Guerra de Successió i el setge de 1713-14, fins que el 1719 va ser fitxat qualificant-lo com a “extrañat per orde del Rei”, Felip V.

Malgrat jubilar-se el 1726, Valls va seguir component música per a la catedral i altres institucions fins a la seva mort, l'any 1747, a banda de desenvolupar una important tasca pedagògica com a mestre de música particular i amb el seu famós tractat de música *Mapa armónico práctico* (ca.1742). Tanmateix, l'obra que li va donar més notorietat –i ja en vida seva– va ser la seva polèmica missa *Scala aretina*, composta per a solistes, cor i orquestra, doncs Valls ja viu el moment d'afermament de l'acompanyament “proto-simfònic”, basat en un conjunt d'instruments de corda amb el complement de parelles d'instruments de vent. En aquest enregistrament, tanmateix, s'han inclòs quatre peces de la seva producció a *cappella* amb acompanyament només de *continuum*: dos motets-responsori a quatre i a sis veus, un motet-antífona a vuit més un salm a set.

Tot i el seu tarannà brillant i expansiu, com correspon a una obra per a la festa del Corpus Christi, el motet *Qui manducat meam carnem* està compost en un contrapunt força estricte, fins i tot en el duet central per al soprano i tenor solistes del primer cor. Probablement la peça també es feia servir en el moment de la comunió dels oficis de diades assenyalades. Molt diferent és el caràcter de l'*O vos omnes qui transitis per viam* a quatre veus. El dramatisme del text responsorial de Setmana Santa imposa un tractament musical

cromàtic punyent en les paraules “sicut dolor meum”, tot i que el significat poc determinant fa que pugui emprar-se com a motet en temps de dolor en general. En aquesta breu gemma musical, Valls demostra el seu domini del *stil antico* dels polifonistes, en basar-se en un sol tema musical, invertit en la segona part de la peça.

El recolliment i la brevetat d'aquests dos responsoris contrasta amb la solemnitat i la brillantor de les altres dues obres. En el motet a doble cor *Hodie Maria Verge caelos ascendit*, utilitzat com a antífona del Magnificat, les reiterades figuracions d'un pentacord ascendent il·lustren l'ascensió de Maria al cel, mentre que els ritmes puntejats de «gaudete» subratllen el goig pel regnat etern de Crist. En el salm *Beatus vir*, on les set veus polifòniques reals es parteixen en dos cors desiguals: el primer cor de tres solistes –el que a Itàlia se'n deia el cor de *favoriti*– i el segon cor a quatre parts, el *ripieno*, amb les parts reduplicades. Com en el cas de la missa de Barter, Valls hi fa servir les diferents combinacions que possibilita aquesta distribució: de vegades el segon cor continua el plantejament polifònic del primer, però sovint el que fa és interrompre el seu discurs amb interpolacions més rítmiques i de tramat harmònic vertical, i fins i tot alguns cops és el coixí harmònic de les seccions solistes. El tramet complet a set veus apareix només en ocasions especials i, evidentment, en el final grandios.

El recolliment i la brevetat d'aquests dos responsoris contrasta amb la solemnitat i la brillantor del salm *Beatus vir*, on les set veus

polifòniques reals es parteixen en dos cors desiguals: el primer cor de tres solistes –el que a Itàlia se'n deia el cor de *favoriti*– i el segon cor a quatre parts, el *ripieno*, amb les parts reduplicades. Com en el cas de la missa de Barter, Valls hi fa servir les diferents combinacions que possibilita aquesta distribució: de vegades el segon cor continua el plantejament polifònic del primer, però sovint el que fa és interrompre el seu discurs amb interpolacions més rítmiques i de tramet harmònic vertical, i fins i tot alguns cops és el coixí harmònic de les seccions solistes. El tramet complet a set veus apareix només en ocasions especials i, evidentment, en el final grandios.

Aquesta selecció de cent anys de música, doncs, representa allò que els membres de les diferents capes socials d'una ciutat com Barcelona podien sentir en les diades assenyalades, quan el temple era on aquesta població anava a escoltar les músiques i les retòriques més elaborades, tal i com en el teatre podia fruit la poesia i el drama dels autors del Segle d'Or, combinats amb espectacles més mundans de caràcter circenc. Aquestes vuit obres il·lustren la música d'una època d'estructures clares i rígides, d'un temps en què l'esbarjo i la diversió de la gran majoria de la població urbana i dels indrets propers estava tan condicionada pel calendari religiós que les ocasions en què podia gaudir d'allò que ara en diem la “festa barroca” eren gairebé sempre les festivitats marcades per l'església.

Josep Dolcet

La música religiosa del 1600 en la Catedral de Barcelona

Comparado con otras etapas históricas, el siglo XVII es en general una época todavía poco y mal conocida, pero en Cataluña, además, este período ha arrastrado desde el siglo XIX un estigma de decadencia y de etapa poco memorable que ha provocado que quedara casi ignorado en todas las manifestaciones de la cultura del país. El motivo de esta consideración negativa por parte de historiadores e ideólogos decimonónicos ha sido especialmente la falta de autores literarios importantes que escribieran en catalán – precisamente en una época en que, incluso a nivel europeo, era avasalladora la preeminencia de la lengua castellana– y ese prejuicio negativo, por desgracia, se ha ido haciendo extensivo a las restantes ramas de las artes y la cultura catalana en general. Ha sido sólo recientemente que se ha empezado a relativizar este concepto, ya fuera por los nuevos datos que han ido apareciendo sobre la recuperación económica catalana de aquel siglo como por la revalorización de la producción literaria conservada.

Ciertamente, el XVII fue un siglo de convulsiones, revueltas y guerras, de hambre y de epidemias – unos rasgos por otra parte comunes a casi toda Europa–, pero no hemos de ignorar que lo que más caracterizó aquella época fueron la transformación y la evolución. En el campo concreto del arte musical, ello se percibe claramente en la coexistencia de las llamadas *prima prattica* y *seconda prattica*, o con el solapamiento de los últimos alientos del

Renacimiento o del Manierismo con la primera etapa del estilo barroco. Y no olvidemos que, aunque la música barroca que actualmente nos es más familiar sea la compuesta a partir de 1700, fue en el *seicento* que aparecieron los conceptos de *stil moderno* o de *nuova musica*, unos términos que serían empleados y manidos de manera constante.

Es por ello que con este programa hemos querido presentar una selección de la música que se hacía en la época de Gabrieli, Monteverdi, Schütz, Purcell, A.Scarlatti y Charpentier en la catedral de Barcelona, que fue, junto con el monasterio de Montserrat, el principal centro de la producción musical “de autor” en Cataluña. Con esta intención hemos escogido nueve obras religiosas de diversos formatos y estilos, pero seleccionadas de entre la producción de los cuatro maestros de capilla más importantes que ejercieran su cargo a lo largo de esos cien años en la capital catalana, y que a la vez nos ilustran cuatro etapas básicas del controvertido y mal conocido Barroco seiscentista.

Joan Pau Pujol

Joan Pau Pujol nació en Mataró en junio de 1570, pero no tenemos más datos de él hasta 1593, cuando ya es el *clericum barcinonensem* que hacía las veces de ayudante y suplente del maestro de capilla de la sede barcelonesa Julià Andreu Vilanova. A finales de aquel mismo año, sin embargo, fue elegido maestro de capilla titular de la catedral de Tarragona, pasando a serlo de la basílica del Pilar de Zaragoza en 1595. Fue en 1612 que tomó posesión de este mismo cargo en

la catedral de Barcelona, donde lo ejercería hasta su muerte, en 1626. Durante ese último período, y al margen de sus obligaciones con la capilla catedralicia, Pujol, como primer compositor de la capital del Principado, fue proveyendo el repertorio musical para las solemnidades que se celebraban en el palacio de la Generalidad, especialmente durante la festividad de San Jorge. Los dos primeros volúmenes de piezas para el oficio “in festo Beati Georgii”, integrado por salmos de vísperas, misas y otras composiciones a cuatro voces o a doble coro, lo presentó en 1614, y entre 1623 y 1626 compondría otros dos similares. Esos cuatro volúmenes, encuadrados lujosamente y con el escudo de la Generalidad, y conservados actualmente en la Biblioteca Nacional de Cataluña (manuscritos M 786 a M 789), constituyen el grueso de la obra hoy conocida de Pujol, y ya en su época se sacaron copias que tuvieron una amplia difusión por todo el país. Su única misa de difuntos es la última obra de la colección a cuatro voces de 1614, y probablemente era cantada en los funerales de diputados o de otros personajes importantes, si bien otros centros, como Santa María del Mar o la capilla del Palacio de la Condesa, también tenían copias para su propio uso, que parece que no se han conservado.

Su estilo es aún el clásico del Renacimiento, como podía esperarse de un compositor que tenía en su biblioteca ediciones de misas y piezas litúrgicas de Palestrina, Navarro, Morales, Guerrero y Victoria, además de obras de otros autores italianos de la época. Es por ello que este réquiem

mantiene todavía el espíritu y las técnicas compositivas de la polifonía más clásica del siglo XVI, con secciones dinámicas compuestas en contrapunto imitativo que alternan con momentos más reposados escritos en armonía vertical simultánea, y manteniendo la tonalidad y el carácter impuestos por el canto llano gregoriano que inicia cada parte de la misa y que al mismo tiempo inspira y condiciona el tramado polifónico creado por el compositor.

Marcia Albareda

Después de la muerte de Pujol, el 17 de mayo de 1626, el siguiente maestro de capilla de la catedral fue Marcia Albareda, nombrado por oposición en ese mismo año. Clérigo de la diócesis de Vic, Albareda había sido niño cantor de la catedral de Barcelona hasta 1616 y, por tanto, discípulo de Pujol, pero antes de sucederle ya ejerció –desde 1619– como maestro en la prestigiosa capilla de San Justo y San Pastor, así como en la de Seo de Urgel (1622-1626). Como maestro de la catedral de Barcelona, Albareda tuvo que vivir las guerras y epidemias de los años centrales del siglo, incluyendo las convulsiones de la Guerra de Secesión de Cataluña. Solicitó la jubilación en 1664 y murió en 1673.

Albareda vivió y protagonizó asimismo la etapa más plena del Barroco colosal, y fue muy celebrado el grandioso oficio de Santa Eulalia que le encargara el virrey Santa Coloma para celebrar la toma del castillo de Salses, en el Rosellón: una obra a ocho coros en la que participaron las principales capillas de música de Barcelona. Esta

obra se encuentra actualmente desaparecida, como la mayor parte de su producción, y para este programa hemos escogido tres piezas *a cappella*, sin acompañamiento, extraídas de una colección de ocho motetes a cuatro voces que tenía la capilla de música de la catedral para sus habituales actuaciones en otros centros religiosos de la ciudad. Hay que recordar que la capilla de la Catedral detentó hasta 1689 el monopolio o la primacía cuando se trataba de actuar en las parroquias y conventos barceloneses que carecían de música propia, una exclusividad contra la que siempre protestaron las otras capillas musicales importantes, como la de la Parroquia del Pino, la de Santa María del Mar, la de los Santos Justo y Pastor o la del Palacio de la Condesa.

Esta colección, integrada actualmente en la signatura M 1613/4 de la Biblioteca Nacional de Cataluña, procede del antiguo archivo musical de la Catedral de Barcelona, que fue depositado allí justo después de la Guerra Civil de 1936-39. Se trata de un conjunto de cuatro cuadernos –uno para cada voz o grupo de cantores– que aporta asimismo valiosa información sobre la praxis musical de la época y que pronto aparecerá publicado en su integridad en un estudio del musicólogo Bernat Cabré. Curiosamente, uno de los datos interesantes que aporta es que el *Nos autem gloriar* lo cantaba la capilla de la catedral precisamente en Hospital de la Santa Cruz, la actual sede de la Biblioteca de Cataluña, como introito de la misa para la fiesta de la Invención de la Santa Cruz.

El *Veni sponsa Christi* es una antifona para el

Magnificat, el conocido cántico de la Virgen María, y la capilla lo interpretaba en el convento de las Capuchinas, de las Magdalenas y de los dominicos de Santa Catalina. Si en el caso del motete anterior el manuscrito especificaba que “no se transporta / se da el to de G.Solreut menor”, en este caso se indicaba originalmente que “se dona al punt de Csolfaut al fagot”, lo cual corrobora una costumbre habitual de la época, como era la de emplear fagote o bajón como instrumento que daba y mantenía el tono del coro. Ese es el caso también del *Ave Maria gratia plena*, donde el manuscrito especifica una transposición: “se da el to de Gsolreut major”. El texto, bien conocido, es la antifona que precede al salmo de vísperas *Laudate pueri* para la fiesta de la Anunciación, si bien era y es más utilizado como plegaria independiente. Por esta razón era uno de los motetes más empleados en los oficios importantes, como en el caso de esta versión de Albareda, que la capilla de la catedral cantaba en las iglesias del convento de la Merced, del Carmen, de las Carmelitas y de San Agustín, además de la iglesia de Belén o las capillas de Marcús o de San Lázaro.

Joan Barter

La dilatada trayectoria de Albareda al frente de la capilla de la sede barcelonesa fue seguida de la breve maestría de Miquel Selma (1665-1667) y por la más larga de Lluís Vicenç Gargallo (1667-1682), dos músicos procedentes del área valenciana. Después ocupó el cargo Joan Barter, un compositor procedente de Mequinenza, en la diócesis de Lérida.

Nacido hacia 1650, Barter se formó musicalmente en la escolanía de la sede de Lérida, y allí fue maestro de capilla desde 1668 hasta 1682, cuando entró en la de Barcelona, y se jubiló en esta última plaza en 1696. Barter fue testigo de cómo nuevos instrumentos más modernos, como violines y oboes, iban integrándose en la capilla de música de la catedral, representando el paso hacia el Barroco más “sinfónico” del siglo XVIII.

Para el presente programa, sin embargo, se ha escogido una obra que no lleva más acompañamiento que el bajo continuo: la “Missa a dos tiples”, así llamada por el papel solista que juega el dueto de sopranos, que actúa como primer coro y que dialoga con el segundo, integrado por las cuatro voces habituales de soprano, contralto, tenor y bajo. Compuesta toda ella en el primer tono gregoriano, con la transposición obligada de la época queda convertida en una obra que gira siempre alrededor de la tonalidad de Sol menor. Los recursos expresivos barrocos se encuentran empleados del modo tradicional: líneas melódicas que descienden al cantarse las palabras “et descendit de cælis” o “et sepultus est”, líneas ascendentes en “et resurrexit” y “et ascendit in cælum”, o figuraciones rítmicas percutidas y marciales en “Dominus Deus sabaoth”. Como en un lenguaje concertante, el segundo coro puede interactuar con el primero en combinación equilibrada, pero a menudo glosa o complementa las intervenciones del mismo en un modo casi “orquestal”.

Francesc Valls

Respecto a Francesc Valls, nos encontramos ante el más célebre de los maestros de la sede barcelonesa y uno de los compositores más importantes del Barroco catalán y del reino de las Españas en la etapa de tránsito de los Austrias a los Borbones. Nacido hacia 1671, en 1688 se presentó a oposiciones de maestro de capilla en Mataró y Gerona, y en 1696 ya era el maestro de capilla de Santa María del Mar. Aquel mismo año, sin embargo, el capítulo de la catedral le eligió coadjutor del maestro Barter, cuando éste se jubiló. Una vez maestro de capilla titular, Valls vivió las peripecias de la Guerra de Sucesión y el sitio de 1713-14, hasta que en 1719 fuera fichado con la calificación de “extrañat per orde del Rei”, Felipe V.

Aunque jubilado en 1726, Valls siguió componiendo música para la catedral y otras instituciones hasta su muerte en 1747, además de desarrollar una importante labor pedagógica como maestro de música particular y con su célebre tratado de música *Mapa armónico práctico* (ca.1742). Sin embargo, la obra que le diera más renombre –y ya en vida– fue su polémica misa *Scala aretina*, compuesta para solistas, coro y orquesta, pues Valls vive ya el momento de consolidación del acompañamiento “protosinfónico”, basado en un conjunto de instrumentos de cuerda con el complemento de parejas de instrumentos de viento. Ello no obstante, en esta grabación se han incluido cuatro piezas de su producción a *cappella* con acompañamiento únicamente de *continuum*: dos

motetes-responsorio a cuatro y a seis voces, un motete-antífona a ocho y un salmo a siete.

A pesar de su carácter brillante y expansivo, tal y como corresponde a una obra para la fiesta del Corpus Christi, el motete *Qui manducat meam carnem* está compuesto en un pentapunto bastante estricto, incluso en el dueto central para el soprano y tenor solistas del primer coro. Probablemente la pieza se utilizaba también durante de la comunión en oficios de festividades señaladas. Muy otro es el carácter del *O vos omnes qui transitis per viam* a cuatro voces. El dramatismo del texto responsorial de Semana Santa impone un tratamiento musical cromático conmovedor en las palabras “sicut dolor meum”, si bien su significado poco determinante lo hace apto para emplearse como motete en tiempo de dolor en general. En esta breve joya musical, Valls demuestra su dominio del *stil antico* de los polifonistas, al basarse en un solo tema musical, que se encuentra invertido en la segunda parte de la pieza.

El recogimiento y la brevedad de estos dos responsorios contrasta con la solemnidad y brillantez de las otras dos obras. En el motete a doble coro *Hodie Maria Virgo caelos ascendit*, utilizado como antífona del Magnificat, las reiteradas figuraciones de un pentacordo ascendente ilustran la ascensión de María a los cielos, mientras que los ritmos punteados de “gaudete” subrayan el gozo por el reinado eterno de Cristo. En el salmo *Beatus vir* las siete voces polifónicas reales se desdoblaron en dos coros desiguales: el primer coro de tres solistas –lo que

en Italia se denominaba coro de *favoriti*– y el segundo coro a cuatro partes, el *ripieno*, con las voces reduplicadas. Como Barter en su misa, Valls utiliza las diferentes combinaciones que posibilita dicha distribución: a veces el segundo coro sigue el planteamiento polifónico del primero, pero a menudo lo que hace es interrumpir el discurso con interpolaciones más rítmicas y de tramado armónico vertical, e incluso en algunos casos es el cojín armónico de las secciones solistas. El tramado completo a siete voces aparece únicamente en ocasiones especiales y, evidentemente, en el grandioso final.

Esta selección de cien años de música representa, pues, lo que los miembros de las diferentes capas sociales de una ciudad como Barcelona podían oír en las fechas señaladas, cuando el templo era donde esta población iba a escuchar las músicas y las retóricas más elaboradas, tal i como en el teatro podía disfrutar de la poesía y el drama de los autores del Siglo de Oro combinados con espectáculos más mundanos de carácter casi circense. Estas nueve obras ilustran la música de una época de estructuras claras y rígidas, de un tiempo en que el recreo y la diversión de la gran mayoría de la población urbana y cercanías estaba tan condicionada por el calendario religioso que las ocasiones en que podía disfrutar de lo que ahora llamamos la “fiesta barroca” eran casi siempre las festividades marcadas por la Iglesia.

Josep Dolcet

Church Music at the Cathedral of Barcelona in the 17th Century

Compared to other historical periods, generally speaking, the 17th century is still insufficiently known. Moreover, and specifically referring to Catalonia, this period has carried a stigma of decadency and of being scarcely memorable that has made it almost fall into oblivion in all the domains of Catalan culture. The reason for this negative consideration by 19th-century historians and ideologues has been mostly due to a lack of important literary authors writing in Catalan – precisely in a period in which, even on a European scale, the pre-eminence of the Castilian language was so strong. Unfortunately, this negative prejudice increasingly embraced other areas of Catalan art and culture in general. Only recently, this concept has been downplayed for the first time thanks to both the new data that have appeared on the Catalan economic recovery of that century and the recuperation and reevaluation of the literary production that has been kept until today.

Undoubtedly, the Catalan 17th century was full of upheavals, disturbances and wars, hunger and epidemics – some features that were also common in almost every European country –, but we cannot ignore that what mostly characterised that time was transformation and evolution. In the specific domain of music, this can be clearly observed in the coexistence of the so-called *prima prattica* and *seconda prattica*, or in the overlapping of the last breaths of Renaissance or Mannerism with the first period of the Baroque style. We should realise that, today, the best-known Baroque music is the one that was composed from 1700 onwards, although the *stil moderno* or *nuova musica* concepts, some expressions that were used and disseminated constantly, appeared in the *seicento*.

This is the reason why in this programme we wish to present a selection of the music that was written in the times of Gabrieli, Monteverdi, Schütz, Purcell, A.

Scarlatti and Charpentier at the Cathedral of Barcelona. Together with the Monastery of Montserrat, this cathedral was the most important centre of original musical production in Catalonia. Bearing this in mind, we have chosen eight church works with different formats and styles, which have nevertheless been selected among the production of the four best-known chapel masters that carried out their work over these one hundred years in Barcelona and who illustrate four basic stages of the controversial and insufficiently-known Baroque *seicento*.

Joan Pau Pujol

Joan Pau Pujol was born in Mataró in June 1570, but nothing more is known of him until 1593, when he was already *clericum barcinonensem*, as well as assistant and supply chapel master of Julià Andreu Vilanova in the Cathedral of Barcelona. However, in the last months of that same year, he was appointed permanent chapel master at the Cathedral of Tarragona. In 1595 he was to become chapel master at the Basilica del Pilar in Saragossa. Finally, in 1612 he was appointed chapel master at the Cathedral of Barcelona, where he was to work until his death in 1626. Over this last period, in addition to his functions in the Cathedral's chapel choir, Pujol, as first composer of the capital of the Principality of Catalonia, was to enrich the music repertoire for the solemnities that were celebrated at the Palace of the Generalitat (Catalan government), especially during the festivities of Saint George. The first two collections of works for the "*in festo Beati Georgii*" service, made up of vespers psalms, masses and other compositions for four voices or for double choir, were presented by him in 1614, and between 1623 and 1626 he was to compose two other similar ones. These four volumes, lavishly bound and featuring the coat of arms of the Generalitat and currently kept at the Biblioteca Nacional de Catalunya (manuscripts M 786 to M 789), constitute the bulk of the work known today by Pujol. Already at that time,

some copies were made that were widely disseminated all over the country. His only requiem mass is the last work of the collection for four voices from 1614. It was probably sung at the funerals of the deputies or other important figures, although in other churches, such as Santa Maria del Mar or the chapel of the Palau de la Comtessa, some copies were also kept for their own use; however, it seems that they have not been preserved.

His style was still that of classical Renaissance polyphony, as might be expected from a composer whose library contained editions of masses and liturgical pieces by Palestrina, Navarro, Morales, Guerrero and Victoria, in addition to some others by some Italian composers of that same period. This is why this requiem still keeps the spirit and the compositional techniques of the most classical 16th-century polyphony, with some dynamic sections composed in imitative counterpoint that alternate with calmer parts written in simultaneous vertical harmony, keeping the tonality and the spirit imposed by the Gregorian plainsong that opens each section of the mass, which also inspired and determined the polyphonic structure created by the composer.

Marcia Albareda

After Pujol's death, on May 17, 1626, the next chapel master at the Cathedral of Barcelona was Marcia Albareda, appointed by public contest examination that same year. Priest at the Diocese of Vic, Albareda had been an altar boy at the Cathedral of Barcelona until 1616; therefore, he had been Pujol's pupil. However, before assuming the latter's functions, he had already been –from 1619 onwards– master of the renowned chapel choir of the Basilica de Sant Just i Sant Pastor, as well as at the Cathedral of La Seu d'Urgell (1622-1626). As master of the chapel choir of the Cathedral of Barcelona, Albareda endured the wars and epidemics of the century's middle years, including the upheavals that took place during the *Guerra dels*

Segadors (1640 Catalan Revolt). He requested retirement in 1664 and died in 1673.

Albareda also lived and played a leading role during the richest period of colossal Baroque, and his very solemn service to Saint Eulalia that was commissioned by the Viceroy of Santa Coloma to celebrate the seizing of the Castle of Salzes in the Roussillon was highly praised: a work for eight choirs in which the main music chapel choirs of Barcelona took part. To date, this work has not yet been found, like most of his production; therefore, for this programme we have chosen three pieces *a cappella* without accompaniment selected from a collection of eight motets for four voices that the music chapel choir of the Cathedral had kept for its performances in other religious venues of the city. It is important to remember that, until 1689, the chapel choir of the Cathedral enjoyed a monopoly or primacy when performing in the parishes and convents in Barcelona that were lacking their own music –an exclusivity that other important music chapel choirs such as those of the parish churches of El Pi, Santa Maria del Mar, Sants Just i Sant Pastor or that of the Palau de la Comtessa had always contested.

The aforementioned collection, integrated into the M 1613/4 signature of the Biblioteca Nacional de Catalunya, comes from the old musical archive of the Cathedral of Barcelona and was deposited there just after the 1936-1939 Civil War. The collection includes a series of four music books –one for each voice or singers' group– that also contributes a great deal of information about the musical praxis of those times and that will be shortly integrally released in a study by the musicologist Bernat Cabré. Curiously enough, one of the interesting data appearing in it is that *Nos autem gloriamur* was sung by the choir of the Cathedral of Barcelona at the Hospital de la Santa Creu –currently the seat of the Biblioteca de Catalunya–, as an introit to the mass held for the festivity of the Invention of the Holy Cross.

Veni sponsa Christi is an antiphon for the *Magnificat*, the well-known chant of the Virgin Mary, which was sung by the choir at the convents of Caputxines, Magdalenes and Dominics de Santa Caterina. Whereas in the case of the previous motet, the manuscript specified: “*no se transporta / se da el to de G.Solreut menor*” (“not to be transported / the tone of minor G minor is given”), in this case it was originally indicated: “*se dona al punt de Csolfaut al fafor*” (“it is given the note C on the bassoon”), which corroborates a regular habit of that period, which was to use the dulciani or the bassoon as an instrument that gave and maintained the choir’s tone. In the case of *Ave Maria gratia plena* as well, the manuscript specifies a transposition: “*se da el to de Gsolreut major*” (“the tone of G major is given”). The text, rather well-known, is the antiphon before the vespers psalm *Laudate pueri* that was sung in the festivity of the Annunciation, although it often was –and still is– more used as an independent prayer. This is the reason why it was one of the most commonly used motets in important services, as in the case of this version by Albareda, which the chapel choir of the Cathedral sang at the churches of the convents of La Mercè, El Carme, Les Carmelites and Sant Agustí, in addition to the Església de Betlem or the Capella de Marcús or that of Sant Llätzer.

Joan Barter

Albareda’s long professional career as chapel master at the Cathedral of Barcelona was followed by a short period when Miquel Selma (1665-1667) fulfilled this function and a longer one with Lluís Vicenç Gargallo (1667-1682), two musicians who came from the region of Valencia. Later on, Joan Barter, a composer from Mequinensa (Bishopric of Lleida), was to occupy this position.

Born around 1650, Barter studied music at the children’s choir of the Cathedral of Lleida, of which he was to be chapel master from 1668 to 1682, when he was appointed to the Cathedral of Barcelona, from

which he was to retire in 1696. Barter bore witness to how the more modern instruments, such as violins and oboes, were progressively integrated into the chapel choir of the Cathedral, which constituted a step towards the more “symphonic” Baroque of the 18th century.

However, regarding this programme, a work that is only accompanied by the basso continuo has been selected: *Missa a dos tiples*, so called due to the soloist role played by the duet of sopranos, which acts as a first choir and dialogues with a second choir made up of the four usual voices: soprano, alto, tenor and bass. It has been integrally composed in the first Gregorian mode, with the forceful transposition typical of that period, which makes it always turn around the G minor tonality. The Baroque expressive resources are used in the traditional way: descending melodic lines when the words “*et descendit de caelis*” or “*et sepultus est*” are sung, ascending lines with “*et resurrexit*” and “*et ascendit in caelum*”, or rhythmic figurations with “*Dominus Deus sabaoth*”. As in a concertante language, the second choir may play the role of the first one in a balanced combination, but it often glosses or complements the interventions of the first choir in a way that we could almost define as “orchestral”.

Francesc Valls

When faced with the figure of Francesc Valls, we discover one of the most renowned chapel masters of the Cathedral of Barcelona and one of the most important Catalan and Spanish Baroque composers during the transition from the Habsburg to the Bourbon lineages. Born in 1671, in 1688 he took part in a public contest examination to become chapel master in Mataró and Girona, and in 1696 he was already chapel master of Santa Maria del Mar. However, that same year, the chapter of the Cathedral appointed him as Master Barter’s coadjutor when the latter retired. Once he had been appointed permanent chapel master, Valls went through the upheavals of the War of Succession and the 1713-14 siege of Barcelona, until he was finally

blacklisted as “*extrañat per orde del Rei*” (“purged by King’s order”), Philip V.

Despite retiring in 1726, Valls went on composing music for the Cathedral and other institutions until his death in 1747. Furthermore, he carried out some important teaching work as private music teacher, as he did with his renowned music treaty *Mapa armónico práctico* (ca. 1742). However, the work that gave him most celebrity—even during his lifetime—was his controversial mass *Scala aretina*, composed for soloists, choir and orchestra, since Valls had already gone through the period in which “proto-symphonic” accompaniment, based on a group of string instruments with the complement of pairs of wind instruments, was already consolidated. However, in this recording, four pieces of his *a cappella* production only accompanied by the *continuum* have been included: two responsorial motets for four and six voices, an antiphona-motet for eight and a psalm for seven voices.

Despite its brilliant and expressive nature, rightly corresponding to a work written for the festivity of Corpus Christi, the motet *Qui manducat meam carnem* has been composed in a rather strict counterpoint, even in the central duet for the soloist soprano and tenor of the first choir. Most probably, this work was also sung during the communion of the offices held during special celebrations. The nature of *O vos omnes qui transitis per viam* in four voices is very different. The dramatic quality of the responsorial text of the Holy Week imposes a chromatic, heartrending musical treatment in the words “*sicut dolor meum*”, despite the fact that its scarcely-determinant meaning makes it possible to use it as a motet to generally express sorrow. In this short musical jewel, and by basing himself on only one musical theme, inverted in the second part of the piece, Valls proves his mastery of the polyphonists’ *stil antico*.

The veneration and briefness of these two responsorial motets contrasts with the solemnity and brilliance of

the other two works. In the double-choir motet *Hodie Maria Virgo caelos ascendit*, used as an antiphon to the *Magnificat*, the reiterated figurations of an ascending pentachord illustrate the ascent into heaven of Mary, while the dotted rhythms of “*gaudete*” emphasize the joy for the eternal reign of Christ. In the psalm *Beatus vir* the seven real polyphonic voices are divided into two unequal choirs: the first choir of three soloists—what in Italy was called the choir of the *favoriti*—and the second choir in four parts, the *riptieno*, with reduplicated parts. As in the case of Barter’s mass, Valls makes use of the various combinations made possible by this distribution: sometimes, the second choir keeps the polyphonic structure of the first one, but what it often really does is interrupt its discourse with more rhythmic interpolations with a vertical harmonic structure, and even sometimes it is the harmonic cushion of the solo sections. The complete structure in seven voices only appears on special occasions, and, obviously, in the grand finale.

Therefore, this selection of one hundred years of music embodies what the members of the different social layers in a city such as Barcelona could feel during special festivities, when the Cathedral was the place where the population went to listen to the most elaborate music and rhetoric, just like they could enjoy the poetry and drama of the Siglo de Oro authors at the theatre, combined with more worldly shows of a circus-like nature. These eight works illustrate the music of a period where clear and rigid structures were used, where leisure and entertainment of most people in cities and their surroundings were very much determined by the religious calendar, since the opportunities in which they could enjoy what we call today “*fiesta barroca*” (Baroque feast) were almost always religious festivities.

Josep Dolcet

(English translation: Beatrice Krayenbühl)