



La música instrumental en la obra de Francesc Valls (ca. 1671-1747)

Francesc Valls (ca.1671-1747) nos legó una obra compositiva considerable, cuyo contenido aparece en dos inventarios coetáneos: el primero es de 1726, cuando su jubilación del puesto de maestro de la catedral de Barcelona, y el segundo es de principios de junio de 1747, poco después de su muerte. Estos documentos nos dan una cifra aproximada de 600 obras, de las que se analiza aquí la presencia instrumental, bajo siete apartados de diversa configuración tímbrica. Ello nos ofrece un evidente proceso de cambio, desde el uso de los instrumentos de los ministriles (chirimías, bajones, sacabuches...), hasta la postura moderna de la utilización del grupo de los violines, a los que se van añadiendo los nuevos instrumentos del siglo XVIII.

1. Análisis de los inventarios de 1726 y 1747

Suelen reaparecer, de vez en cuando, las viejas aseveraciones sobre la inexistencia de música instrumental en el barroco español. Quizá la contemplación acrítica de modelos diferentes y el ansia de reducir la idea del barroco musical a un concepto simple, asequible y exhaustivo –todo ello, desde la óptica ucrónica e irreal cuyo discurso sólo conduce a la configuración gratuita de la quimera– pueda enmascarar una realidad conocida, practicada y evolucionada a lo largo de todo nuestro barroco musical.

El concepto del barroco musical europeo comprende una asimétrica, compleja y, a menudo, con-

Francesc Valls (ca. 1671-1747) left a considerable output, which is listed in two separate inventories. The first dates from 1726, at the time of his retirement from the post of maestro di cappella at the cathedral of Barcelona, and the second from the beginning of June 1747, shortly after his death. These documents contain a total of approximately 600 works, the instrumental presence in these being analysed in the present article in seven sections made up of different timbral combinations. This analysis highlights a clear process of change, from the use of instruments typical of minstrels (chirimías or shawms, bajones, sachbuts...), to the more modern use of a group of violins with the addition of the new instruments of the eighteenth century.

tradictoria conjunción de elementos sin la organización de los cuales, la idea de esta importante etapa de la música occidental no sería comprensible en términos de realidad artística y científica. Asimismo, los modelos y las tipologías emergentes producen, en el transcurso de esta época, una densa capilaridad, cuyo tramaje se revela sólo a partir del conocimiento ordenado y del convencimiento de la necesaria diversidad de sus componentes.

El caso español es uno más entre los modelos que surgen al rescoldo de esta música; abocados hoy día a un arquetipo de música barroca, y retrasados con respecto a las investigaciones de otros países, el paulatino redescubrimiento de nuestra música suele tener que pagar el incómodo peaje de la homologación con los cánones vigentes.

Nuestra música forma parte de esta idea global, y por tanto, será necesario su conocimiento no sólo para la mejor percepción de la cultura musical de nuestro país, sino para aquilatar exactamente la diversidad y la interacción de este concepto europeo, en el que la música española colabora en un alto grado de participación activa que se muestra en el inmenso repertorio barroco conservado; todo ello, sin omitir la importancia de la recepción de este estilo en América, debida, fundamentalmente, a la acción de la metrópoli, cuyos modelos estéticos produjeron un arte forjado tanto por el modelo peninsular como por el hábito musical propio.

En cuanto a la existencia de música instrumental en el barroco español, cabe distinguir entre las diversas tipologías de su uso: desde el acompañamiento continuo –común a toda la producción barroca europea–, a la música para instrumentos polifónicos, la música para conjuntos instrumentales, y la música en la polifonía vocal.

Hemos conservado música de todos los modelos citados: el acompañamiento continuo se utiliza, como elemento formal, en toda la producción barroca, conste o no conste su presencia en el documento musical; en segundo lugar, la música para instrumentos polifónicos, especialmente el órgano, el clavicémbalo, el arpa y la guitarra, que conforma una parte ingente e imprescindible de la cultura musical española del barroco, tanto en lo que se refiere a las miles de composiciones conservadas, como a los tratados teóricos y prácticos que las enmarcan; en este aspecto, cabe recordar la presencia de los organistas en las plantillas fijas de todas las capillas musicales españolas de la época.

La música para conjuntos instrumentales obedece a dos criterios evolutivos en el tiempo: el repertorio de ministriles, vigente sobre todo durante el siglo XVII, del que conservamos muy pocas

muestras, debido probablemente al tipo de composición de esta música, de la que se encargaban directamente los propios instrumentistas, bien con un repertorio propio, bien con variaciones y adaptaciones de otros (vocal, organístico, etc.). En el último barroco poseemos mucha más música de este tipo, confeccionada a la vista de los modelos coetáneos, y con el nuevo instrumental –los violines como centro, flautas, oboes, fagotes–, como en cualquier otro país europeo.

Finalmente, la música instrumental en la polifonía vocal, tanto en la policoral como en el pequeño *concertato* a pocas voces, se encuentra en la mayor parte del repertorio barroco español conservado. Se trata de una música de composición más compleja y elaborada que la anterior, en íntima urdimbre con la vocal, con la que sostiene una fructuosa reciprocidad de tratamiento, y cuya existencia diferenciada y evolucionada es patente desde los primeros decenios del siglo XVII hasta el barroco tardío, hacia 1730. Menospreciar esta música porque forma un complejo entramado con la vocal, equivaldría a subestimar los *Frisos del Partenón*, los bajorrelieves asirios de *La leona herida*, o la *Columna Trajana* de Roma, por el hecho de no pertenecer al género de la escultura exenta.

Francesc Valls (ca. 1671-1747) es uno de los grandes músicos hispánicos del último barroco. Compositor, polemista y teórico, nos ha legado no sólo una gran cantidad de obras, sino también una documentación singular que nos permite trabajar con propiedad sobre el carácter de su producción.

Un documento muy interesante, publicado por Josep Pavía en 1986¹, es el referido al legado que Valls concede a la catedral de Barcelona tras su jubilación en 1726; en él se registran todas sus obras

¹ J. Pavía i Simó: *La música a la catedral de Barcelona, durant el segle XVII*, (Barcelona, 1986), pp. 236-245.

compuestas hasta el momento. Se trata de un manuscrito autógrafa, donde describe con detalle la distribución vocal e instrumental de todo el repertorio². Además de este precioso documento, publicó Pavía otro, más breve, donde se registra el último legado de obras destinadas a la catedral citada, después de la muerte de Valls, acaecida el 3 de junio de 1747³.

Los dos manuscritos constituyen, pues, una documentación autenticada de la producción compositiva de Francesc Valls; había aún otro, que recogía al parecer, los borradores originales del autor⁴, y cuyo destinatario era el monasterio de Montserrat; hoy día no se encuentra, y posiblemente debió desaparecer, con todo el archivo de música, en el incendio del monasterio ocurrido en 1811.

El inventario conjunto de los dos documentos arroja la cifra de 630 obras perfectamente referenciadas por su autor en lo que respecta a su carácter, dedicación y distribución vocal e instrumental; no así en lo referente a su época de composición, de la que no nos constan —en el catálogo— las fechas, más que en una amplia zona temporal: el primer inventario lleva la fecha de su jubilación (solicitada el 22 de febrero de 1726 y concedida el 14 de marzo de dicho año)⁵, y por lo tanto abarca razonablemente el período comprendido entre 1696, año en que

fue nombrado maestro coadjutor de la catedral de Barcelona, y 1726.

La concisión del segundo inventario corre pareja con las dificultades que encierra el análisis de su contenido; mientras la relación de 1726 refleja un acto consciente de regalar toda la producción compositiva —quizá en agradecimiento a la jubilación obtenida graciosamente—, y por ello el autor se esmera en la clasificación de las obras y la expresión de sus elementos, el legado de 1747 es ya fruto del obligado mandato de los albaceas; por parte del autor, sólo la consecuencia de una intención genérica y accesorio —lo que se encontrara en su casa el día de su muerte—, hecha realidad desde el momento en que se terminaba su vida.

En consecuencia, las obras propias entregadas póstumamente (doce villancicos, dos motetes, un salmo, un responso y ocho *academias*) podían haber sido compuestas no necesariamente en el período 1726-1747, sino antes; a este convencimiento nos lleva la existencia de 8 obras instrumentales o *Academias*, quizá de principios del siglo XVIII, en la época fundacional de la *Academia de los Desconfiados*, creada en Barcelona en 1700, y que contó con Francesc Valls entre sus primeros miembros⁶. Asimismo, abunda en la misma hipótesis la presencia, en el legado, de una colección de obras (tanto litúrgicas como *de romance*) de otros compositores anteriores a Valls: Ardanaz, Bailón, Barter, Cáseda, Durón, Escalada, Galán, Hidalgo, Llinàs, Navas, Ortells, Paredes, Patiño, Pujol, Ríos, Roldán, Ruiz y Torres; este repertorio totaliza 43 composiciones, y es posible que hubiera formado parte de los modelos de su juventud, tenidos quizá como antología personal de *auctores classici*; a algu-

² Su título es: *Inventari de las obras de música treballadas per Francisco Valls, Pvre. y mestre de Capella de la Sta. Iglésia de Barcelona, las quals entrega graciosament al Molt Illtre. Capítol de dita Sta. Iglésia.*

³ Su título dice: *Llegat dels papers de música fet per lo Mestre Valls.* Véase J. Pavía: *La música...*, pp. 245-246

⁴ Según recoge J. Pavía en la obra citada, su legado póstumo se debía repartir entre la Catedral de Barcelona y el monasterio de Montserrat; a la primera destinaba las partituras (...*les obres de música que lo die de mon òbit tendrè en papers volants per poder-se cantar*), mientras que al cenobio benedictino le cedía sus autógrafos originales o borradores (...*tots los papers i llibres manuscrits de música que lo die de mon òbit tendrè*). *Op. cit.*, p. 236.

⁵ J. Pavía: *La música ...*, pp.235-236.

⁶ J. Dolcet: *El comte de Savallà. Un aristòcrata del Barroc i la seva música.* Trabajo de investigación del Doctorado en Musicología. UAB, noviembre de 1994, p. 22.

nos de ellos recurrió para la defensa de la misa *Scala Aretina*, publicada en 1716⁷; también se hallan citas de ejemplos de estos compositores en su tratado *Mapa Armónico*, en el que parece que debió trabajar los últimos años de su vida.

El sucinto inventario del legado póstumo de 1747 recoge también el testimonio de “algunos papeles extraviados de diferentes autores italianos”⁸, dato suficientemente elocuente, relacionado además con su contacto directo con la música italiana en Barcelona, en la época del Archiduque Carlos de Austria, el cual creó su propia capilla, con músicos napolitanos, y la puso al mando de Giuseppe Porsile (1680-1750), que residió en Barcelona durante los años 1707-1713⁹. El contacto de Valls y los compositores catalanes de su generación con esta capilla supone el cambio de registro de la recepción de la música italiana en nuestro país, que pasa del conocimiento indirecto a la vivencia real de una música y a la competencia artística de su interpretación.

2. Reflexión teórica previa al análisis organográfico y organológico

El total de 630 obras propias (606 en el inventario de 1726 y otras 24 en el de 1747) nos ofrece una primera aproximación a la naturaleza de la producción compositiva de Valls:

Carácter del repertorio	Inv. 1726	Inv. 1747	Total
Música litúrgica	337	4	341
Música de romance	269	12	281
Música instrumental	-	8	8

⁷ F. Valls: *Respuesta del Licenciado Francisco Valls...* Barcelona, 1716.

⁸ “*Alguns papers estraviats de difarens hautores hitalians*”, Véase Pavía: *La música...*, p. 246.

⁹ U. Protta-Giurleo: “Giuseppe Porsile e la cappella di Barcellona”, *Gazetta musicale di Napoli*, (1956). Véase también F. Bonastre: “Pere Rabassa, ..lo descans de mestre Valls” *Butlletí de la R.A. de Belles Arts de Sant Jordi*, IV-V (1990-1991), pp. 81-104.

El balance es muy equilibrado, y representa una adecuación harto significativa con la práctica habitual de los maestros de capilla de nuestro barroco, a los que se les demandaba, por contrato, la composición de obras de los dos tipos, para lo cual se les concedían anualmente las licencias de los servicios de coro en las épocas inmediatamente anteriores a las grandes festividades, sobre todo Navidad, Semana Santa y Corpus.

Ello nos da, asimismo, la primera lectura de las tendencias, presididas por el balance bastante equilibrado entre la producción litúrgica y la de romance, lo cual indica un conocimiento de las dos prácticas, sobre las que aún podemos realizar algunas otras reflexiones.

El conjunto de las 341 obras¹⁰ pertenecientes a la música litúrgica ofrece, por la simple contemplación de sus enunciados, algunas particularidades dignas de mención.

El primer lugar, las misas, consideradas por la liturgia y la música católicas como la obra más compleja desde el punto de vista artístico. El número de misas—25— y su entidad—en su mayor parte, policorales— confirman el interés de Valls por el género, al que contribuyó destacadamente y por el que fue conocido a través de la polémica de su misa *Scala Aretina*¹¹, que le consagró como autor progresista y le otorgó una justa fama como compositor.

¹⁰ Consideramos como *obra* tanto las composiciones complejas (de más de un movimiento) enteras, como las sencillas (invitatorio, salmo, cántico, etc.) que, pudiendo formar parte litúrgicamente de una composición compleja, no es consignada así en los inventarios.

¹¹ La contribución más importante al estudio de esta polémica se encuentra en A. Martín Moreno: *El P. Feijóo y las ideologías musicales en la España del siglo XVIII*, (Orense, 1976), pp. 289-300. También del mismo autor, *Historia de la música española. 4. El siglo XVIII*, (Madrid, 1985), pp. 417-419. El manuscrito de esta misa se conserva en la Biblioteca de Catalunya de Barcelona, en particelas que llevan la fecha de 1702.

Según el inventario de 1726, la distribución vocal de estas misas es la siguiente:

2 a 16 voces	7 a 8 voces
1 a 12 "	4 a 6 "
2 a 11 "	2 a 5 "
1 a 10 "	5 a 4 "
1 a 9 "	

A pesar de la decidida adscripción de Valls a la nueva música, cabe notar que una buena parte de estas misas están realizadas con técnicas del *cantus firmus*¹², lo cual coloca a nuestro compositor en una posición habitual en los compositores de la época, especialmente en lo referente a este género.

Muy interesante es la composición de Responsorios de Maitines, de los que el inventario señala el número de 53, todos ellos policorales:

1 a 16 voces	3 a 11 voces
1 a 15 "	10 a 10 "
1 a 14 "	16 a 9 "
2 a 12 "	18 a 8 "

Tal como señala M. Querol, los compositores españoles del siglo XVII se decantaron más por los oficios vespertinos (Vísperas y Completas)¹³, siendo un distintivo de modernidad la atención hacia los matutinales.

Otro elemento a tener en cuenta son las Lamentaciones del *Triduum Sacrum*, de las que se registran 27, todas del inventario de 1726; 10 de ellas siguen la tradición del siglo XVII, con escritura policoral

que abarca desde las 5 hasta las 12 voces; pero las otras 17 –la mayor parte– son a solo (11) o a dúo (12), con lo cual vemos el giro de Valls hacia la nueva opción expresiva, por la que se inclinan los compositores más innovadores de su época.

Finalmente, entre el resto de la producción de signo litúrgico de todo tipo (Vísperas, Completas, Salmos, Cánticos, Secuencias, Antifonas, etc.), destacan con luz propia el grupo de motetes, de los que se registra un número realmente elevado –pasan de 80–¹⁴; desde las obras a solo (21) hasta las policorales (la mayor parte). La característica principal del motete barroco es el don de la gratuidad: su uso es discrecional, y el hecho de poseer el texto latino no tiene nada que ver con la servidumbre de la música litúrgica; se usa el latín porque el canto del motete suele tener lugar durante la Misa, que en el culto de la Contrarreforma no admitía ningún canto en lengua vernácula¹⁵; en cuanto a su carácter, el hecho de ser interpretado en razón de la solemnidad de una jornada litúrgica destacada, le otorga una libertad de tratamiento que nada tiene que ver con la música latina oficial. Por ello es digno de señalar tanto la cantidad como la multiplicidad de medios empleados en este apartado.

3. Análisis

Los dos inventarios señalan, como se ha dicho más arriba, la distribución instrumental de las obras, con una precisión notable, de acuerdo con

¹⁴ Es difícil determinar su número exacto, ya que o bien se anotan en términos generales, o se mezclan con otras formas ("secuencias y motetes") sin distinguir exactamente su adscripción. Por otra parte, el mismo texto de una antifona, por ejemplo, podía utilizarse para un motete, con lo cual se dificulta aún más su identificación.

¹⁵ F. Bonastre: "La música religiosa española en el siglo XVII", en *Música y Literatura en la Península Ibérica: 1600-1750*, (Valladolid, 1997), p. 555.

¹² Según el inventario de 1726, nueve: *Scala Aretina*, a 11; *Hypolidia*, a 10; *Haec est virgo sapiens*, a 9; *Tu es Petru y Ut quaeant laxis*, a 8; *Chromatia*, *Ave Maris stella*, *Veni Creator Spiritus* y *Cantemus Domino*, a 4.

¹³ M. Querol: "La musique religieuse espagnole au XVII^eme siècle", en *Le "Baroque" Musical*, (Univ. de Liège, 1964), pp. 91-105.

la índole concisa del documento. Siguiendo un orden cronológico y de menor a mayor número de elementos, las obras se pueden distribuir según el siguiente esquema:

- 3.1 Bajo continuo solo
- 3.2 Ministriles
- 3.3 Ministriles y violines
- 3.4 Violines
- 3.5 Violines y flautas
- 3.6 Violines y oboes
- 3.7 Violines y clarines

3.1 Bajo continuo solo

Con este epígrafe, nos referimos a todas las obras de los dos inventarios que no llevan mención instrumental concreta, y que en el barroco, como es sabido, se acompañaban con instrumentos polifónicos. Los títulos de las obras –tanto con mención de otros instrumentos como sólo las voces– nunca contaban el acompañamiento en la suma total de sus elementos: el título de una “Misa a 12 voces” quiere decir *con una textura polifónica de 12 voces*, aparte del acompañamiento o acompañamientos (partidos y continuo).

Las obras con sólo acompañamiento son las más fáciles de montar, e históricamente, las más antiguas. Por ello no es de extrañar que su número sea importante: 167 obras en el repertorio litúrgico, y 93 en la música de romance, lo cual arroja la suma de 260 composiciones, poco menos que la mitad del conjunto de obras que comentamos. En cuanto al primer apartado, hay que tener presente que toda la música del Triduo de la Semana Santa –desde el *Gloria* del Jueves Santo hasta el rito pascual– se cantaba sin otros instrumentos que el clavicémbalo o el arpa, generalmente a cargo del organista, según se desprende de muchos de sus contratos, donde se les pide que durante estos días acompañen con los ins-

trumentos citados. Desde finales del siglo XVII, se añaden otros instrumentos.

La simplicidad e inmediatez de un mero acompañamiento abarca tanto a las obras a solo o a dúo, como a las grandes composiciones policorales, así como a ambos repertorios, el litúrgico y el de romance. Es, por tanto, un elemento funcional, propio del barroco.

3.2 Ministriles

Con esta denominación se suele indicar, genéricamente, el conjunto de músicos instrumentistas que forman parte de la capilla de música de una institución. Más específicamente, el nombre de *ministril* se refiere, durante todo el siglo XVII y principios del XVIII, a los músicos que suenan instrumentos de viento que, como las chirimías, las cornetas, los sacabuches, los bajoncillos y el bajón, eran habituales durante el siglo XVII. Las combinaciones entre dichos instrumentos, ya sea formando coros de un mismo o de diverso timbre, ya sea entrecruzándose con las voces, es muy diversificada.

La llegada de los nuevos instrumentos en la encrucijada de los siglos XVII-XVIII (flautas traveseras, oboes, fagotes, trompas de caza), como consecuencia del trabajo de los compositores e intérpretes, así como por la creación de un nuevo repertorio de música, desplaza poco a poco al viejo instrumental del siglo XVII, y coloca los instrumentos de la familia del violín en el centro de un proceso que tiende a la estabilidad y a la internacionalidad de los procedimientos instrumentales.

El repertorio de 1726 registra 13 obras, todas de carácter litúrgico, cuya escritura instrumental está confiada a los ministriles; curiosamente, todas estas composiciones corresponden a obras policorales, con 3 misas (1 a 12 y 2 a 16 voces), 6 salmos y partes sueltas de Completas (2 a 12 y 4 a 16 voces), y 4 Responsorios (a 9, 14, 15 y 16 voces).

En este apartado, observamos cómo una pequeña parte de la obra de Valls sigue, en lo referente al tratamiento tímbrico, los cánones propios de la estética musical del barroco de la segunda mitad del siglo XVII.

3.3 Ministriles y violines

Este apartado es muy interesante, porque refleja sucintamente una de las etapas del cambio en los usos instrumentales del último barroco. Hay dos obras en el inventario de 1726—*Dixit Dominus* a 15 y *Ave Christi singularis* a 13¹⁶—cuyo título preceptúa el uso de ministriles y violines, también ligado a la policoralidad.

La conjunción de este instrumental lo podemos observar con relativa frecuencia en algunos autores de la zona catalana del último cuarto del siglo XVII. La fascinación por los violines—entiéndase por la interpretación directa que llega hasta ellos, probablemente a cargo de músicos italianos de paso en el país—es tan grande, que algunos autores añaden dos voces de *violín* más (acompañadas por un violón en el bajo), como un contrapunto ornamentado, a obras ya cerradas, realizadas con instrumentos de ministril, singularmente con dos chirimías y sacabuche, más el bajo continuo.

Este paso en el que se encuentran los viejos y los nuevos instrumentos, compartiendo un mutuo protagonismo, es un precioso testimonio de la complejidad del cambio en los usos instrumentales de nuestro último barroco.

Bajo este mismo epígrafe colocamos un grupo de 40 villancicos, cuya triple dedicación se refiere

a Santo Tomás, al Santísimo Sacramento¹⁷ y a la Virgen, con el registro "... ab minist[rils], altres ab Viol[in]s"¹⁸. No se puede, con el redactado del inventario, precisar más allá. En todo caso, vemos la adscripción, realizada *a posteriori*, de dos modelos instrumentales referidos a un conjunto heterogéneo de composiciones.

3.4 Violines

Este apartado es el más numeroso del repertorio que comentamos. Comprende un total de 285 composiciones, de las cuales, 145 corresponden a la música litúrgica, y 140, al de romance.

A diferencia del apartado anterior, las obras de este grupo están pensadas directamente para dos voces de violines y un bajo (llamado generalmente *baxo a Los violines*), y constituyen por sí mismos el testimonio de la tendencia al uso generalizado y preferente de los instrumentos de la familia del violín en la zona catalana, hacia el último cuarto del siglo XVII.

El uso de los violines se convierte, pues, en un hábito que acentúa tanto su participación en conjuntos vocales e instrumentales diversos, como su consolidación como timbre preferente, en un proceso que abarca asimismo, la creación gradual de un módulo estable—la orquesta—en cuyo centro funcional se sitúan.

Los violines substituyen a los instrumentos de los ministriles, y su uso en las obras de Valls abarca tanto las obras a solo y a dúo, como las grandes composiciones policorales de 8, 9, 10, 11, 12 y 16 voces, tanto en el ámbito de la música litúrgica como en el de romance, del que hay que destacar sobre todo los 5 oratorios.

¹⁶ La lectura del número en el manuscrito es dudosa; respetando la versión de mi buen amigo y colega J. Pavía, que transcribe "23", me inclino por el número "13", más acorde con el resto de la producción de Valls. Véase J. Pavía: *La música...*, pp. 242 y 245.

¹⁷ El ms. dice *S[a]g[ramen]t[is]*.

¹⁸ Pavía: *La música...*, p. 245.

3.5 Violines y flautas

Las flautas traveseras, que reaparecen en la encrucijada de los siglos XVII-XVIII, suelen usarse en dos tipos de lenguajes: o bien por su versatilidad, que permite a los compositores una escritura en figuración rápida y con saltos interválicos acusados, o bien por el timbre peculiar de su octava más grave, empleado especialmente en la música que se relaciona con textos dolientes o tristes.

En el repertorio que comentamos, hallamos 8 composiciones con este revestimiento instrumental, todas pertenecientes al repertorio litúrgico; cinco de ellas –la Lamentación *Vau. Er egressus est*¹⁹, a dúo y 4 *Miserere*²⁰–, son exponentes de la función semántica antes referida.

3.6 Violines y oboes

El oboe proviene de la transformación de la anti-gua chirimía, con una sección mucho más estrecha y la estructura de su cuerpo repartida en tres piezas. La utilización de los oboes (generalmente, a dos voces), juntamente con la cuerda, proviene del modelo francés, que se extiende por algunas zonas de España a finales del siglo XVII; en Catalunya es precisamente en una obra de Valls –la Misa *Scala Argentina*– donde poseemos la primera datación documental de este instrumento, en una copia de 1702²¹.

Los inventarios nos ofrecen el registro de 7 de estas composiciones, 6 de ellas litúrgicas (de 4 a 10 voces), y un oratorio (a 7); la presencia de los oboes evidencia sólo un carácter de solemnidad, desde el punto de vista de la función, así como otra opción de carácter tímbrico, en lo que se refiere a su combinación con los violines.

¹⁹ *Id.*, *Ibid.*, p. 244.

²⁰ *Id.*, *Ibid.*, pp. 244-245.

²¹ Ms. M. 1489 de la Biblioteca de Catalunya (Barcelona).

3.7 Violines y clarines

El nombre de clarín obedece, en la música española de la primera mitad del siglo XVIII, a la trompeta barroca, sin que necesariamente deba significar sólo el registro alto del instrumento, tal y como encontramos en el repertorio barroco germánico.

La presencia de dos clarines con el conjunto de los violines queda consignada en ocho composiciones litúrgicas de diversa índole: 3 misas (una a 4 voces y dos a 8), dos salmos, dos secuencias y un *Te Deum*. No hay duda de que la función de los clarines se asimila, en esta época, a la solemnidad; su uso en este repertorio (misas, salmos y secuencias) quedaría justificado, probablemente, no por el género a que pertenecen, sino por el carácter solemne de las jornadas litúrgicas de referencia; únicamente el *Te Deum* sería la excepción, por cuanto se trata del himno de acción de gracias, por antonomasia, de la liturgia católica.

4. A manera de conclusiones

Una de las novedades que aporta el estilo barroco es el nacimiento y desarrollo la conciencia tímbrica, especialmente a partir del *stile concertato*²². Por otra parte, el *basso continuo* está presente, como elemento estructural, en toda la producción vocal –y luego, también en la instrumental– surgida en la segunda etapa de la *Camerata fiorentina*.

Todo el repertorio musical barroco posee, por consiguiente, una instancia instrumental de grado muy diverso, desde el simple apoyo a la música vocal (ya sea con instrumentos polifónicos, ya con un conjunto concertado), a la interacción entre ambas, así como a la creación de géneros puramente instrumentales.

²² F. Bonastre: "El Barroco: notas en torno a la conciencia instrumental", en *La Música del Barroco*, ed. E. Casares (Univ. de Oviedo, 1977), pp. 109-112.

En el caso de Francesc Valls, podemos observar cómo es sensible a los hábitos compositivos de su tiempo, con el cual vive –según nuestra defectuosa y reduccionista visión a posteriori– en perfecta consonancia. Pero ello no se explica sino por la decisión personal y por la consciente expresión de su intencionalidad estética, que movieron su ánimo hacia la opción por este modelo, entre otras alternativas.

Hay parte del repertorio compositivo que explica por sí mismo el modelo instrumental con el que debió formarse –los instrumentos propios de los ministriles²³– y otro que nos ilustra el paso de su evolución en este sentido –la instrumentación a caballo de la vieja y de la nueva manera barroca²⁴–, hasta que se decanta por la modernidad de los violines y su estructuración como núcleo del conjunto instrumental dieciochesco.

La oportunidad de la que gozó Valls para objetivar su alternativa instrumental es, fundamen-

talmente, la presencia de la citada capilla musical del Archiduque Carlos de Austria en Barcelona, si bien poseemos precedentes documentales sobre su gusto por la música y los intérpretes italianos, para los que pidió la venia al cabildo para que pudiesen actuar en la catedral de Barcelona para la Octava del Corpus de 1705²⁵. Asimismo, también conocemos suficiente documentación que aduce la colaboración de las dos capillas musicales –la del Archiduque y la de la catedral– al menos, en 1709.

Pero todo ello no se podría haber articulado en una opción estética sin la determinación personal del autor; en este sentido, es Valls quien se convierte –con las oportunidades realmente privilegiadas que la historia nos explicita– en el verdadero motor del cambio; no por haber vivido en una época y circunstancias determinadas, sino por haber decidido asumir conscientemente una alternativa que no logró interesar a otros coetáneos suyos²⁶.

²³ Véase apartado II de este artículo.

²⁴ Véase apartado III.

²⁵ J. Pavía: "La capella de música de la seu de Barcelona des de l'inici del s. XVIII fins a la jubilació del mestre Valls (14-3-1726)", *Anuario Musical* 45 (1990), p. 25.

²⁶ F. Bonastre: "Pere Rabassa... 'lo descans de mestre Valls'", pp. 89-90. (Véase. n. 9)