

REVISTA CATALANA DE MUSICOLOGIA

— XVI —



2023

ISSN (ed. impresa): 1578-5297 • ISSN (ed. electr.): 2013-3960 • <https://revistes.iec.cat/index.php/RCMus>

REVISTA CATALANA
DE MUSICOLOGIA

La REVISTA CATALANA DE MUSICOLOGIA és la revista oficial de la Societat Catalana de Musicologia, filial de l'Institut d'Estudis Catalans (IEC). Conté articles de recerca de tots els àmbits de la musicologia i de l'etnomusicologia, amb diversitat de metodologies i sense restriccions pel que fa a l'àmbit cronològic. Tot i que la revista publica temes especialment relacionats amb les terres de parla catalana —i que té com un dels seus objectius principals difondre estudis sobre el present i el passat de la música catalana—, també és oberta a articles vinculats a altres contrades (sempre que el seu interès ho justifiqui). La llengua vehicular de la revista és el català, però també s'hi publiquen articles en castellà, anglès, francès i italià.

La revista va néixer l'any 2001, prenent el relleu del *Butlletí de la Societat Catalana de Musicologia*, que, fins aquell moment, havia estat la publicació oficial de la Societat. Des d'aleshores, la creixent qualitat de la revista l'ha fet mereixedora d'un progressiu reconeixement dins del seu àmbit. Un dels trets principals que ha contribuït a aquest reconeixement és el fet que els textos complets dels articles es troben en línia i en accés obert, la qual cosa permet contrastar el bon nivell dels seus continguts, que contribueixen a difondre la tasca científica i d'anàlisi que es du a terme en el si de la comunitat acadèmica. Actualment, la REVISTA CATALANA DE MUSICOLOGIA està indexada en alguns dels principals índexs de citació científica del seu àmbit i en les bases de dades bibliogràfiques nacionals i internacionals més rellevants, com RILM Abstracts of Music Literature, Scopus o DIALNET, a més d'estar avaluada a CARHUS Plus+ i a MIAR.

Equip Editorial: Carles Badal Pérez-Alarcón, Oriol Brugarolas i Bonet, Alícia Dauí i Muñoz, Xavier Dauí i Rodergas, Helena Martín-Nieva, Andrea Puentes-Blanco i Belén Vega Pichacho.

L'edició d'aquesta revista ha estat a cura de Josep Maria Almacellas i Díez.

Aquesta revista és accessible en línia, d'acord amb el compromís amb els valors de la ciència oberta, a través de l'URL:

<https://revistes.iec.cat> / <https://publicacions.iec.cat>

SOCIETAT CATALANA DE MUSICOLOGIA
FILLIAL DE L'INSTITUT D'ESTUDIS CATALANS

REVISTA CATALANA DE MUSICOLOGIA

XVI

2023

BARCELONA

Il·lustració de la coberta: «Gazeta enviada de Roma de tot lo succehit en Italia en tot lo mes de agost, y setembre de present any 1641», Gabriel Nogués, 1641 (BC, fullet Bonsoms 6179)

Disseny de la coberta: Azcunce | Ventura

© dels autors dels articles
Editada per la Societat Catalana de Musicologia,
filial de l'Institut d'Estudis Catalans
Carrer del Carme, 47. 08001 Barcelona

Text revisat lingüísticament per la Unitat d'Edició del Servei Editorial de l'IEC

Compost per Fotocomposició gama, sl
Imprès a Service Point, FMI, SA

ISSN (ed. electrònica): 2013-3960
ISSN (ed. impresa): 1578-5297
Dipòsit Legal: B 42533-2001



Els continguts de la REVISTA CATALANA DE MUSICOLOGIA estan subjectes —llevat que s'indiqui el contrari en el text, en les fotografies o en el material gràfic— a una llicència Reconeixement - No comercial - Sense obres derivades 3.0 Espanya de Creative Commons, el text complet de la qual es pot consultar a <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/es/deed.ca>. Així, doncs, s'autoritza el públic en general a reproduir, distribuir i comunicar l'obra sempre que se'n reconegui l'autoria i l'entitat que la publica i no se'n faci un ús comercial ni cap obra derivada.

JUNTA DIRECTIVA DE LA SOCIETAT CATALANA
DE MUSICOLOGIA (SCMUS)

President:

Emili Ros-Fàbregas

Vicepresidenta:

Helena Martín-Nieva

Secretària:

Imma Cuscó i Pallarès

Tresorer:

Xavier Daufí i Rodergas

Vocal primer:

Marc Heilbron i Ferrer

Vocal segona:

Andrea Puentes-Blanco

Vocal tercer:

Oriol Brugarolas i Bonet

Vocal quarta:

Alícia Daufí i Muñoz

Vocal cinquè:

Carles Badal Pérez-Alarcón

Vocal sisena:

Sara Revilla Gútiez

Vocal setena:

Belén Vega Pichaco

DELEGAT DE L'INSTITUT D'ESTUDIS CATALANS

Josep Maria Gregori i Cifré

IN MEMORIAM, JORDI BALLESTER I GIBERT (1963-2023)

JOSEP MARIA GREGORI I CIFRÉ

Universitat Autònoma de Barcelona

Jordi Ballester i Gibert, president de la Societat Catalana de Musicologia entre 2013 i 2023, va traspasar el 23 de juliol de 2023 a Terrassa, vila on nasqué el 28 de maig de 1963. El 1988 obtingué el títol de professor de piano a l'aleshores Conservatori Professional de Música de Terrassa, institució a la qual romangué vinculat fins al 2001 i de la qual fou professor titular de piano entre 1985 i 2001. El 1988 es llicencià en filosofia i lletres a la Universitat Autònoma de Barcelona (UAB), centre on també es doctorà el 1995 amb la tesi *Iconografia musical a la Corona d'Aragó (1350-1500): els cordòfons representats en la pintura sobre taula. Catàleg iconogràfic i estudi organològic*. A partir de 1989 s'incorporà a l'equip docent del Departament d'Art i Musicologia de la UAB, on fou, successivament, professor associat (1989-2001), professor titular (2001-2023) i catedràtic d'universitat (2023).

L'excel·lència de la seva tasca docent s'ha traduït en la direcció de nombroses tesis doctorals, treballs de fi de màster i de fi de grau, i es veié complementada amb la labor investigadora i la gestió universitària, faceta per a la qual posseïa un talent i una habilitat admirables. El seu tarannà pacient i serè i el seu esperit constructiu i en tot moment positiu el menaven a persistir de forma incansable fins a assolir l'entesa, l'acord i el consens. No endebades, abans d'incorporar-se a la vida universitària dirigí el Conservatori Professional de Música de Terrassa (1991-2001), i ja dins de la UAB assumí ben aviat els càrrecs de coordinador de la llicenciatura d'història i ciències de la música (2002-2008), de director del Departament d'Art i Musicologia (2008-2014) i de secretari del mateix departament. En el seu recorregut curricular relacionat amb el món de la gestió de la recerca, cal destacar la seva presència entre el grup d'avaluadors de l'Agència de Gestió d'Ajuts Universitaris i de Recerca (AGAUR) de la Generalitat de Catalunya (2004-2023), la plantilla d'experts de l'Agència Estatal de Investigación del Ministeri de Ciència i Innovació (MICIN) (2019-2023) i l'equip d'experts del programa ACADEMIA d'acreditació per a l'accés als cossos docents universitaris de l'Agència Nacional de Evaluación de la Calidad y Acreditación (ANECA) (2009-2026).

A escala internacional, entre 2013 i 2018, fou membre del consell directiu del Répertoire International d'Iconographie Musicale (RIdIM), en representació de la Société Internationale de Musicologie, i entre 2018 i 2023 formà part del jurat del Claire Brook Award (premi d'iconografia musical organitzat per la City University de Nova York). Gràcies a la seva visió preclara i al seu talent executiu, la Societat Catalana de Musicologia es beneficià durant la seva presidència de l'organització de diversos col·loquis, seminaris, jornades, simposis i congressos, entre els quals cal destacar el I Congrés Internacional de la Societat Catalana de Musicologia: «Canvis de paradigma en la recerca musicològica», que se celebrà a l'Institut d'Estudis Catalans durant la primavera de 2022, en bona part gràcies a la fermesa del seu impuls i a la seva visió integradora sobre les noves perspectives del futur de la musicologia.

La seva vàlua i prestigi científics li van valer de formar part de diversos consells editorials, com el de la revista *Music in Art* (2016-2023), l'equip editorial de la *Revista Catalana de Musicologia* (2018-2023), el consell de redacció de la revista *Anuario Musical* (2019-2023) i la secretaria del consell de redacció de la col·lecció «Monumentos de la Música Española» del Consell Superior d'Investigacions Científiques (CSIC).

L'obra musicològica de Jordi Ballester s'ha centrat d'una manera particular en l'estudi de la iconografia musical, i la seva producció científica s'ha traduït en la publicació de més de setanta títols entre llibres, capítols de llibre i articles, alguns d'ells en prestigioses revistes internacionals com *Early Music*, *Music in Art* i *Imago Musicae*. Donen testimoni de la seva activitat investigadora les seves contribucions, en qualitat de ponent o de comunicant, en quaranta-vuit congressos, trenta dels quals internacionals, i la seva participació en diversos projectes de recerca del MICIN, entre 2013 i 2023, en alguns d'ells en qualitat d'investigador principal. La seva infatigable labor investigadora el va conduir a crear el projecte IcMuC (Iconografia Musical a Catalunya: <https://icmuc.uab.cat/>) amb l'objectiu de catalogar de forma sistemàtica les obres d'art amb representacions musicals que es conserven en els museus del nostre país. Aquesta tasca el menà a construir una base de dades per mostrar els registres catalogràfics de les fonts d'iconografia musical objecte dels projectes de recerca en què va participar. D'aquesta manera va endegar i dur a terme la catalogació del fons d'art amb iconografia musical del Museu d'Art de Girona, del Museu Marès i del Museu Nacional d'Art de Catalunya (MNAC). La labor catalogadora que ha dut a terme al capdavant del projecte IcMuC l'ha desenvolupada en el marc del Grup de Recerca Consolidat (SGR) Patrimoni Musical de Catalunya IFMuC-IcMuC, reconegut per la Generalitat de Catalunya. Des de 2018, l'IcMuC s'integra en el programa de recerca Fontes Musicae Cataloniae (<https://fontes-musicae-cataloniae.iec.cat/projectes/icmuc/>) de la Secció Històrico-Arqueològica de l'Institut d'Estudis Catalans.

Tot i la seva intensa dedicació a la recerca i a la docència, Jordi Ballester sempre va trobar el temps necessari per oferir la difusió dels resultats de les seves investigacions a través dels mitjans de comunicació, en particular de la secció «L'art dels instruments» del programa de ràdio *El taller del lutier*, que de forma mensual

emet l'emissora Catalunya Música de la Corporació Catalana de Mitjans Audiovisuals, o bé col·laborant en l'edició d'obres de caire divulgatiu com el *Diccionario de la música española e hispanoamericana* (SGAE, 1999-2002) i la *Gran enciclopèdia de la música* (Fundació Enciclopèdia Catalana, 1999-2003) o participant en la redacció del capítol «Polifonia medieval i instruments» dins de la *Història de la música catalana, valenciana i balear* (Edicions 62, 2000).

Els companys i amics que hem tingut la sort de compartir amb ell projectes i somnis musicològics trobarem a faltar la seva mirada entusiasta, perspicaç i pacient, l'agudesia i la finor del bon humor que el caracteritzava, així com el tarannà generós, serè i conciliador amb què ens tenia tan ben acostumats i amb els quals ens encomanava una *dulcis harmonia*. La seva contribució musicològica en el camp de la iconografia musical resulta impagable, com també ho és l'empremta i l'inesborrable bon record de les seves qualitats personals que ha deixat en els que hem tingut el privilegi de conèixer-lo. Descansi en pau.

ARTICLES

EL SO I LA SEVA CODIFICACIÓ EN EL MANUSCRIT EL ESCORIAL B-I-2 DE LES *CANTIGAS DE SANTA MARIA*

MARIA INCORONATA COLANTUONO SANTORO

Universitat Autònoma de Barcelona

RESUM

La col·lecció de *cantigas* dedicades a la Verge, impulsada i compilada sota el guiatge d'Alfons X el Savi (1221-1284), és, com tota la producció poeticomusical medieval, un repertori creat amb l'auxili d'estratègies de composició oral. A partir d'aquesta premissa, el meu propòsit és determinar la relació entre els poemes alfonsins i la seva realitat escrita a partir de l'anàlisi del sistema de composició que inclou la interacció entre text i melodia. Finalment és la melodia, com a element encarregat de la transmissió i arquitectònicament responsable de l'estructuració mètrica, la font originària del fluir del ritme, conseqüència directa de la disposició dels graus modals, que han d'encaixar, sense correspondre-hi necessàriament, amb l'estructura prosòdica del text.

PARAULES CLAU: *Cantigas de Santa Maria*, Alfons X, música medieval, oralitat, sistemes de composició, so.

SOUND AND ITS CODING IN MS EL ESCORIAL B-I-2 OF THE *CANTIGAS DE SANTA MARIA*

ABSTRACT

The collection of the *Cantigas* devoted to the Virgin Mary, which was promoted and compiled under the guidance of Alfonso X the Learned (1221-1284), is a repertoire created with the help of oral composition strategies like all medieval poetic-musical productions. On the basis of this premise, this study seeks to determine the relationship between Alfonso's poems and their written reality by means of an analysis of the composition system that includes the interaction between text and melody. In the end, it is the melody, as the element which is in charge of transmission and which is architecturally responsible for the metric structuring (the original source of the rhythm's flow and a direct consequence

of the arrangement of the modal degrees), which must fit – without necessarily corresponding – with the prosodic structure of the text.

KEYWORDS: *Cantigas de Santa Maria*, Alfonso X, medieval music, orality, composition systems, sound.

La col·lecció de *cantigas* dedicada a la Verge, impulsada i compilada sota el guiatge d'Alfons X el Savi (1221-1284), com tota la producció poeticomusical medieval, és un repertori creat amb l'auxili d'estratègies de composició oral i destinat a l'aprenentatge mnemònic.¹

Tenint en compte que el model estructural del repertori alfonsí es relaciona amb la dimensió essencialment oral en el seu procés de creació i transmissió, el propòsit d'aquesta intervenció és determinar el vincle amb la seva realitat escrita a partir de l'anàlisi del sistema de composició, que es funda sobre la interacció entre text i melodia. Es tracta d'individuï els sistemes de creació poeticomusical i els llaços entre la composició i la seva codificació, intenció afectada pel nostre hàbit fortament arrelat de percebre la producció musical com a realitat estrictament lligada a la seva dimensió escrita. De fet, l'anàlisi de la relació entre la música i la seva notació, quan és influenciada pel model de referència contemporani al còdex escrit, condueix a una posició equivocada que no ens permet interpretar correctament els testimonis musicals codificats al segle XIII. Es tracta d'adoptar una perspectiva analítica que considera la literatura medieval, tot incloent la poeticomusical, depenent de l'escriptura d'una manera menor o, almenys, més matisada pel que fa als repertoris actuals, ja que sempre està lligada a les pràctiques orals i vives documentades històricament.²

Per entendre a fons les estratègies de composició sobre les quals es regeix el repertori alfonsí és imprescindible, doncs, centrar-nos en la dimensió oral a partir dels sistemes de creació. Es tracta d'una visió que ens permet evidenciar una de les peculiaritats compositives principals i més evidents, la qual consisteix en la pràctica d'evocació de referències melòdiques preexistents, ja pertanyents al patrimoni musical litúrgic i/o devocional. La remodelació d'aquestes referències preexistents en estructures melòdicament i mètricament definides constitueix, doncs, el nucli originari del procés de creació.

Finalment, podem constatar que l'acte de creació consistia bàsicament en l'evocació de veus de la tradició, que en termes compositius es traduïen en motius melòdics (*distinciones*) o en composicions senceres preexistents (*contrafacta*) que vehiculaven narracions estructurades fonèticament i rítmicament segons criteris d'eficàcia mnemotècnica.

1. Maria Incoronata COLANTUONO, «De la *vox mortua* a la *vox viva*: sistemas de composición y oralidad en las *Cantigas de Santa Maria*», *Boitatá*, vol. XIX (2015), p. 31-50; Ernst Robert CURTIUS, *Letteratura europea e Medio Evo latino*, 1992, p. 338-340.

2. Nino PIRROTTA, «Tradizione orale e tradizione scritta della musica», *Musica tra Medioevo e Rinascimento*, 1984, p. 177-186.

1. A L'ORIGEN DEL SO

El so, resultat final de la remodelació metricomelòdica de la referència melòdica evocada, es configura com a paràmetre germinador sobre el qual s'adapten les paraules de la narració. La comparació entre les *Cantigas de Santa Maria* (CSM) 213 (figura 1) i 377 (figura 2) ens permet veure com la mateixa estructura metricomelòdica de dues narracions distintes s'ajusta a contextos prosòdics semblants, però diferents, i ens brinda l'oportunitat d'observar els canvis causats per les exigències sobrevingudes per l'aconseguint de l'encaix amb el text.

Les dues narracions es refereixen a fets diferents, sense cap mena de relació entre ells: a la CSM 213 el protagonista, caigut a les mans dels seus enemics que el volien matar a causa de l'acusació injusta d'haver assassinat la seva dona, va ser alliberat per santa Maria de Terena; d'altra banda, a la CSM 377 santa Maria del Port va ajudar un pintor de llibres a guanyar-se la confiança del rei.



FIGURA 1. *Códice de los músicos*, CSM 213 (F: 89), *virelai*, santuari d'Alentejo (Portugal).

FONT: *La música de las Cantigas de Santa María del Rey Alfonso el Sabio*, vol. I: *Facsímil del Códice j.b.2 de El Escorial*, edició a cura d'Higini Anglès, Barcelona, Diputación Provincial de Barcelona, Biblioteca Central, 1964.

*Como Santa María livrou ùn hóme bõ en Terena de mão de séus ãemigos que o que-
rían matar a tórto, porque ll' apõyan que matara a ssa mollér.*

*R Quen serve Santa Maria, / a Sennor mui verdadeira,
de toda cousa o guarda / que lle ponnan mentireira.*

*M E de tal razon a Virgen / fez miragre connoçudo
na eigreja de Terena, / que é de muitos sabudo,*

*V ca sempre dos que a chaman / é amparanç' e escudo;
e de como foi o feito / contar-vos-ei a maneira:*

Estructura: versos 7' AAbbbA (zével) amb accents 2/4/7 i 3/5/7.

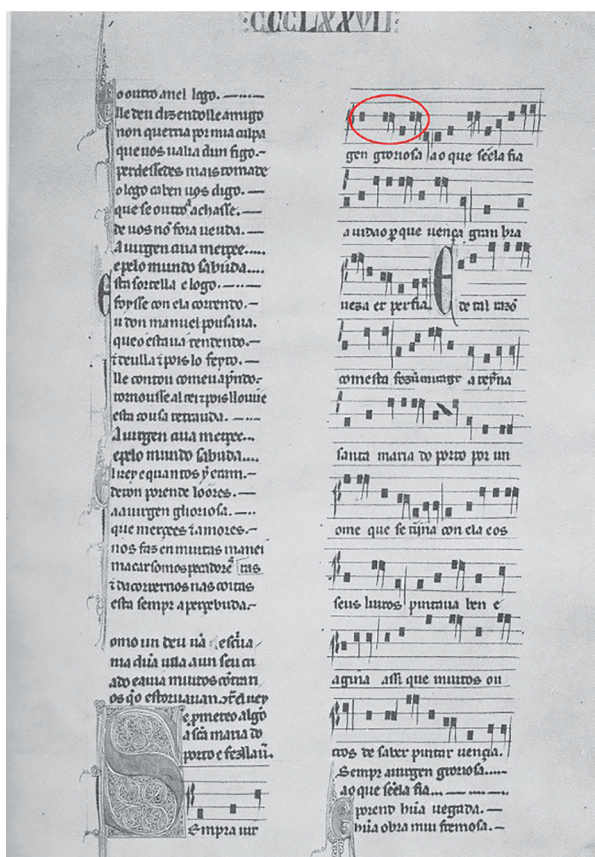


FIGURA 2. Códice de los músicos, CSM 377, virelai, Santa María del Puerto (Cadix), Pedro Lorenzo, pintor del rei Alfons.

FONT: *La música de las Cantigas de Santa María del Rey Alfonso el Sabio*, vol. I: *Facsímil del Códice j.b.2 de El Escorial*, edició a cura d'Higini Anglès, Barcelona, Diputació Provincial de Barcelona, Biblioteca Central, 1964.

Como un rei déu ãa escrivania dũa vila a un seu criado, e avía muitos contrarios que o estorvavan contra el rey, e prometeu algo a Santa María do Pôrto, e fez-ll' aver.

R *Sempr' a Virgen groriosa / ao que s' en ela fia*

ajuda-o per que vença / gran braveza e perfia.

M *E de tal razon com' esta / fez un miragr' a Reynna*

Santa Maria do Porto / por un ome que se tiinna

V *con ela e os seus livros / pintava ben e agin[n]a,*

assi que [a] muitos outros / de saber pintar vençia.

Estructura: versos 7' AAbbbA (zél) amb accents 2/4/7 i 3/5/7.

La fórmula do-re-fa, també transportada una quinta superior (sol-la-do) al principi de *distinctio*, és un tret característic del mode de *protus*. La facultat dels moviments melòdics de determinar l'estructura mètrica és evident en aquestes dues *cantigas*, en què es respecta la correspondència entre els motius melòdics i el dimensionament textual. La notació de la CSM 213 adopta la *longa* amb el propòsit d'allargar la durada de la nota a final de paraula, com també en correspondència amb accents tòncics, mentre que la CSM 377 prefereix utilitzar la repercussió amb plica per aconseguir la mateixa funció.

La llibertat rítmica és només aparent perquè està estrictament relacionada amb la distribució dels accents ja integrats al dibuix melòdic, que encaixa, sense correspondre-hi amb el ritme propi de la declamació del text; així, doncs, la notació, posterior a l'acte de creació, reflecteix aquests matisos amb l'alternança de *longae* (CSM 213) o repercussions amb pliques (CSM 377) i *breves*. És a dir, la primera guia per a la determinació del ritme ja ve inclosa en la línia melòdica, que, quan s'adapta a l'anament de la declamació del text, s'enriqueix de nous matisos. Ara bé, la partició dels poemes en blocs d'estructura i extensió mètrica iguals permet l'aplicació de la mateixa melodia a cada estrofa i deixa els factors expressius a l'acte de declamació, els quals muden segons el canvi de paraules, fonemes i imatges poètiques.

La interacció entre text i melodia és, doncs, un component complex, variable i subjecte a diferents combinacions que restitueixen resultats múltiples. La melodia, vehicle de transmissió del text, compleix una funció logogènica, atès que desenvolupa i amplifica les peculiaritats musicals ja intrínseques de cada mot i unitat sintagmàtica. La seva funció és vehicular el contingut narratiu, alhora que remarca i amplifica els elements tímbrics i prosòdics que ja pertanyen a la llengua —com l'altura, la intensitat i el timbre—, a més dels factors propis de la funció poètica —com la rima, l'alliteració i la paronomàsia. No obstant la modalitat de correspondència entre els accents prosòdics-gramaticals, principals i secundaris, i els melòdics no respongui a criteris unívocs, es pot destacar la relació que s'aconsegueix de diferents maneres. De fet, sovint es ressalta un accent tònic, més que amb l'ampliació dels paràmetres d'intensitat i de durada, amb pujades melòdiques o a través de floritures melismàtiques.

És la distribució dels accents tòncics i àtons, més que el nombre de síl·labes, que marca l'estructura mètrica del text a les *cantigas* alfonsines. Aquesta repartició es realitza a partir de la disposició del material melòdic preexistent, responsable de donar l'entrada (*input*) a la conformació mètrica dels poemes. A aquest procés s'hi afegeixen tant els aspectes fonètics de la llengua galaicoportuguesa, que ja es caracteritza per una musicalitat pròpia i pels paràmetres prosòdics peculiars de la versificació, com els recursos fònics i retòrics (rimes, al·literacions, paral·lelismes...), que tenen com a finalitat aconseguir l'eficàcia mnemotècnica. Així, doncs, en aquest context la funció de la melodia és vehicular i fer de suport a la memòria, a través de l'ús de mitjans que evidencien les articulacions estructurals, sintàctiques, prosòdiques i mètriques incloses en el text poètic, i tal vegada amb la interpretació del contingut per mitjà de referències evocatives que augmenten o transfiguren el seu significat.

El ritme textual, que inclou els coeficients de durada, intensitat i agògica, s'identifica i mesura amb el vers, entitat mètrica caracteritzada per la distribució d'accents que determina també el nombre de síl·labes. De fet, cada vers d'una estrofa (*stikos*, 'punt de retorn') també és un fragment sonor significatiu que marca segments fònics i rítmics que es mesuren a través de la successió dels accents, sense tenir en compte l'estructura sintàctica. L'accent s'encarrega de configurar el vers i també de determinar els criteris de divisió interna en hemistiquis. El nombre de síl·labes, que no es poden considerar unitats isòcrones, s'adapta a la seqüència dels accents amb l'ús de l'expedient de la sinalefa o de l'elisió: la successió és més flexible en els versos senars, tret de l'accent obligat a la penúltima posició, i més fixa per als versos parells. Tenint en compte la combinació d'aquests factors, ja podem excloure l'aplicació dels modes rítmics, sistemes predeterminats que no poden reflectir la varietat i variabilitat rítmica d'aquestes composicions.³

La interacció entre ritme musical i ritme del vers és, doncs, un fenomen complex, considerant que no es pot reduir a una successió de durades fixes o predeterminades aritmèticament, ni tampoc a un seguit de valors isòcrons. A més, un text poètic organitzat per versos i estrofes amb una melodia que es va repetint també té canvis de fonemes, paraules, imatges poètiques que han de trobar una manera de garantir una certa uniformitat i, alhora, la possibilitat de poder-se expressar d'una manera sempre diferent en l'acte de la seva declamació.

De fet, el sistema de composició de les *cantigas*, com tot el repertori trobadoresc, inclou en un acte únic la creació musical i poètica, a més de la seva interpretació. El so, segons aquesta perspectiva, acaba sent l'elaboració d'un material melòdic preexistent que es pot presentar en forma de *contrafactum* o com a segment melòdic delimitat per una entonació i una cadència (*distinctio*) o, també, en

3. Higini ANGLES, *La música de las Cantigas de Santa María del Rey Alfonso el Sabio*, vol. II, 1943.

forma de nucli melòdic mínim (*neuma*), que es combina amb altres nuclis identificables perquè són reiterats (fórmules melòdiques).⁴ L'adaptació del material melòdic preexistent a un text poètic creat *ad hoc* marca l'estructura metricomelòdica del poema, la qual cosa dona a la narració un perfil identificable, a més de ser garant de la seva pervivència. La versatilitat d'aquest material justificaria també la multiplicitat de variants d'un mateix arquetip melòdic, així com la seva adaptabilitat a vehicular textos diferents amb la mateixa estructura mètrica, com és el cas de les dues *cantigas* analitzades.

Els criteris d'elecció d'un esquema metricomelòdic per a la *proferación* d'una *razó* poden tenir motivacions intertextuals quan els motius melòdics són portadors d'un significat identificable o, tal vegada, poden respondre a raons d'eficàcia mnemotècnica. L'acte de composició, fonamentat sobre raons relacionades amb la memòria i amb les seves variacions, està basat en la cerca de motius melòdics que proporcionen els primers pilars a l'edifici mètric, l'esquelet sobre el qual es disposarà el text poètic.⁵ És el motiu melòdic el que marca l'esquema mètric i que, per tant, determina els criteris de dimensió del text amb la consegüent disposició dels accents, fent que l'estructura mètrica, conseqüència i no pas origen del procés compositiu, sigui l'anell de conjunció entre text i melodia.

La forma codificada de les *cantigas* es caracteritza per una regularitat i simetria absolutes en la distribució dels versos i grups estròfics, que es reflecteix en la iteració melòdica que encaixa amb l'estructura estròfica, amb l'ús, quan és necessari, d'ajustos tant textuals com musicals. La correlació entre unitat mètrica del vers i articulació sintàctica del discurs verbal no constitueix una norma inamovible, ja que són possibles casos de trencament entre significat i significat. Ho podem constatar a la CSM 292 (F: 10), que presenta distorsions lexicals (*offreçon*, v. 73, i *mentiral*, v. 104), trencaments sil·làbics entre versos per obtenir rimes en á (*Sant/ta*, v. 77-78) o, també, mencions injustificades a *San Denis* (v. 23) i *San Mateus* (v. 48) per aconseguir la rima final aguda.⁶ Sembla que, en la construcció del repertori alfonsí, es doni més prioritat al significat que al significat, amb preeminència a la urgència de la comunicació i a les exigències intrínseques a la transmissió.

L'edició i la transcripció del *Códice de los músicos* de les *Cantigas de Santa María* realitzada per Higini Anglès posa en evidència la forma dels poemes com a conseqüència directa de la seva codificació escrita, destacant l'entitat de «frase musical» que correspondria a la *distinctio*, entitat melòdica definida segons crite-

4. GUIDO D'AREZZO, *Le opere*, edició a cura d'Angelo Rusconi, 2005, p. 35-39.

5. ANTONI ROSSELL, «La composición de las *Cantigas de Santa María*: una estrategia métrico-melódica, una estrategia poética», a *Actas do V Congreso Internacional de Estudios Galegos*, 1999; GERARDO V. HUSEBY, «El parámetro melódico en las *Cantigas de Santa María*: sistemas, estructuras, fórmulas y técnicas compositivas», a *El scriptorium alfonsí: de los libros de astrología a las 'Cantigas de Santa María'*, 1999, p. 215-270.

6. *Cantigas de Santa María de Alfonso X el Sabio*, edició facsímil del còdex ms. B. R. 20 de la Biblioteca Nacional Central de Florència, segle XIII.

ris mnemotècnics.⁷ La necessitat d'adaptació del material melòdic preexistent vehiculat oralment, en forma de patrons melòdics de diferent mida i estructura, determina la varietat de llargada dels versos de 2 a 24 síl·labes.⁸ Es tracta d'una multiplicitat que se sistematitza en l'adopció de la forma predominant del *virelai*, present 383 cops en els gairebé 420 poemes de la col·lecció.

2. SISTEMES DE COMPOSICIÓ

Tenint en compte que la sistematització resultant de la codificació escrita no pot correspondre al projecte originari de creació, hem de recórrer a un apropament analític propi dels estudis etnomusicològics. Aquí l'objecte d'anàlisi, tal com passa en qualsevol context de composició oral, és el vers cantat, element en què s'entrecreuen paràmetres musicals i textuals que determinen una entitat indivisible. No obstant això, segons Jean Molino, amb l'expressió *vers cantat* acostumem a entendre l'existència de dues realitats distintes que s'uneixen en una forma que seria el resultat de la suma de dos llenguatges.⁹ De fet, en la *poesia cantada* o *cantiga* els dos llenguatges, musical i poètic, comparteixen els mateixos paràmetres: ritme, melodia, sintaxi combinatòria i semàntica afectiva. Finalment, la nostra dificultat per percebre els tractes suprasegmentals del llenguatge poètic seria conseqüència directa de la mateixa evolució del llenguatge i de la seva codificació, que ha comportat la pèrdua progressiva dels aspectes fònics relacionats amb la veu viva.

L'element sil·làbic, unitat rítmica bàsica i, per això, d'immediata percepció també entre oients il·lustrats, té un paper fonamental. La síl·laba constitueix el punt d'ancoratge rítmic essencial del llenguatge verbal en general, i especialment del poètic, per mitjà de l'acció dels trets prosòdics següents: durada, altura i intensitat.¹⁰

A partir de la determinació de l'element sil·làbic com a unitat sonora subjecta a la variabilitat dels seus paràmetres fònics, el *vers cantat* no es pot definir sobre la base d'una partició numèrica fixa, basada en el nombre de síl·labes enteses com a factors isòcrons, sinó sobre recursos de natura mnemotècnica com la distribució dels accents, els paral·lelismes fònics, les rimes, les assonàncies i les alliteracions. Així doncs, la metodologia d'anàlisi que Simha Arom aplica als cants de tradicions orals resulta una eina eficaç també quan s'aplica al repertori

7. Higini ANGLÈS, *La música de las Cantigas de Santa María del Rey Alfonso el Sabio*, vol. II, 1943.

8. Walter METTMANN, *Alfonso X, el Sabio: Cantigas de Santa María*, 1986.

9. Maurizio AGAMENNONE i Francesco GIANNATTASIO, *Sul verso cantato: La poesia orale in una prospettiva etnomusicologica*, 2002, p. 7-10.

10. Maurizio AGAMENNONE i Francesco GIANNATTASIO, *Sul verso cantato: La poesia orale in una prospettiva etnomusicologica*, 2002, p. 19-20.

alfonsí que es funda sobre els mateixos axiomes compositius.¹¹ Als repertoris tradicionals, com a les *cantigas* alfonsines, es poden destacar unitats mínimes o més aviat desenvolupades que es reconeixen com a *motius melòdics* amb les peculiaritats següents: es poden individuar perquè es repeteixen, estan delimitats per una respiració o pausa i, tal vegada, es poden caracteritzar per estar marcats per una entonació i una cadència melòdica. El perfil rítmic de cada motiu melòdic, ja determinat per la distribució dels seus graus modals, es correspon amb el text en tant que encaixa, sense coincidir-hi necessàriament, amb la seva configuració prosòdica.

Amb la tria o construcció del motiu melòdic es perfila també la forma mètrica: la *distinctio*, que pot correspondre al motiu melòdic originari o ser el resultat de l'assemblatge de nuclis melòdics de natura formulària (*neumas* o *partes*), determina el perfil del vers mètric. La conformació de cada *distinctio*, concepte musical que tendeix a ser delimitat per la nota *finalis* o per una altra nota modalment significativa, és responsable de la formació dels versos poètics.

La definició de *motiu musical* com a element mnemotècnicament significatiu permet destacar i analitzar les entonacions com a unitats melòdiques pròpies que presenten una relació clarament perceptible, fent de fil conductor, amb la funció retòrica de convèncer i quedar-se a la memòria. Es tracta d'una pràctica pròpia dels sistemes de composició orals que Kofi Agawu reconeix en el repertori de cants orals subsaharians i que permet entendre el sentit d'una successió melòdica organitzada segons uns criteris mnemotècnics.¹²

Les entonacions marquen una taxonomia, un criteri de classificació i ordenament d'elements, amb la determinació de l'estructuració mètrica. No és pas casual que vuitanta *cantigas* utilitzin el mateix motiu melòdic per represa i estrofa (CSM 98, figura 3) o que unes quantes *cantigas* també facin servir el mateix motiu transportat (CSM 166, 183, 288, 328). Huseby va reconèixer en les entonacions els motius que fan de guia a la determinació dels punts d'articulació melòdica principals del text poètic.¹³ La hipòtesi és que l'estructuració formal de les *cantigas* seria conseqüència directa del desenvolupament dels seus motius melòdics, que tenen com a patró l'entonació i que prenen forma en el procés de combinació amb les característiques fòniques del text a partir d'una base mnemotècnica vinculant.

11. Simha AROM i Jean KHALFA, «Une raison en acte: Pensée formelle et systématique musicale dans les sociétés de tradition orale», *Revue de Musicologie*, vol. 84, núm. 1 (1998), p. 5-17.

12. Kofi AGAWU, «African music as text», *Research in African Literatures*, vol. XXXII, núm. 2 (2001), p. 8-16.

13. Gerardo V. HUSEBY, «El parámetro melódico en las *Cantigas de Santa María*: sistemas, estructuras, fórmulas y técnicas compositivas», a *El scriptorium alfonsí: de los libros de astrología a las 'Cantigas de Santa María'*, 1999, p. 257.

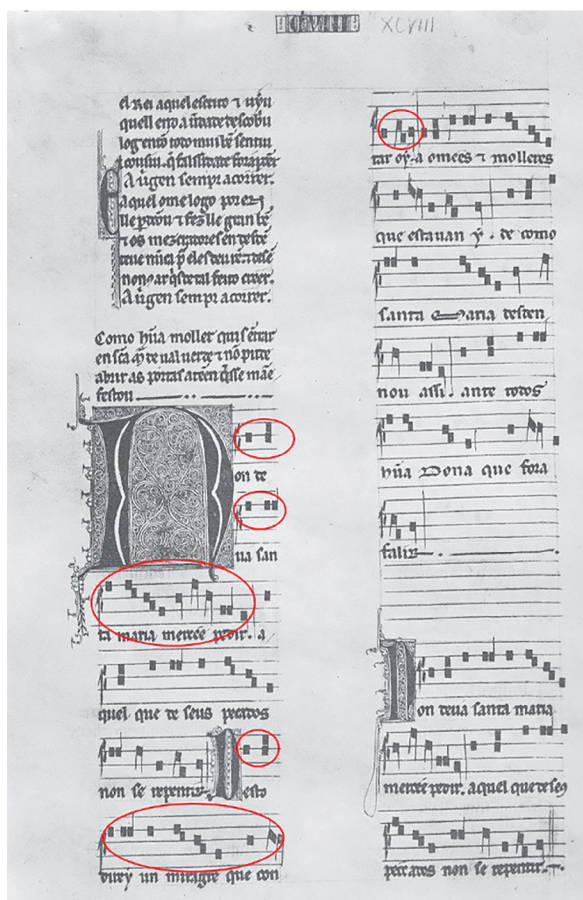


FIGURA 3. Códice de los músicos, CSM 98 (E: 98/TO: 94), *virelai*, Santa María de Valverde (Montpeller).

FONT: *La música de las Cantigas de Santa María del Rey Alfonso el Sabio*, vol. I: Facsimil del Códice j.b.2 de El Escorial, edició a cura d'Higini Anglès, Barcelona, Diputació Provincial de Barcelona, Biblioteca Central, 1964.

Como hũa moller quis entrar en Santa Maria de Valverde e non pude abrir as portas atẽen que sse mãefestou.

Individuar els motius musicals és, finalment, la clau per entendre el procés de composició, considerant que l'estructuració mètrica és conseqüència de la configuració dels moviments melòdics que vehiculen el text i ressalten els seus trets suprasegmentals, com la presència d'accents que es reflecteix en la pujada melòdica o en la presència de melismes. Determinar la construcció formal de la melodia

també correspon, doncs, a la comprensió de la seva forma poètica. El dibuix melòdic determina els criteris de la versificació amb la finalitat de *convèncer* en sentit retòric, o sigui, de fer que la narració sigui perceptible en totes les seves connotacions semàntiques en relació amb un auditori cristià del segle XIII.

La variabilitat mètrica, així com la falta de qualsevol principi de mensuralitat, són conseqüències directes d'aquest mètode de composició. En una de les millors definicions de Simha Arom d'aquest tipus de composicions líriques sense mesures determinades proporcionalment, com les *Cantigas de Santa Maria*, es compara el decurs de la melodia a una concatenació d'ones, cada una amb la seva pròpia dinàmica. És a dir, el temps de cada nota no pot correspondre a cap subdivisió aritmètica o segmentació basada en un compàs regular.¹⁴ La durada de cada so depèn, en primer lloc, de la posició que ocupa dins del motiu melòdic, en relació amb el seu paper en el teixit modal de referència, i, en segon lloc, de les normes que regulen la declamació del text, sense confiar tan sols en la rítmica textual.¹⁵ De fet, l'acció d'extraure el ritme a partir dels versos presenta ambigüitats considerant que el vers cantat es nodreix de la interacció de dos llenguatges i que, en conseqüència, el resultat rítmic acaba sent un fenomen complex i ric de matisos que dona lloc a diferents combinacions possibles que no es poden reduir a un esquema fix.¹⁶

El canvi hermenèutic consisteix en la modificació del punt de partida amb l'anàlisi del sistema melòdic, que, de fet, és el factor responsable de l'aprenentatge, la transmissió i la pervivència de la matèria poètica. Jesús Montoya, en una intervenció seva, ja havia observat en el manuscrit de Toledo la presència de punts de divisió que confirmarien la correspondència entre porcions musicals i textuais segons criteris mnemotècnicament significatius.¹⁷ De fet, les indicacions paleogràfiques poden donar informacions rítmiques perquè representen el reflex directe d'una pràctica interpretativa concreta, que també podria no trobar correspondència en les fonts paral·leles. La discontinuïtat en l'ús dels signes gràfics, com punts o línies de cesura, ofereix una visió de l'estructura del poema en un moment concret de la transmissió i la seva omissió no reflecteix discrepància substancial, sinó variabilitat relacionada amb l'acte de la *performance*.

Finalment, és possible destacar i reconèixer aquells segments melòdics, que el pseudo-Oddone anomena *distinctiones*: punts de divisió d'un cant que generalment terminen amb la nota inicial del mateix cant.¹⁸ El perfil de la *distinctio* es defineix a partir dels seus graus modals, que, com observa Desmond, represen-

14. Simha AROM, «L'organizzazione del tempo musicale. Saggio di una tipologia», a *Enciclopedia della musica*, vol. VIII, 2006, p. 1087-1103.

15. Raffaello MONTEROSSO, *Musica e ritmica dei trovatori*, 1956; Ugo SESINI, *Musicologia e filologia. Raccolta di (dodici) studi sul ritmo e sulla metrica del Medio Evo*, 1970.

16. Antonio VISCARDI, «Cantilena», *Studi Medievali*, vol. IX (1936), p. 204.

17. Jesús MONTOYA MARTÍNEZ, *Cancionero de Santa María de El Puerto (o Nuestra Señora de los Milagros) mandado componer por Alfonso X el Sabio (1260-1283)*, 2006, p. 42.

18. Anna Maria BUSSE BERGER, *La musica medievale e l'arte della memoria*, 2008, p. 88.

ten els punts focals del sistema que regula les funcions d'aprenentatge i memorització d'un cant.¹⁹ Les *distinctiones* no són fórmules, o sigui, cèl·lules melòdica-ment autònomes i derivades del patrimoni tradicional, sinó que es componen de fórmules, la col·locació de les quals dibuixa el perfil de cada segment musical. En la majoria de *cantigas* podem reconèixer la labor d'encaix de fórmules en cada *distinctio* o bé la iteració de la mateixa fórmula que es ramifica i transforma en funció de l'eficàcia de la transmissió i memorització del repertori. En fi, són les estratègies mnemotècniques de perpetuació melòdica adoptades en la composició melòdica les que dicten les condicions de subdivisió dels textos poètics. Els motius melòdics de referència constituïen la guia per cantar el miracle: era un sistema que conduïa a formes de codificació evidentment similars, però diferents (CSM 213 i 377).

La plasmació formal de les *cantigas* s'estructura a partir de criteris de subdivisió interna dels poemes que determinen la correspondència entre vers mètric i *distinctio*, i permeten una estructuració formal a través del principi de la iteració. Els patrons melòdics originaris tenen una funció aglutinadora per a l'estructura formal en la seva totalitat, com a conseqüència lògica del sistema de composició oral. En general, aquests models, entitats variables, que inclouen un ventall molt ample de variacions de coordenades culturals i cognitives, no es poden identificar simplement amb el concepte modern *frase musical*.²⁰

Les formes estròfiques de les *cantigas* es presenten codificades així:

- *Virelais* amb estrofes de 2 versos i represa (3 *cantigas de loor*).
- *Virelais* amb estrofes de 4 versos i represa de 2 versos (*balade*).
- *Virelais* amb estrofes de *romance*, amb versos iguals en nombre de síl·labes i rima amb represa curta, típic de la himnòdia mossàrab (CSM 288 i 390).
- Formes d'origen llatí (CSM 421) i cançons.
- Estrofes lliures (CSM 340 i CSM 279).
- *Rondeau*.
- *Virelais* llargs amb estrofes de 6 versos isomètrics amb represa (360 *cantigas*).

Les formes en què es cristal·litzen les *Cantigas de Santa Maria* (*virelai*, *zéjel* i *rondeau*) són documentades a la península Ibèrica abans que a la resta de l'Europa cristianitzada. De fet, la forma de *virelai* es va difondre sobretot a França a inicis del segle XIII, mentre que el *zéjel* ja era conegut i practicat a Andalusia des del segle XII i el *rondeau* andalús era absent a la resta de la tradició europea.²¹

Les dues formes principals són la del *virelai* (ABccabAB...) i la del *zéjel*, que es caracteritza per l'estrofa monorima i la volta amb només l'últim vers unisonant

19. Karen DESMOND, «*Sicut in grammatica*: Analogical discourse in chapter 15 of Guido's *Micrologus*», *The Journal of Musicology*, vol. XVI, núm. 4 (tardor 1998), p. 467.

20. Karen DESMOND «*Sicut in grammatica*: Analogical discourse in chapter 15 of Guido's *Micrologus*», *The Journal of Musicology*, vol. XVI, núm. 4 (tardor 1998), p. 467-493.

21. Manuel Pedro FERREIRA, «Rondeau and virelai: The music of Andalus and the *Cantigas de Santa Maria*», *Plainsong & Medieval Music*, vol. 13, núm. 2 (octubre 2004), p. 127-140.

amb la represa (ABcccbAB...).²² Les *Cantigas de Santa Maria*, com la majoria de formes líriques medievals, reproduïen l'estructura *barform* $\alpha\alpha\beta$, en què s'utilitza per a la represa la mateixa melodia de la volta (β); així mateix, la mutació sovint està formada per 2 peus amb la repetició melòdica $\alpha\alpha\beta\beta$.²³

En un interessant estudi sobre els paràmetres melòdics en les *Cantigas* marianes, Huseby analitza les fases del procés de creació poeticomusical dels poemes a partir de les normes retòriques que regulen la creació artística medieval. Segons els principis de la *tekhné*, el procés de creació s'articula en les etapes següents: *inventio*, cerca del material (narratiu i melòdic); *dispositio*, ordenació dels elements, i *elocutio*, adjunció dels elements ornamentals que, afegits als fonamentals, donen sentit a l'obra.²⁴ La *inventio* es refereix a la cerca de la *razó* i del so (estructura metricomelòdica) amb la funció de transmetre el miracle. La *dispositio* correspondria al procés d'adaptació dels motius melòdics a les paraules de la narració, i l'*elocutio* entraria ja en l'àmbit de la declamació que preveu l'entrada d'elements afegits que faciliten la transmissió del miracle. Així doncs, la funció de la melodia és predominant per a l'organització mètrica i per al paper que desenvolupa en la lògica de la disposició estròfica.²⁵

La individuació de les *distinciones*, com a models melòdics de referència de les *Cantigas*, comporta un canvi hermenèutic significatiu, amb el reconeixement a la melodia de la funció d'estructuració del poema, que dimensiona el text i dibuixa, a través dels seus graus forts, l'arquitectura rítmica de les composicions. Només si entenem la melodia com a factor generador del procés compositiu podem comprendre la tasca d'adaptació de les paraules als angles i les sinusoides d'un corriol ja traçat.

La necessitat d'encaixar paraules en un recorregut melòdic ja convingut és una labor complexa, sobretot en llengües fonèticament poc versàtils. Un sistema lingüístic amb un nombre major de paraules agudes respecte a les esdrúixoles, amb consonants elàstiques i diftongs, és més adaptable a un sistema musical preexistent. Aquesta perspectiva melodicocèntrica ofereix un motiu de pes per a l'elecció del galaicoportuguès, una llengua amb característiques fonètiques que faciliten l'adaptació a estructures musicals preexistents.

22. Adriana CAMPRUBÍ, *Repertorio métrico y melódico de la nova cantica (siglos XI, XII y XIII): de la lírica latina a la lírica románica* (en línia), tesi doctoral, 2020, <<https://www.tdx.cat/handle/10803/670427#page=1>> (consulta: 15 octubre 2022).

23. Davide DAOLMI, «I vestiti nuovi di Notre Dame», *Trans: Revista Transcultural de Música*, núm. 18 (2014), p. 1-26.

24. Gerardo V. HUSEBY, «El parámetro melódico en las *Cantigas de Santa María*: sistemas, estructuras, fórmulas y técnicas compositivas», a *El scriptorium alfonsí: de los libros de astrología a las 'Cantigas de Santa María'*, 1999, p. 215-270.

25. Dominique BILLY, *L'architecture lyrique médiévale: Analyse métrique et modélisation des structures interstrophiques dans la poésie lyrique des troubadours et des trouvères*, 1989; Dominique BILLY, «La contrafacture de modèles occitans dans la lyrique galégo-portugaise: Examen de quelques propositions récentes», *Rivista di Studi Testuali*, vol. VIII-IX (2006-2007); Antoni ROSSELL, «La mètrica gallego-portuguesa medieval desde la música medieval: una perspectiva intersistémica para la comprensión de la construcción métrica y para la contrafacción», *Ars Metrica* (2010), p. 1-20.

Aquest mateix sistema comporta una sèrie de conseqüències que justificarien peculiaritats pròpies de l'estructura mètrica de les *Cantigas de Santa Maria* i que tenen motivacions d'ordre melòdic: la polimetria, que es manifesta a través de l'ús d'una extraordinària varietat de tipologies mètriques; la presència constant d'encavallaments; l'absència de limitacions sintàctiques entre versos, i una certa llibertat en l'ús de la rima. A més, la recurrència constant de la rima aguda, la irregularitat en la quantitat sil·làbica i la flexibilitat dels versos són particularitats molt difoses a les composicions marianes. Així, els criteris que determinen la tria dels versos aguts tenen motivacions relacionades amb la necessitat de fer coincidir el text amb les exigències de la melodia. Finalment, l'avaluació de tots aquests elements ens permet confirmar el paper del dibuix melòdic, que exerceix d'esquelet al qual s'adeqüen les paraules i adquireix, juntament amb la funció estructurant, un valor evocatiu destacat. De fet, la melodia sovint amplifica i aconsegueix el significat al qual alludeixen les paraules.

En definitiva, cada *cantiga* utilitza un vehicle melòdic preexistent constituït per segments o que es determina per mitjà de la suma d'incisos en fases de desenvolupament diferents i variables, amb casos de *contrafacta*. Sobre aquests patrons es cantava el miracle i a partir d'aquest moment començava la tasca d'afinació mètrica, que evidentment conduïa a èxits diferents; un sistema que es reflecteix perfectament en la variabilitat de la segmentació de versos que observem a les fonts manuscrites.

Una altra conseqüència directa d'aquest sistema de composició és l'efecte d'amplificació del caràcter intertextual del repertori alfonsí: les paraules cantades amb un model melòdic determinat poden adquirir un significat nou o, també, fer de guia en el procés de recuperació de reminiscències sonores i literàries del passat.

3. LA CODIFICACIÓ

La codificació d'una obra poeticomusical creada i transmesa oralment implica un acte de recreació que, en el nostre cas, s'aconsegueix també per mitjà de l'aplicació de la regularització mètrica. A més, la valoració del grau de dependència entre la notació musical dels còdexs alfonsins i la seva dimensió oral ens obliga, primer de tot, a fer una reflexió sobre l'estatus de l'escriptura en aquest context. Tenint en compte que interpretar una realitat relacionada amb el transcurs del temps, com la musical, a partir d'una dimensió espacial és ja per si mateixa una qüestió complexa, veurem com la interpretació del so, fenomen amb una pervivència fisicoacústica, és el resultat d'un procés de descodificació de signes al qual no es pot donar una lectura de caràcter unívoc.²⁶

A la nostra cultura musical, fortament influenciada pels còdexs escrits (exceptuant la popular), so i signe s'identifiquen de manera que el mateix so té una

26. Jacques DERRIDA, *Della grammatologia*, 1998.

permanència visiva abans de l'auditiva, mentre que el repertori alfonsí està codificat amb signes procedents d'una cultura musicalment alfabetitzada i, al mateix temps, és creat a partir de reminiscències que viatgen a través dels fils de la memòria. De quina manera la notació quadrada del segle XIII vehicula els motius musicals procedents de la transmissió oral en les *cantigas* marianes? Primer observem la diferència de la *forma mentis* del *notator*, llunyana pel que fa a la nostra percepció tipogràfica de l'escriptura, començant per l'observació de la disposició de la grafia en l'espai de les columnes. La falta de qualsevol temptativa d'alineament o ordenament que pugui suggerir el pas entre estrofes i represa demostra la superfluïtat del control de la música a través dels ulls (CSM 100, figura 4).²⁷



FIGURA 4. Códice de los músicos, CSM 100 (E: 100/TO: 10b.a), *virelai*, de loor.
 FONT: La música de las Cantigas de Santa María del Rey Alfonso el Sabio,
 vol. 1: Facsimil del Códice j.b.2 de El Escorial, edició a cura d'Higini Anglès,
 Barcelona, Diputació Provincial de Barcelona, Biblioteca Central, 1964.

27. Vincenzo BORGHETTI, «Il suono e la pagina. Riflessioni sulla scrittura musicale nel Rinascimento», a *La scrittura come rappresentazione del pensiero musicale*, 2004, p. 89-124.

Tampoc no ens podem deixar enganyar per un sistema notacional ja perfeccionat, com el dels còdexs alfonsins, en el qual a cada grafema correspon un so: un índex de *modernitat* que no indica un passatge definitiu des d'una cultura oral a una de codificada.

La dimensió escrita de l'obra mariana alfonsina s'acompleix en quatre col·leccions manuscrites de valor inestimable: el còdex E (El Escorial, b-I-2), *Códice de los músicos*; el còdex To (Madrid, BNE, ms. 10069), *Códice de Toledo*; el còdex T (El Escorial, T-I-1), *Códice rico*; el còdex F (Florència, BC, ms. B.R.20), *Códice de Florencia*. El *Códice rico* T i el *Códice de Florencia* F, font que no es va terminar i que es presenta sense notació musical, recullen cada un aproximadament 200 *cantigas* i es consideren parts d'un mateix projecte editorial; el *Códice de los músicos* E, conegut també com a *Códice príncipe*, aplega 416 composicions i miniatures que il·lustren músics tocant instruments i, finalment, el *Códice de Toledo* conté 128 *cantigas* i semblaria una còpia d'un antígraf més antic. Els tres còdexs amb notació i el *Códice de Florencia*, que també presenta la pauta per acollir la notació, no deixen dubtes sobre la importància del factor musical, com element essencial de l'obra. Cadascun dels tres còdexs té la seva peculiaritat de dimensió i tipologia i reflecteix destinacions diferents: un manuscrit amb poques miniatures i un que conté més de 2.000 mil vinyetes, una font amb un centenar de *cantigas* i una amb més de 400.²⁸ La comparació entre fonts aquí no tindria sentit: el *Códice de Toledo* comprèn 128 composicions; el *Códice de Florencia* i el *Códice rico*, dues parts d'un mateix projecte, 140 i 193 composicions, respectivament; finalment, el *Códice de los músicos* aplega 416 creacions. Cada font té una realitat per si mateixa i no es pot considerar una versió derivada d'un arquetip imaginari. Quina era la intenció del responsable d'escriure la notació musical?

Abans d'indagar com s'haurien de descodificar els signes de la notació, seria interessant entendre quina funció tenien els grafemes en l'univers simbòlic del rei Savi. En un pas del *Libro de la açafeha* podem llegir:

Nos rey don Alfonso el sobredicho veyendo la bondad desta açafeha [...] et de cuemo es estrumente muy complido et mucho acabado et de cuemo es caro de sennalar, et que muchos omnes non podrién entender complidamente la manera de cuemo se faz por las parables que dixo este sabio que la compuso, mandamos figurar la figura della en este libro.²⁹

Així com la seqüència de lletres i grafemes forma una representació simbòlica de les paraules, les notes musicals representen els sons en seqüència (melodia), i com que la representació gràfica de les lletres no reproduïx el so de les paraules

28. Martha E. SCHAFER, «Los códices de las *Cantigas de Santa María*: su problemática», a *El scriptorium alfonsí: de los libros de astrología a las 'Cantigas de Santa María'*, 1999, p. 127-148.

29. Martha E. SCHAFER, «Los códices de las *Cantigas de Santa María*: su problemática», a *El scriptorium alfonsí: de los libros de astrología a las 'Cantigas de Santa María'*, 1999, p. 142.

en el moment de la seva declamació les notes no reproduïen la música. És clar que la notació musical suggereix de manera abstracta i només parcialment el fenomen musical, ja que és la reducció en una dimensió espacial d'una realitat relacionada amb el transcurs del temps. Aquí Alfons X ens aclareix quin és el sentit del llibre i inclou els còdexs de les *cantigas* dedicades a la Verge: un simple instrument amb funció de representació virtual. Finalment, si el so no es pot reproduir, en els llibres només podem trobar representada (*figurando la figura*) la manera de cantar *cobras* i *son*.³⁰ La dimensió escrita només té valor simbòlic com a dipòsit d'un patrimoni que es vol guardar, de manera que els còdexs no estan destinats ni a l'aprenentatge ni a la interpretació. La notació aquí no té valor intrínsec, només reflecteix la memòria i els seus processos mitjançant la traducció en signes gràfics d'un contingut que ja és present en la memòria dels seus destinataris. Per això, el significat de la notació dels còdexs alfonsins no es pot entendre com a forma de comunicació entre escriptor i lector, en l'accepció actual, sinó com a expressió d'una voluntat de fer retornar al present (*representar*) una trama (*textus*) de memòria intersubjectiva.³¹ Els signes reproduïen un significat fluctuant, un missatge discontinu, un espai indefinible, on es poden intuir i trobar solucions a més lectures possibles.

És evident que la monodia medieval no es pot analitzar amb els mateixos instruments de la música creada a través del mitjà de l'escriptura, perquè els signes gràfics fan referència a una realitat ja existent en una dimensió oral. La falta d'instruments analítics requereix un canvi de paradigma, perquè habitualment la musicologia s'ocupa de música escrita i la interpretació del fenomen musical comença per l'exegesi de textos codificats.³² De fet, l'escriptura no és un mitjà indispensable ni per crear ni per transmetre obres musicals; el binomi música-escriptura, com a binomi indissoluble, existeix només en la tradició musical culta occidental, mentre que la notació en altres cultures és un simple instrument didàctic, un auxili a l'aprenentatge. Així doncs, la nostra manera de percebre la pàgina escrita pot conduir-nos a una mena d'associació impròpia entre representació codificada i acte performatiu. Aquesta associació requereix una modificació de paradigma, tenint present que ens trobem davant d'un sistema de composició i transmissió oral, en què cada *performance* és la reactivació dels processos cognitius en la representació de l'acció concreta de *fer música*. Un dels factors més evidents que indiquen la natura oral de les melodies de les *cantigas* és el fenomen del transport melòdic entre una font i l'altra (figura 5).

30. Stephen PARKINSON, *Cobras e son: Papers on the text, music and manuscripts of the 'Cantigas de Santa María'*, 2000.

31. Massimiliano LOCANTO, «Oralità, memoria e scrittura nella prima tradizione del canto gregoriano», a *La scrittura come rappresentazione del pensiero musicale*, 2004, p. 31-88.

32. Francesco GIANNATTASIO, *Il concetto di musica: Contributi e prospettive della ricerca etnomusicologica*, 1998.

<i>C. de los músicos</i>	<i>C. rico</i>	<i>C. de Toledo</i>
CSM 2 <i>fa</i> (b)		IV sotto <i>do</i>
CSM 5 <i>re</i>	V sopra <i>la</i>	V sopra <i>la</i>
CSM 10 <i>re</i>		IV sopra <i>sol</i> (b)
CSM 11 <i>sol</i>		V sotto <i>do</i>
CSM 22 <i>fa</i> (b)	V sopra <i>do'</i>	V sopra <i>do'</i>
CSM 25 <i>sol</i>		V sotto <i>do</i> (b)
CSM 30 <i>fa</i> (b)	IV sotto <i>do</i>	IV sotto <i>do</i>
CSM 32 <i>re</i> (b)	V sopra <i>la</i>	V sopra <i>la</i>
CSM 33 <i>re</i>	V sopra <i>la</i>	V sopra <i>la</i>
CSM 42 <i>sol</i>		1 T sotto <i>fa</i> (b)
CSM 43 <i>sol</i> (b)	V sopra <i>re'</i>	V sopra <i>re'</i>
CSM 56 <i>fa</i> (b)	V sopra <i>do'</i>	V sopra <i>do'</i>
CSM 58 <i>re</i>	V sopra <i>la</i>	V sopra <i>la</i>
CSM 81 <i>re</i> (b)		V sopra <i>la</i>
CSM 84 <i>fa</i> (b)	1 T sopra <i>sol</i>	IV sotto <i>do</i>
CSM 89 <i>fa</i> (b)		V sopra <i>do'</i>
CSM 92 <i>mi</i>	V sopra <i>si</i>	V sopra <i>si</i>
CSM 103 <i>fa</i> (b)		IV sotto <i>do</i>
CSM 105 <i>re</i> (b)	V sopra <i>la</i>	V sopra <i>la</i>
CSM 116 <i>la</i>	V sotto <i>re</i>	
CSM 133 <i>re'</i>	V sotto <i>sol</i>	
CSM 143 <i>sol</i>	V sotto <i>do</i>	
CSM 193 <i>do</i> (b)	V sopra <i>sol</i>	
CSM 362 <i>re</i>		V sopra <i>la</i>
CSM 422		V sopra <i>la</i>

FIGURA 5. Transport melòdic.

FONT: Elaboració pròpia.

Les transposicions melòdiques, especialment les de quinta, són reelaboracions d'un material melòdic que es mou dins circuits mnemònics. La proximitat acústica entre un so i el seu segon harmònic, situat a distància de quinta, determina que sigui el transport melòdic més habitual. Per això, hem de suposar l'existència d'una tradició oral precedent que se serveix de l'ajuda de la memòria des del principi del mateix procés de creació, acte que no es fa de forma escrita i que, només en fase de fixació, utilitza l'escriptura.

La reconstrucció del procés de composició melòdica, basat en la labor d'assemblatge de fórmules melòdiques preexistents, s'ha fet considerant els estudis sobre la interdependència entre el procés de transmissió i les tècniques de composició individuades per Goody, en la perspectiva d'un entorn que, no obstant tenir una certa familiaritat amb l'escriptura, seguia component oralment.³³ L'expedient de l'escriptura, com a suport a la memòria, tenia en aquest cas la funció de classificar el material melòdic, fet que afavoria també altres sistemes de memorització. En aques-

33. Jack GOODY, *The interface between the written and the oral*, 1987.

ta direcció, Carruthers parla de la composició, més enllà de l'acte d'escriptura, com a suma dels processos de *ruminatio*, *cogitatio* i *dictio*: revocació de les veus (*collectio*) procedents de diferents llocs de la memòria, sistematització dels motius musicals (classificació codificada) i declamació (*profération*).³⁴

Finalment, hi havia una mateixa tècnica per memoritzar melodies preexistents i per crear-les *ex novo*. Aleshores, què visualitzava el compositor en l'acte de la creació: una estructura mnemònica o una pàgina escrita? En els dos casos es feia referència a la narració d'un miracle, un tema (*razó*) desproveït d'estructuració mètrica (CSM 284, figura 6).

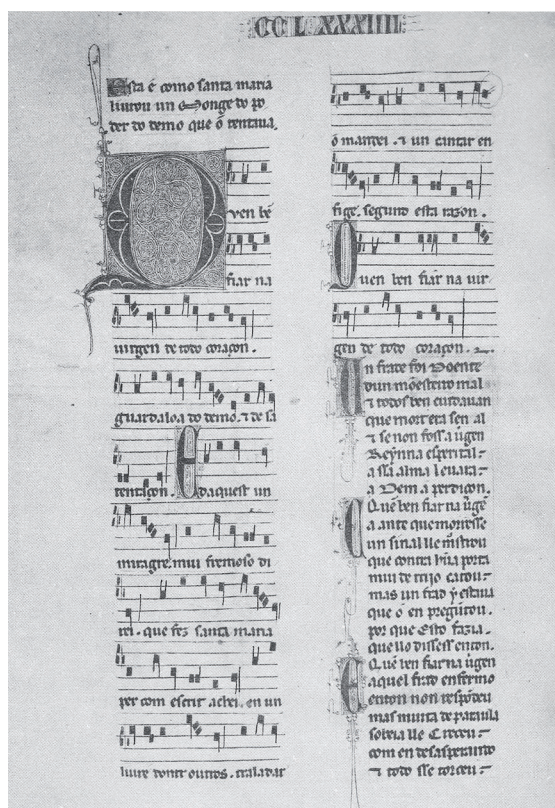


FIGURA 6. *Códice de los músicos*, CSM 284 (F: 66), *virelai*, santa Maria va alliberar un monjo caigut a les mans del dimoni.

FONT: *La música de las Cantigas de Santa María del Rey Alfonso el Sabio*, vol. 1: *Facsimil del Códice j.b.2 de El Escorial*, edició a cura d'Higini Anglès, Barcelona, Diputació Provincial de Barcelona, Biblioteca Central, 1964.

34. Mary J. CARRUTHERS, *The book of memory: A study of memory in medieval culture*, 1990.

*Esta é como Santa Maria livrou un monge do poder do demo que o tentava.
 Quen ben fiar na Virgen / de todo coraçon,
 guarda-lo-á do demo / e de sa tentaçon.
 E daquest' un miragre / mui fremoso direi
 que fez Santa Maria, / per com' escrit' achei
 en un livr', e d' ontr' outros / traladar-o mandei
 e un cantar en fige / segund' esta razon.³⁵*

Un cop determinat el miracle, seguia l'evocació del material melòdic en forma d'incisos mínims (*sillabae*), parts (*neumas*), segments delimitats per cadències (*distinciones*) o peces senceres que s'adaptaven a un text nou (*contrafacta*), matèria primera a partir de la qual es perfilava la trama sobre la qual es cantava, i s'ajustaven les paraules, el miracle elegit.

4. DEL SIGNE AL SO

L'anàlisi paleogràfica comparativa entre les notacions de les tres fonts deixa emergir, d'una banda, les característiques estructurals de la melodia i, de l'altra, les peculiaritats relacionades amb el context i que, per això, estan subjectes a la variabilitat (CSM 37, figura 7). Per exemple, la repercussió d'un so és indicatiu de la intensificació d'un grau significatiu i la seva presència discontinua en les fonts indica el seu caràcter variable. Entre els signes d'ús intermitent hi ha la plica, amb significat també metricopoètic, que és determinant com a element de connexió entre versos (encavallaments): la seva presència discontinua en els còdexs tampoc no es pot avaluar com a prescriptiva. Així, el seu signe contrari, el *punctum*, que indica cesura, com el cas de la CSM 37 en el *Códice de Toledo*, acaba sent revelador d'un determinat moment de la seva transmissió en tant que implica canvis i adaptacions segons el context.³⁶ Finalment, l'aspecte gràfic representa només una instantània, un moment que mai no es repetirà idèntic per la mobilitat i variabilitat que regula la incessant recreació del repertori al llarg de la seva circulació.

La interpretació que s'ha fet fins ara de la notació de les *cantigas* oscil·la entre el mensuralisme convingut nota per nota i la mensuralitat sobre base mètrica predeterminada (modes rítmics). De fet, l'aspecte gràfic de la notació podria reflectir una voluntat d'emulació dels llibres eclesiàstics que pot tenir motivacions que tendeixen a l'apropament al món oficial del culte. No obstant això, avaluar la notació de les *cantigas* alfonsines és un acte que va més enllà d'una senzilla anàlisi de la seva escriptura, ja que es tracta d'una manifestació complexa d'una realitat relacionada amb la dimensió oral, en fase de composició i de transmissió.

35. La numeració de les *Cantigas* i la transcripció del text és treta de l'edició de Walter METTMANN, *Alfonso X, el Sabio: Cantigas de Santa María*, vol. III, 1986, p. 61.

36. Jesús MONTÓYA MARTÍNEZ, *Cancionero de Santa María de El Puerto (o Nuestra Señora de los Milagros) mandado componer por Alfonso X el Sabio (1260-1283)*, 2006, p. 42-48.

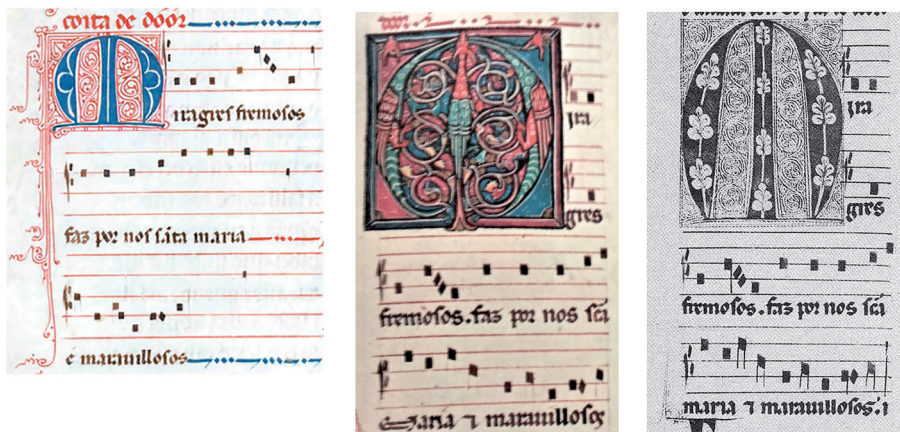


FIGURA 7. Comparació entre els tres còdexs de la CSM 37 (E: 37/TO: 39), cançó, Berrie (Vivières, França).

FONT: *La música de las Cantigas de Santa María del Rey Alfonso el Sabio*, vol. I: *Facsimil del Códice j.b.2 de El Escorial*, edició a cura d'Higiní Anglès, Barcelona, Diputació Provincial de Barcelona, Biblioteca Central, 1964.

La interpretació del ritme i de cada un dels valors rítmics que es reflecteixen en la notació es realitza, doncs, a partir d'una lectura multidimensional del repertori.³⁷ Més enllà del factor paleogràfic, la interpretació passa a través de les fases següents: anàlisi melòdica amb la seva avaluació modal, determinació dels principis retòrics que regulen la disposició de les parts per similitud i contrast, examen de la relació entre text i música, i definició de l'estructura formal. Només tenint en compte tots aquests factors resulta constructiva la comparació amb el sistema notacional.³⁸

La notació de les tres fonts es presenta en tres tipologies ben diferenciades: a la doble grafia del *punctum*, quadrat i romboidal, en el còdex To, correspon en T i E el *punctum* quadrat en alternança amb la *virga*, que en To es presenta també amb la *cauda* reduïda. Semblaria que hi hagi hagut almenys dos models paleogràfics d'inspiració: el model francès, amb les dues figures de *punctum* i *virga* dels còdexs T i E, i el model ibèric, que havia desenvolupat la grafia de l'antiga notació

37. Manuel Pedro FERREIRA, «A propósito de una nueva lectura de la música de las *Cantigas de Santa María*», *Alcanate: Revista de Estudios Alfonsies*, vol. 5 (2006-2007), p. 307-315; Chris ELMES, *Cantigas de Santa Maria of Alfonso X, el Sabio: A performing edition*, 2004-2013, 4 v.; David WULSTAN, «The rhythmic organization of the *Cantigas de Santa María*», a Stephen PARKINSON, *Cobras e son: Papers on the text, music and manuscripts of the 'Cantigas de Santa María'*, 2000, p. 31-65, esp. 53.

38. Gerardo V. HUSEBY, «La delimitación del texto y el contexto: el caso de las *Cantigas de Santa María*», a *Actas de las VIII Jornadas Argentinas de Musicología y VII Conferencia Anual de la AAM: Texto y contexto en la investigación musicológica*, 1995, p. 103-108, esp. 104-105.

aquitana preveient les dues formes, quadrada i romboidal, per al *punctum* del còdex To. Es tractaria de les dues variants de la notació quadrada que trobem també representades en els llibres litúrgics cistercencs i en els dels frares mendicants, dominicans i franciscans. Segons Manuel Ferreira el còdex To (1270-1275) utilitzaria la notació dels llibres litúrgics de la Península, evolució de l'aquitana, mentre que l'amanuense dels còdexs E i T (1280) faria servir una notació prefrancconiana mensural utilitzada a França a partir del 1270.³⁹

Per totes les raons exposades fins ara excloem la mensuralitat i busquem a les grafies les possibles indicacions rítmiques que ens ajudin a determinar l'ordre i l'anament del moviment. Aquest ordre s'aconsegueix a través de l'alternança d'arsi (elevació), que tendeix a la brevetat, i tesi (temps fort/ictus), la qual exigeix l'allargament de durada. El ritme es manifesta a través de coeficients que, quan es combinen, donen vida a moltes possibilitats rítmiques: el coeficient quantitatiu (llarg/breu), l'intensiu (fort/dèbil), el melòdic (agut/greu) i el fònic/tímbric.

El ritme flueix lliurement a través dels grups que es van alternant entre binaris i ternaris; així, els començaments poden ser tètics o en anacrusi i les síl·labes finals agudes (masculines) o planes (femenines). La seva essència deriva de la combinació d'elements propis del llenguatge musical i del poètic, una correspondència que es plasma i dimensiona de manera que adquireix una corporeïtat que el nostre sistema poeticomusical ha anat perdent.

Per a la determinació del metre en la música polifònica de Notre Dame i tenint en compte el sistema rítmic de la monodia dels segles XII i XIII, Margot Fassler ha investigat els tractats de poesia rítmica principals (*De rithmis*, *De rithmico dictamine* i *Ars rithmica*, de Joan de Garlandia) amb la intenció d'esbrinar la interrelació entre ritme, accent i metre, elements comuns a l'art poètica i musical. L'accent en els repertoris lírics havia passat de ser melòdic (greu/agut) a dinàmic, abans de ser mètricament mesurable segons criteris de proporcions aritmèticament predeterminats. Les conclusions determinen que el ritme poètic es crea a través de paràmetres relacionats directament amb l'oïda, com ara l'accent sobre la penúltima síl·laba (*De rithmis*, d'Alberico de Montecassino, segle XI). Així, un altre element rítmic que s'afegeix entre el final del segle XI i el segle XII en el repertori de la *nova cantiga* d'origen monàstic (versos aquitans, especialment el repertori de Sant Marçal) és la rima. Es tracta de composicions caracteritzades per una certa regularitat sil·làbica i una nova perspectiva de l'accent i de la rima, a més d'una acrescent tendència a la unitat estròfica, també atesta la introducció de la represa, ja present en el repertori litúrgic. Evidentment, els models de referència del repertori marià alfonsí s'han de buscar en la producció literària medieval llatina, juntament amb el nou repertori en llengües romàniques.⁴⁰

39. Manuel Pedro FERREIRA, «Iberian monophony», a Ross W. DUFFIN (ed.), *A Performer's Guide to Medieval Music* (en línia), 2000, p. 144-157, esp. 153, <https://www.academia.edu/1220191/Iberian_Monophony_An_Introduction> (consulta: 21 octubre 2023).

40. Adriana CAMPRUBÍ, *Repertorio métrico y melódico de la nova cantica (siglos XI, XII y XIII): de la lírica latina a la lírica románica* (en línia), tesi doctoral, 2020, <<https://www.tdx.cat/handle/>

La notació musical, segons aquesta perspectiva, seria portadora d'una línia melòdica que completa els tractes suprasegmentals del llenguatge poètic que, d'altra manera, avui hauríem perdut. El ritme es defineix sobre la base d'agrupaments de síl·labes i successió d'accents, conformant els versos poètics que també es corresponen a través d'assonàncies i rimes. Els models rítmics sense mesura utilitzen l'ictus, paràmetre que determina la successió determinada de l'alternança entre fort i dèbil. Finalment, no compta la llargada de cada so, sinó que importa l'ordre de les pulsacions. Segons aquests principis, en la notació del repertori marià alfonsoí reconeixem aquestes funcions:

1. El passatge que condueix cap a una nota modalment significativa ja és per si mateix un moviment rítmicament eloqüent, subratllat en el *Códice de los músicos* amb la presència de la *virga* (CSM 213 i 377, figura 8).



FIGURA 8. *Códice de los músicos*, entonació de les CSM 213 i 377.
 FONT: *La música de las Cantigas de Santa María del Rey Alfonso el Sabio*,
 vol. 1: *Facsimil del Códice j.b.2 de El Escorial*, edició a cura d'Higini Anglès,
 Barcelona, Diputación Provincial de Barcelona, Biblioteca Central, 1964.

2. L'accent pot caure sobre una nota aïllada o sobre l'última d'una lligadura binària, reminiscència de l'antiga escriptura neumàtica. En lligadures de més de dues notes l'accent també cau normalment sobre la darrera nota, tret del cas de les *currentes*, en què coincideix amb el principi de lligadura (CSM 161, figura 9).

10803/670427#page=1> (consulta: 15 octubre 2022); Maria Sofia LANNUTTI, «Intertestualità, imitazio-ne metrica e melodia nella lirica romanza delle Origini», *Medioevo Romanzo*, vol. XXXII, núm. 1 (2008), p. 3-28.



FIGURA 9. *Códice de los músicos*, CSM 161.

FONT: *La música de las Cantigas de Santa María del Rey Alfonso el Sabio*, vol. 1: *Facsimil del Códice j.b.2 de El Escorial*, edició a cura d'Higini Anglès, Barcelona, Diputació Provincial de Barcelona, Biblioteca Central, 1964.

3. Les lligadures terminen en temps fort, menys les lligadures obliqües, que tenen l'accent a la primera nota (CSM 194, figura 10).



FIGURA 10. *Códice de los músicos*, CSM 194.

FONT: *La música de las Cantigas de Santa María del Rey Alfonso el Sabio*, vol. 1: *Facsimil del Códice j.b.2 de El Escorial*, edició a cura d'Higini Anglès, Barcelona, Diputació Provincial de Barcelona, Biblioteca Central, 1964.

4. En cadència la penúltima nota s'amplia, segons la teoria de la formació de l'uníson en fase de cadència conclusiva de cada secció (*occursus*) presentada per Guido d'Arezzo (CSM 168, figura 11).⁴¹

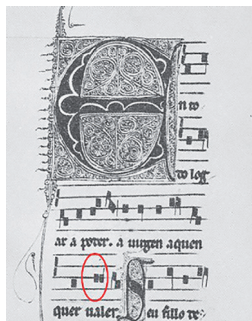


FIGURA 11. *Códice de los músicos*, CSM 168.

FONT: *La música de las Cantigas de Santa María del Rey Alfonso el Sabio*, vol. 1: *Facsímil del Códice j.b.2 de El Escorial*, edició a cura d'Higini Anglès, Barcelona, Diputació Provincial de Barcelona, Biblioteca Central, 1964.

5. Els matisos de la veu són il·lustrats per Joan de Garlàndia a l'*Ars rithmica*: veu plena (ictus), veu tancada (dèbil), veu reliscada o en *glissando* (plica). A la notació neumàtica, els signes de *virga* i *punctum* són portadors d'un significat melòdic, mentre que a la notació mensural els signes de *longa* i *brevis* determinen la durada. En el passatge intermedi, representat per la notació quadrada de la monodia del segle XIII, les dues tipologies refereixen el coeficient intensiu (fort/dèbil). *Longa* i *brevis* són portadors, doncs, d'una qualitat rítmica i no mètrica, i remarquen l'ambigüitat del llatí medieval entre ictus i durada.

6. La successió segons l'ordre d'accents determina un *motus inégale*, considerant que els accents allarguen la durada de les síl·labes.

7. Les línies verticals designen divisió entre unitats rítmiques amb funció de respiració o pausa.

8. Dues notes a l'uníson poden remarcar la presència d'un so repercutit, tal com es registra en fase d'*occursus*, o també l'absència de sinèresi (unió en una sola síl·laba de dues vocals dins d'una paraula) o de sinalefa (unió en una sola síl·laba de dues vocals entre dues paraules), indicant que les vocals es pronuncien per separat, per elisió (hiatus o dièresi).

9. Les pliques normalment indiquen liquescència, no obstant, no sempre estiguin relacionades amb fenòmens lingüístics d'ortofonia. La seva funció és facilitar la pronunciació d'articulacions fonètiques complexes amb l'adjunció d'un so reliscat o, també, indicar un retard, sovint a prop de la culminació melòdica. En conclusió, no sempre indicaria la presència d'una nota esfumada afegida, sinó

41. GUIDO D'AREZZO, *Le opere*, edició a cura d'Angelo Rusconi, 2005, p. 35-39.

que pot assenyalar una mena de *rubato*, indicant un retard o prolongament de la síl·laba que interessa, i coincideix sovint amb un accent melòdic o dinàmic en correspondència amb la síl·laba tònica.⁴² L'ús de la plica no és constant i no sempre està relacionat amb el text. De fet, hi ha pliques al final de *distinctiones* que indicarien un retard a prop de la culminació melòdica (CSM 37, figura 12).

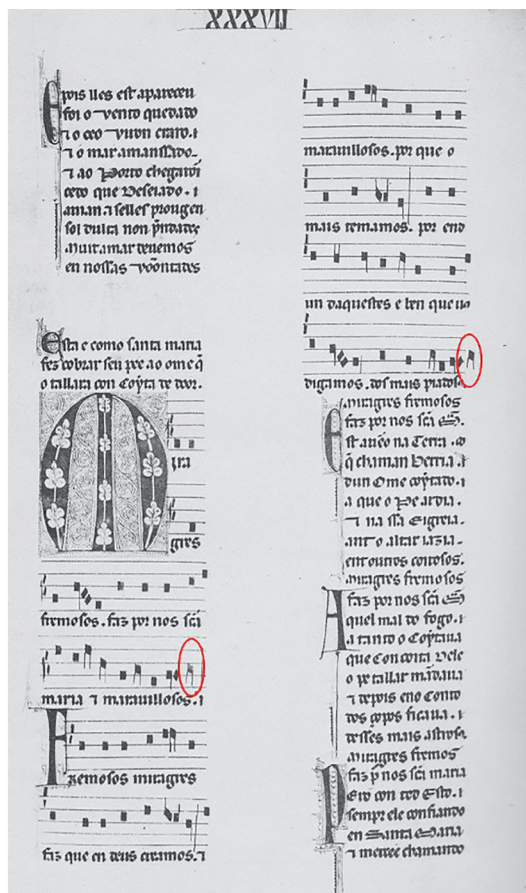


FIGURA 12. Códice de los músicos, CSM 37.

FONT: *La música de las Cantigas de Santa María del Rey Alfonso el Sabio*, vol. 1: *Facsimil del Códice j.b.2 de El Escorial*, edició a cura d'Higini Anglès, Barcelona, Diputació Provincial de Barcelona, Biblioteca Central, 1964.

42. Marco GOZZI, *Le melodie cortonesi: nuove acquisizioni sull'aspetto ritmico* (en línia), <<https://www.examenapium.it/cs/biblio/Gozzi2018.pdf>> (consulta: 28 octubre 2022).

Aquí les melodies s'empelten sobre el respir rítmic, sense marcar durades que, evidentment, varien de nota a nota i d'estrofa a estrofa perquè són determinades pel context de la seva estructuració poeticomusical. La regularitat en la disposició d'accents facilita l'aplicació del mateix dibuix melòdic a cada estrofa, i la tipologia de la notació confirma aquesta teoria i en permet una interpretació fidel.

La falta de determinació de les durades permet una flexibilitat textual que ajuda el transcurs de la narració. La conformació rítmica primordial de la trama melòdica consent l'adaptació a cada situació mètrica i d'accentuació que pugui presentar el text, una estructura que difícilment encaixaria en compassos pels canvis continus de model entre binaris i ternaris.

Per aconseguir una interpretació fidedigna del repertori alfonsí s'ha d'indivduar el model rítmic de l'estrofa, que és el resultat de l'encaix entre la melodia i el text; seguidament, cal identificar els esquemes melòdics i adaptar-los a totes les variants estròfiques. De fet, la forma escrita només reflecteix un moment determinat de la transmissió del repertori, que en l'acte de la seva declamació varia d'estrofa en estrofa i deixa el model melòdic i rítmic sempre identificable. La melodia seria, en definitiva, el factor responsable de l'estructuració de l'edifici compositiu i, per utilitzar una metàfora d'en Folquet de Marsella: el riu que fa girar la roda del molí de la composició poètica.⁴³

BIBLIOGRAFIA

- AGAMENNONE, Maurizio; GIANNATTASIO, Francesco. *Sul verso cantato: La poesia orale in una prospettiva etnomusicologica*. Pàdua: Il Poligrafo, 2002.
- AGAWU, Kofi. «African music as text». *Research in African Literatures*, vol. XXXII, núm. 2 (2001), p. 8-16.
- ANGLÈS, Higiní. *La música de las Cantigas de Santa María del Rey Alfonso el Sabio*. Vol. II: *Transcripción musical*. Barcelona: Diputación Provincial de Barcelona. Biblioteca Central, 1943.
- *La música de las Cantigas de Santa María del Rey Alfonso el Sabio*. Vol. III, 1a part: *Estudio crítico: Die Metrik der Cantigas. Abhandlung von Hans Spanke*. Barcelona: Diputación Provincial de Barcelona. Biblioteca Central, 1958.
- *La música de las Cantigas de Santa María del Rey Alfonso el Sabio*. Vol. III, 2a part: *Las melodías hispanas y la monodía lírica europea de los siglos XII-XIII*. Barcelona: Diputación Provincial de Barcelona. Biblioteca Central, 1958.
- *La música de las Cantigas de Santa María del Rey Alfonso el Sabio*. Vol. I: *Facsimil del códice j.b.2 de El Escorial*. Barcelona: Diputación Provincial de Barcelona. Biblioteca Central, 1964.
- AROM, Simha. «L'organizzazione del tempo musicale. Saggio di una tipologia». A: *Enciclopedia della musica*. Vol. VIII. Milà: Einaudi, 2006, p. 1087-1103.

43. Margot FASSLER, *Music in the medieval West*, 2014, p. 197, nota 29.

- AROM, Simha; KHALFA, Jean. «Une raison en acte: Pensée formelle et systématique musicale dans les sociétés de tradition orale». *Revue de Musicologie*, vol. 84, núm. 1 (1998), p. 5-17.
- BENT, Margaret. «Editing early music: The dilemma of translation». *Early Music History*, vol. XXII (1994), p. 373-394.
- «The limits of notation in defining the musical text». A: BORGHI, Renato; ZAPPALÀ, Pietro. *L'edizione critica tra testo musicale e testo letterario: Atti del Convegno Internazionale: Cremona, 4-8 ottobre 1992*. Lucca: Libreria Musicale Italiana, 1995, p. 367-372.
- «La grammatica della musica antica: presupposti per l'analisi». *Rivista di Analisi e Teoria Musicale*, vol. x, núm. 1 (2004): *Le Strutture Tonali nei Repertori Polifonici*, p. 41-94.
- BILLY, Dominique. *L'architecture lyrique médiévale: Analyse métrique et modélisation des structures interstrophiques dans la poésie lyrique des troubadours et des trouvères*. Montpellier: Association Internationale d'Études Occitanes, 1989.
- «La contrafacture de modèles occitans dans la lyrique galégo-portugaise: Examen de quelques propositions récentes». *Rivista di Studi Testuali*, vol. VIII-IX (2006-2007), p. 31-60.
- BILLY, Dominique; CANETTIERI, Paolo; PULSONI, Carlo; ROSSELL, Antoni. *La lírica galego-portuguesa: Saggi di metrica e musica comparata*. Roma: Carocci, 2003.
- BORGHETTI, Vincenzo. «Il suono e la pagina. Riflessioni sulla scrittura musicale nel Rinascimento». A: BORIO, Gianmario. *La scrittura come rappresentazione del pensiero musicale*. Pisa: ETS, 2004, p. 89-124.
- BUSSE BERGER, Anna Maria. *La musica medievale e l'arte della memoria*. Roma: Fogli Volanti, 2008. (Biblioteca Musicale; 2)
- CAMPRUBI, Adriana. *Repertorio métrico y melódico de la nova cantica (siglos XI, XII y XIII): de la lírica latina a la lírica románica* [en línea]. Tesi doctoral. Bellaterra: Universitat Autònoma de Barcelona. Departament de Filologia Espanyola, 2020. <<https://www.tdx.cat/handle/10803/670427#page=1>> [Consulta: 15 octubre 2022].
- Cantigas de Santa María de Alfonso X el Sabio*. Edició facsímil. Madrid: Edilán, 1979.
- Cantigas de Santa Maria de Alfonso X el Sabio*. Edició facsímil del còdex ms. B. R. 20 de la Biblioteca Nacional Central de Florència, segle XIII. Madrid: Edilán, 1989-1991.
- CARRUTHERS, Mary J. *The book of memory: A study of memory in medieval culture*. Cambridge: Cambridge University Press, 1990.
- CHICO PICAZA, María Victoria. «Edición/es y función/es de un manuscrito del siglo XIII: El caso de las *Cantigas de Santa María* de Alfonso X el Sabio». *Titivillus*, vol. I (2015), p. 27-44.
- COLANTUONO, Maria Incoronata. «El bon son en las *Cantigas de Santa María*». A: GONZÁLEZ, Helena; LAMA, María Xesús. *Actas do VII Congreso Internacional de Estudos Galegos: Mulleres en Galicia: Galicia e os outros pobos da Península*. Sada: Edición do Castro; Asociación Internacional de Estudos Galegos (AIEG); Barcelona: Universitat de Barcelona. Facultat de Filologia. Filologies Gallega i Portuguesa, 2007, p. 1219-1231.
- «Le strutture melodiche di Alfonso X el Sabio nelle *Cantigas de Santa María*». *Vox Antiqua: Commentaria de Cantu Gregoriano, Musica Antiqua, Musica Sacra et Historia Liturgica*, vol. I (2013), p. 71-91.

- COLANTUONO, Maria Incoronata. «L'intento intertestuale della translatio melodica nelle *Cantigas de Santa Maria*». *Medievalia: Revista d'Estudis Medievals*, vol. XVI (2013), p. 81-90.
- «Reminiscenze melodiche e filiazioni tematiche tra le *Cantigas de Santa Maria* e le *Prosaes de Santa Maria* del Codice di Las Huelgas». *Cognitive Philology* [en línia], vol. VII (2014). <https://rosa.uniroma1.it/rosa03/cognitive_philology/article/view/12923/12730> [Consulta: 20 juny 2023].
- «De la vox mortua a la vox viva: sistemas de composición y oralidad en las *Cantigas de Santa Maria*». *Boitatá: Revista do GT de Literatura Oral e Popular da ANPOLL* [Londrina: Universidade Estadual de Londrina], vol. XIX: *Voz, poesia e performance na Idade Média* (2015), p. 31-50.
- CURTIUS, Ernst Robert. *Letteratura europea e Medio Evo latino*. Scandicci: La Nuova Italia, 1992, p. 338-340.
- DAOLMI, Davide. «I vestiti nuovi di Notre Dame». *Trans: Revista Transcultural de Música*, núm. 18 (2014), p. 1-26.
- DERRIDA, Jacques. *De la grammatologie*. París: Éditions de Minuit, 1967.
- *Della grammatologia*. Milà: Jaca Book, 1998.
- DESMOND, Karen. «*Sicut in grammatica*: Analogical discourse in chapter 15 of Guido's *Micrologus*». *The Journal of Musicology* [University of California Press], vol. XVI, núm. 4 (tardor 1998), p. 467-493.
- ELMES, Chris. *Cantigas de Santa Maria of Alfonso X, el Sabio: A performing edition*. Edimburg: Gaita Medieval Music, 2004-2013. 4 v. [Vol. 1: Pròleg-CSM 100; vol. 2: CSM 101-200, vol. 3: CSM 201-300, vol. 4: CSM 301-427]
- FASSLER, Margot. *Music in the medieval West*. Nova York: W. W. Norton & Company, 2014.
- FERREIRA, Manuel Pedro. «Iberian monophony». A: DUFFIN, Ross W. (ed.). *A Performer's Guide to Medieval Music* [en línia]. Bloomington: Indiana University Press, 2000, p. 144-157, esp. 153. <https://www.academia.edu/1220191/Iberian_Monophony_An_Introduction> [Consulta: 21 octubre 2023].
- «Rondeau and virelai: The music of Andalus and the *Cantigas de Santa Maria*». *Plain-song & Medieval Music*, vol. 13, núm. 2 (octubre 2004), p. 127-140.
- «A propósito de una nueva lectura de la música de las *Cantigas de Santa María*». *Alcanate: Revista de Estudios Alfonsíes*, vol. 5 (2006-2007), p. 307-315.
- GIANNATTASIO, Francesco. *Il concetto di musica: Contributi e prospettive della ricerca etnomusicologica*. Roma: Bulzoni, 1998.
- GOODY, Jack. *The interface between the written and the oral*. Cambridge: Cambridge University Press, 1987.
- GOZZI, Marco. *Le melodie cortonesi: nuove acquisizioni sull'aspetto ritmico* [en línia]. <<https://www.examenapium.it/cs/biblio/Gozzi2018.pdf>> [Consulta: 28 octubre 2022].
- GRUBER, Jörn. *Die Dialektik des Trobar*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 1983.
- GUIDO D'AREZZO. *Le opere*. Capítol XV. Edició a cura d'Angelo Rusconi. Florència: Edizioni del Galluzzo per la Fondazione Ezio Franceschini, 2005.
- HAAR, James. «Music as a visual object: The importance of notational appearance». A: BORGHI, Renato; ZAPPALÀ, Pietro. *L'edizione critica tra testo musicale e testo letterario*. Lucca: Libreria Musicale Italiana, 1995, p. 97-128.

- HUSEBY, Gerardo V. «Musical analysis and poetic structure in the *Cantigas de Santa María*». A: GEARY, John S. (ed.). *Florilegium Hispanicum: Medieval and Golden Age Studies Presented to Dorothy Clotelle Clarke*. Madison: Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1983, p. 81-101.
- «La delimitación del texto y el contexto: el caso de las *Cantigas de Santa María*». A: RUIZ, Irma; GARCÍA, Miguel. *Actas de las VIII Jornadas Argentinas de Musicología y VII Conferencia Anual de la AAM: Texto y contexto en la investigación musicológica*. Buenos Aires: Instituto Nacional de Musicología «Carlos Vega», 1995, p. 103-108, esp. 104-105.
- «El parámetro melódico en las *Cantigas de Santa María*: sistemas, estructuras, fórmulas y técnicas compositivas». A: MONTOYA MARTÍNEZ, Jesús; DOMÍNGUEZ RODRÍGUEZ, Ana. *El scriptorium alfonsí: de los libros de astrología a las 'Cantigas de Santa María'*. Madrid: Editorial Complutense, 1999, p. 215-270.
- LANNUTTI, Maria Sofia. «Intertestualità, imitazione metrica e melodia nella lirica romanza delle Origini». *Medioevo Romanzo*, vol. XXXII, núm. I (2008), p. 3-28.
- «Per uno studio comparato delle forme con ritornello nella lirica romanza». A: BRUGNOLO, Furio; GAMBINO, Francesca. *La lirica romanza del Medioevo: Storia, tradizioni, interpretazioni. Atti del VI convegno triennale della Società Italiana di Filologia Romanza* [en línea]. Pàdua: Unipress, 2009. <<https://www.examenapium.it/cs/biblio/Lannutti2009.pdf>> [Consulta: 20 juny 2023].
- LOCANTO, Massimiliano. «Oralità, memoria e scrittura nella prima tradizione del canto gregoriano». A: BORIO, Giammario. *La scrittura come rappresentazione del pensiero musicale*. Pisa: ETS, 2004, p. 31-88.
- MEITMANN, Walter. *Alfonso X, el Sabio: Cantigas de Santa María*. Madrid: Castalia, 1986. 3 v.
- MONTEROSSO, Raffaello. *Musica e ritmica dei trovatori*. Milà: A. Giuffrè, 1956.
- MONTOYA MARTÍNEZ, Jesús. «El milagro de Teófilo en Coincí, Berceo y Alfonso X el Sabio». *Berceo*, vol. LXXXVII (1974), p. 151-184.
- *Las colecciones de milagros de la Virgen en la Edad Media: (El milagro literario)*. Granada: Universidad de Granada, 1981.
- «O Cancioneiro Marial de Alfonso X. El primero cancionero cortesano español». A: *O cantar dos trovadores: Actas do Congreso celebrado en Santiago de Compostela entre os días 26 e 29 de abril de 1993*. Xunta de Galicia, 1993.
- *Cancionero de Santa María de El Puerto (o Nuestra Señora de los Milagros) mandado componer por Alfonso X el Sabio (1260-1283)*. El Puerto de Santa María: Ayuntamiento de El Puerto de Santa María, 2006, p. 42-48.
- NEISSER, Ulric. *Psicología cognitivista*. Florència: Giunti, 1967.
- PARKINSON, Stephen. *Cobras e son: Papers on the text, music and manuscripts of the 'Cantigas de Santa María'*. Oxford: European Humanities Research Centre, 2000.
- PIRROTTA, Nino. «Tradizione orale e tradizione scritta della musica». *Musica tra Medioevo e Rinascimento*. Torí: Einaudi, 1984, p. 177-186.
- RONCAGLIA, Aurelio. «Sul divorzio tra musica e poesia nel Duecento italiano». A: ZIINO, Agostino. *L'Ars Nova italiana del Trecento*. Vol. IV. 1978, p. 365-397.
- ROSSELL, Antoni. «So d'alba». A: *Studia in honorem Prof. Martí de Riquer*. Vol. IV. Barcelona: Quaderns Crema, 1991, p. 705-722.

- ROSSELL, Antoni. «A música da lírica galego-portuguesa medieval: un labor de reconstrución arqueolóxica e intertextual a partir das relacións entre o texto e a música». A: *Anuario de Estudios Literarios Galegos*. Vigo: Galaxia, 1996, p. 41-76.
- «La composición de las *Cantigas de Santa María*: una estrategia métrico-melódica, una estrategia poética». A: *Actas do V Congreso Internacional de Estudos Galegos, Universidade de Tréveris, 8-11 de outubro de 1997*. Tréveris: Dieter Kremer, 1999.
- «Las *Cantigas de Santa María* (CSM) y sus modelos musicales litúrgicos, una imitación intertextual e intermelódica». A: *Literatura y cristianidad: Homenaje al profesor Jesús Montoya Martínez (con motivo de su jubilación)*. Granada: Universidad de Granada, 2001, p. 403-412.
- «La imitación métrico-melódica y los procesos intertextuales e intermelódicos en las *Cantigas de Santa María* de Alfonso X». A: *Actes del X Congrès Internacional de l'Associació Hispànica de Literatura Medieval*. Alacant: Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana, 2005, p. 1421-1432. (Symposia Philologica)
- «La métrica gallego-portuguesa medieval desde la música medieval: una perspectiva intersistémica para la comprensión de la construcción métrica y para la contrafacción». *Ars Metrica* [en línia] (2010). <<https://f-book.com/arsmetrica/ars-metrica-201012/la-metrica-gallego-portuguesa-medieval-desde-la-musica-medieval/>> [Consulta: 20 juny 2023].
- SCHAFER, Martha E. «Los códices de las *Cantigas de Santa María*: su problemática». A: MONTAYA, Jesús; DOMÍNGUEZ RODRÍGUEZ, Ana. *El scriptorium alfonsí: de los libros de astrología a las 'Cantigas de Santa María'*. Madrid: Editorial Complutense, 1999, p. 127-148.
- SESINI, Ugo. *Musicologia e filologia: Raccolta di (dodici) studi sul ritmo e sulla metrica del Medio Evo*. Bologna: Forni, 1970.
- SHELEMAY, Kay Kaufman. «La musica e la memoria». A: *Enciclopedia della musica*. Vol. V. Milà: Einaudi, 2006, p. 126-147.
- TREITLER, Leo. «The present as history». A: *Music and the historical imagination*. Londres: Cambridge: Harvard University Press, 1989, p. 95-156.
- VISCARDI, Antonio. «Cantilena». *Studi Medievali*, vol. IX (1936), p. 204.
- WULSTAN, David. «The rhythmic organization of the *Cantigas de Santa Maria*». A: PARKINSON, Stephen. *Cobras e son: Papers on the text, music and manuscripts of the Cantigas de Santa Maria*. Oxford: European Humanities Research Centre, 2000, p. 31-65.
- ZUMTHOR, Paul. *Langue et techniques poétiques à l'époque romane*. París: Klincksieck, 1963.
- *Essai de poésie médiévale*. París: Klincksieck, 1972.
- «Le discours de la poésie orale». *Poétique*, núm. 52 (1982), p. 387-402.
- *La lettre et la voix: De la "littérature" médiévale*. París: Éditions du Seuil, 1987.
- *Introducción a la poesía oral*. Madrid: Taurus Humanidades, 1991.
- «Una cultura della voce». A: *Lo spazio letterario del Medioevo*. Vol. I, tom 1: *Medioevo volgare*. Roma: Salerno, 1999.

BIBLIOGRAFIA WEB

- Cantigas de Santa María: Códice de Florencia F* [en línea]. Biblioteca Nacional Central de Florencia, ms. B. R. 20. <https://manus.iccu.sbn.it/opac_SchedaScheda.php?ID=258608>; <<https://archive.org/details/b.-r.-20/page/n6/mode/2up>> [Consulta: 21 octubre 2023].
- Cantigas de Santa María: Códice de los músicos* [en línea]. Patrimonio Nacional. Real Biblioteca del Monasterio de San Lorenzo de El Escorial. <<https://rbme.patrimonionacional.es/s/rbme/item/11338#?c=&m=&s=&cv=&xywh=-2781%2C-246%2C8739%2C4917>> [Consulta: 21 octubre 2023].
- Cantigas de Santa María: Códice de Toledo* [en línea]. Ms. 10069. Biblioteca Nacional de España. Biblioteca Digital Hispánica. <<http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000018650>>; <<https://www.pbm.com/~lindahl/cantigas/facsimiles/To/>> [Consulta: 21 octubre 2023].
- Cantigas de Santa María: Códice rico* [en línea]. El Escorial, ms. T-I-1. Patrimonio Nacional. Real Biblioteca del Monasterio de San Lorenzo de El Escorial. <<https://rbme.patrimonionacional.es/s/rbme/item/11337#?c=&m=&s=&cv=2&xywh=-919%2C-1%2C5580%2C5616>> [Consulta: 21 octubre 2023].
- CASSON, Andrew. *Cantigas de Santa Maria for singers* [en línea]. <<http://www.cantigasdesantamaria.com/>> [Consulta: 21 octubre 2023].
- The Cantigas de Santa Maria: E Codex Facsimiles* [en línea]. El Escorial, ms. j.b.2. <<https://www.pbm.com/~lindahl/cantigas/facsimiles/E/>> [Consulta: 21 octubre 2023].

LES EPÍSTOLES FARCIDES DE SANT ESTEVE EN OCCITÀ: UNA APROXIMACIÓ MUSICAL

JOAN MARIA MARTÍ MENDOZA

Societat Catalana de Musicologia

RESUM

Les epístoles farcides de sant Esteve en occità van ser una de les primeres expressions musicals en la llengua vernacle en la música litúrgica. Els seus orígens són coetanis als de les del nord de la França medieval i són les que originaran la tradició en català. A diferència d'aquestes altres llengües, a més del picard i el llatí, les epístoles farcides de sant Esteve en occità van perdurar al llarg dels segles, van sobrepassar amb escreix l'època medieval i es troben testimonis de la seva pràctica i cant fins al segle XIX a Aix de Provença.

En l'article s'estudien les onze fonts, dues d'elles redescobertes en la recerca. Es tracta d'un manuscrit d'Agen i d'una transcripció de la font de Riols, avui perduda, publicada en un article de premsa local, que havien passat a l'oblit des del segle XIX, essent fins ara desconegudes pels diferents autors que han estudiat els textos d'aquestes fonts en els segles XX i XXI.

Així mateix, s'estableix la relació dels dos textos dels arquetips respectius, ja que hi ha fonts que contenen els textos d'ambdós.

PARAULES CLAU: epístola farcida, farsa, trop, llengua vernacle, sant Esteve, música medieval, litúrgia, música sacra, occità.

THE FARSED EPISTLES OF SAINT STEPHEN IN OCCITAN: A MUSICAL APPROACH

ABSTRACT

The farsed epistles of Saint Stephen in Occitan were one of the first musical expressions in vernacular language in liturgical music. Their origins are contemporaneous with those of northern medieval France and they gave rise to the tradition in Catalan. As opposed to the case of other languages, including Picard and Latin, the farsed epistles of Saint Stephen in Occitan endured for centuries, far beyond the medieval period, and evidence of their practice and singing is found up to the 19th century in Aix-en-Provence.

This article considers the eleven sources in Occitan language, two of which were re-discovered in the course of this research. These two new sources are an Agen manuscript and a transcription of a now lost Riols source published in a local press article, which had been forgotten since the 19th century and had remained unknown to the various authors who have studied these sources' text and music in the 20th and 21st centuries.

Additionally, the relationship between the two texts of the respective archetypes is established since there are sources that contain the texts of both.

KEYWORDS: farsed epistle, farced epistle, troped epistle, trope, vernacular, Saint Stephen, medieval music, liturgy, sacred music, Occitan.

Estudiar les epístoles farcides de sant Esteve en occità és tractar la provenença de les seves homòlogues catalanes. Tot i que se'n desconeix l'origen, ja se'n troben en manuscrits de finals del segle XII i principis del segle XIII.

Un dels primers autors a tractar les epístoles farcides de sant Esteve en llengua occitana va ser François Just-Marie Raynouard en el segon volum de la seva obra *Choix des poésies originales des troubadours*, de 1817, en què ens presentava una epístola farcida de la qual ens indicava que provenia de la catedral d'Ais de Provença i que tenia poques variacions amb la d'Agen.¹ Aquesta transcripció és la que generalment s'ha pres com a model en tractar l'epístola farcida d'Ais de Provença, de la qual s'ha perdut l'original de 1655 (*terminus post quem*), i també de la d'Agen, de la qual trobem més informació en un altre autor, Pontier d'Aix, que edità el 1819 a Marsella un llibret titulat *Leis planchs de sant Esteve*,² que es pot considerar una separata de la publicació prèvia d'un article homònim escrit també per Aix el mateix any 1819, en la revista *La Ruche Provençale*.³

Unes dècades després, el 1871, Léon Gaudin va publicar un breu estudi que donava a conèixer les dues epístoles farcides de sant Esteve en occità que conté el còdex 120 de la biblioteca municipal de Montpeller (MObm120a i MObm120b).⁴ Aquest estudi va motivar que un altre erudit, Gaston Paris, publicàs dos articles sota el títol homònim «Une épître française de Saint Etienne copiée en Languedoc au XIII^e siècle». El primer a la revista *Romania* el 1872,⁵ en què exposava que, per la seva construcció gramatical i tipus de rimes, l'epístola MObm120a era la traducció d'un text francès llavors desconegut. En el segon, publicat també a la revista *Romania* del 1881,⁶ aportava un text francès (BnF1555) de data posterior a

1. François Just-Marie RAYNOUARD, *Choix des poésies originales des troubadours*, vol. 2, 1817, p. CXLVI-CXLVIII i p. 146-161.

2. Pontier d'AIX, *Leis planchs de sant Esteve*, 1819.

3. Pontier d'AIX, «Leis planchs de sant Esteve», *La Ruche Provençale*, vol. 2 (1819), p. 209-218.

4. Léon GAUDIN, «Épîtres farcies inédites de la Saint-Etienne en langue romane», *Revue des Langues Romanes*, vol. 2 (1871), p. 133-142.

5. Gaston PARIS, «Une épître française de Saint Etienne copiée en Languedoc au XIII^e siècle», *Romania*, vol. 1, núm. 3 (1872), p. 363-364.

6. Gaston PARIS, «Une épître française de Saint Etienne copiée en Languedoc au XIII^e siècle», *Romania*, vol. 10, núm. 37-38 (1881), p. 218-223.

l'occità, i establia el vinde entre ambdós textos, indicant que procedien del mateix arquetip d'epístoles farcides de sant Esteve en francès, que jo anomeno FRA-X.⁷

Després d'aquests articles, caldrà esperar gairebé un segle, fins a la dècada dels setanta del segle xx, quan va ressorgir l'interès pel text d'aquestes epístoles i es van publicar diversos articles i estudis. La gran majoria se centren bàsicament en l'estudi filològic del text, com les *tesi di laurea* (treballs de fi de grau) dirigides pel professor D'Arco Silvio Avalle de la Universitat de Torí: *Le epistole farcite di Santo Stefano in lingua d'oc*, d'Elvira Tuninetti (curs 1971-1972) o *Tre epistole farcite di Santo Stefano in francese*, de Colette Orad Luchesi (curs 1972-1973), en la qual també aborda les epístoles farcides de sant Esteve en occità, per posar-ne alguns exemples.

És també en els anys 1973 i 1974, quan Victor Saxer publica el seu estudi en dos articles: «L'épître farcie de la Saint-Étienne "Sesta Lesson": inventaire bibliographique», en la revista *Provence Historique*,⁸ en què presenta totes les mostres d'epístoles farcides que contenen aquest vers i conegudes fins llavors, tant amb text occità (arquetip Occ-X) com català. Un any després i en la mateixa revista, publica l'article «L'épître farcie de la Saint-Étienne "Sesta Lesson": édition critique et étude historique»,⁹ en el qual estudia les diferents mostres, fa una anàlisi musical i dona a conèixer l'epístola T0m927, que prové de la zona de Tolosa i que actualment es troba a la biblioteca municipal de Tours.¹⁰

L'any 1977 es va publicar l'estudi de Barbara Spaggiari, que, juntament amb el de Saxer, esdevé de cabdal importància per a l'aprofundiment filològic de les epístoles farcides de sant Esteve en occità i les seves derivades, les farcides en català. L'article «La poesia religiosa anonima catalana o occitanica» es publicà en la revista *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa: Classe di Lettere e Filosofia*.¹¹ En aquest, l'autora realitza un estudi acurat sobre diferents textos poètics religiosos escrits en català i/o occità, i entre aquests, les epístoles farcides de sant Esteve. En el seu estudi aporta un índex de fonts llavors conegudes amb noves incorporacions a les de Saxer, a més d'una base bibliogràfica i la realització de la que seria l'edició crítica del text. L'any 2018 publica una revisió del seu text de 1977¹² i completa les

7. Per conèixer la classificació de les fonts de les epístoles farcides de sant Esteve en les diverses llengües, remeto a Joan Maria MARTÍ MENDOZA, «Las epístolas farcidas de san Esteban: una perspectiva», a Maricarmen GÓMEZ MUNTANÉ (ed.), *Santos y reliquias: Sonido, imagen, liturgia, textos*, 2022, taula 3, p. 339-340.

8. Victor SAXER, «L'épître farcie de la Saint-Étienne "Sesta Lesson": inventaire bibliographique», *Provence Historique*, vol. 23, fasc. 93-94 (1973), p. 318-326.

9. Victor SAXER, «L'épître farcie de la Saint-Étienne "Sesta Lesson": édition critique et étude historique», *Provence Historique*, vol. 24, fasc. 98 (1974), p. 423-467.

10. Victor SAXER, «L'épître farcie de la Saint-Étienne "Sesta Lesson": édition critique et étude historique», *Provence Historique*, vol. 24, fasc. 98 (1974), p. 444.

11. Barbara SPAGGIARI, «La poesia religiosa anonima catalana o occitanica», *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa: Classe di Lettere e Filosofia*, sèrie III, vol. VII, núm. 1 (1977), p. 219-250.

12. Barbara SPAGGIARI, «La poesia religiosa anonima, qualche decennio dopo», a Vicenç BELTRAN PEPIÓ et al. (ed.), *Ramon Llull, els trobadors i la cultura del segle XIII*, 2018, p. 193-218.

epístoles catalanes amb la incorporació de l'epístola de Rupia trobada a l'Arxiu Diocesà de Girona per mossèn G. Roura i publicada el 1978.¹³

LES FONTS

En el transcurs d'aquest article es presenten les onze fonts que s'han conservat de les epístoles farcides de sant Esteve en occità, de les quals dues són retrobades des del segle XIX (Riols i AGad91J3), i que es poden afegir als estudis dels autors precedents. Del total d'aquestes fonts, nou les podem estudiar directament dels originals o en transcripcions d'abans del segle XIX. Les altres dues han estat publicades en els respectius articles que consideraré font original, ja que s'han perdut els manuscrits originals i sols en resta la lletra sense música transcrita en aquests articles (CCad i Riols).

Malauradament, d'aquestes onze fonts, solament dues conserven la música íntegrament i són manuscrits originals. Una tercera font (còpia del segle XVII) conté la música de la primera estrofa de la farsa i el primer vers de la segona.

Com es pot observar en les taules 1, 2 i 3, aquestes onze mostres són molt diverses quant a cronologia. S'abasta des de finals del segle XII i principis del segle XIII (FRm1 i AGad91J3) fins al segle XIX (AIai), on se'ns indica que la seva pràctica encara estava en ús en la catedral d'Ais de Provença.

TAULA 1
Manuscrits conservats que contenen el text de la farsa en occità sense música

<i>Signatura</i>	<i>Sigla</i>	<i>Títol</i>	<i>Conservació</i>	<i>Procedència</i>	<i>Data</i>	<i>Foli inici</i>	<i>Foli final</i>
1	FRm1	<i>Sacramentaire</i>	Mediateca Villa Marie (Frejús)	Frejús	Finals s. XII - principis s. XIII	105r	105r
Méjanes 14	AIm14	<i>Martirologi d'Adon</i>	Biblioteca Méjanes (Ais de Provença)	Ais de Provença	<i>Post quem 1375</i>	168v	169v
Nal 754	BnF754	<i>Liber Hymmarium cum glosa</i>	París	Zona del Rosselló	S. xv	48r	48v
927	TOm927	<i>Drames liturgiques et légendes hagiographiques en vers français</i>	Biblioteca municipal de Tours	Zona del Rosselló	S. XIII	229v	229v

FONT: Elaboració pròpia.

13. Gabriel ROURA GÜIBAS, *Una nova versió de l'epístola farcida de Sant Esteve*, 1978.

TAULA 2
Manuscripts conservats que contenen el text de la farsa en occità amb música

<i>Signatura</i>	<i>Sigla</i>	<i>Títol</i>	<i>Conservació</i>	<i>Procedència</i>	<i>Data</i>	<i>Notació</i>	<i>Pauta</i>	<i>Foli inici</i>	<i>Foli final</i>
Fr. 24954	BnF24954	<i>Vie du Saint Honorat</i>	Biblioteca Nacional de França (París)	Ais de Provença	Finals s. XVII - principis s. XVIII	Particular (imitació quadrada)	Pentagrama	233r	235v
Ms 120	MObm120a	<i>Fragmenta liturgica</i>	Mediateca Central Emile Zola (Montpellier)	Saint- Guilhem- le-Désert	1a meitat s. XIII	Aquitana de transició a quadrada ¹⁴	Pentagrama	13r	16v
Ms 120	MObm120b	<i>Fragmenta liturgica</i>	Mediateca Central Emile Zola (Montpellier)	Saint- Guilhem- le-Désert	1a meitat s. XIII	Aquitana de transició a quadrada	Pentagrama	17r	20r

FONT: Elaboració pròpia.

TAULA 3
Transcripcions modernes sense música d'epístoles avui perdudes

<i>Signatura</i>	<i>Sigla</i>	<i>Títol</i>	<i>Conservació</i>	<i>Procedència</i>	<i>Data</i>	<i>Font secundària</i>	<i>Pag.</i>
91-J-3	AGad91J3	<i>Processional</i>	Agen, Archives Départementales du Lot-et- Garonne	Agen	Finals s. XII - principis del s. XIII	<i>Recueil des pieces qui servent de preuves pour l'histoire d'Agen. (Supplement)</i>	s/n
—	Alai	<i>Usuel</i>	Perdut	Ais de Provença	1655	<i>Les planchs de Sant Esteve. P. d'Aix</i>	4-8
—	Riols	<i>Livre de notes de B. Cabrol</i>	Perdut	Riols	1597-1620	«Un livre de Raison». <i>Bulletin de la Comission archéologique de Narbonne</i> . 1897. 1er semestre. b. Sahuc.	221- 278
—	CCad	<i>Textes religieux</i>	Archives Départementales de l'Aude (perdut)	Rosselló	S. XVI	«La plainte de Notre-Dame...» <i>Romania</i> :. T. 28	426- 433

FONT: Elaboració pròpia.

14. Diferencio entre notació aquitana tardana i notació aquitana de transició a quadrada, ja que en les dues mostres conservades en el manuscrit MObm120a i MObm120b, el sistema de notació utilitza

FILIACIONS

En el diagrama de filiacions que segueix (figura 1), tenim dos arquetips que generen les epístoles farcides en occità conegudes actualment. Un és l'*stemma* Fra-X, que, com s'ha comentat anteriorment, conté l'epístola farcida en francès BnF1555 i la traducció a l'occità del text en MObm120a. Aquesta epístola en occità es podria considerar com a única en la seva música, que és diferent de les que varien la melodia de l'himne *Veni creator spiritus*; és completament original. Si observem el diagrama de filiacions, veurem que aquesta epístola es relaciona amb dues fonts més escrites en occità: Riols i BnF754, amb les quals, com es veurà en aquest article, comparteix alguns versos de la primera estrofa. En el còdex en què trobem la font MObm120a, hi trobem també, tot seguit, una altra font de l'epístola en occità, però aquesta font pertany a l'altra família d'epístoles en occità, Occ-X, en la qual es varia la música de l'himne *Veni creator spiritus* MObm120b.

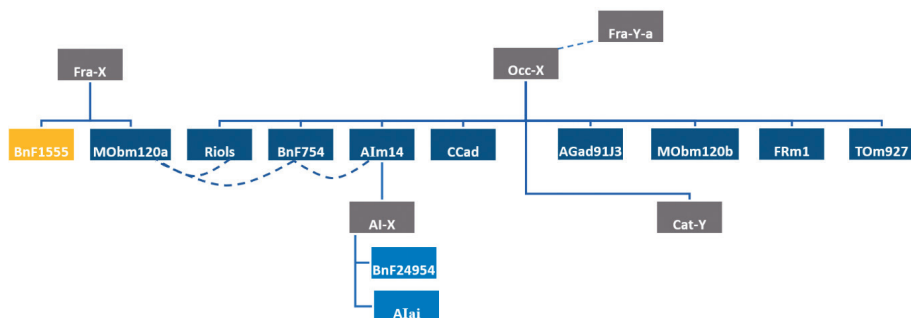


FIGURA 1. Diagrama de filiacions de les mostres en occità.

FONT: Elaboració pròpia.

El principal arquetip d'epístoles en occità, quant a nombre de mostres es refereix, és l'Occ-X, al qual pertanyen totes les epístoles que contenen el verset «Sesta lesson», la melodia del qual es basa en la de l'himne *Veni creator spiritus*. D'aquest gran grup també deriva l'arquetip Cat-Y, que genera el text de les epístoles en català. D'aquesta família en occità disposem de dues epístoles amb música

tant la grafia pròpia de l'aquitana tardana com la de la notació quadrada indistintament per als mateixos neumes, com succeeix amb les Clivis, que les trobem escrites en els dos sistemes representant les mateixes notes en frases melòdiques iguals, per exemple. Empro *aquitana tardana* per als manuscrits que no fan servir simbologia de notació quadrada, com el LEac23, del segle XIV. Aquest tipus de notació tardana també la trobem en el tractat *l'Arte de canto llano y contrapunto y canto de órgano con proporciones y modos brevemente compuesta y nuevamente añadida y glosado*, de Gonçalo Martínez de Bizcargui, del 1538, on trobem les indicacions per interpretar aquestes notacions en l'apartat *Conoscimiento para los puntos de una regla* (cap. 31). Per tant, ens dona la idea que aquesta notació, que a Occitània va començar a desaparèixer en favor de la quadrada al segle XIII, continuava vigent en la península Ibèrica, amb més o menys acceptació, durant el segle XVI, tal com ens demostra el tractat de Bizcargui del segle XVI.

i text: BnF24954 i MObm120b. La importància d'aquestes dues mostres rau en la separació temporal que hi ha entre elles, que és de gairebé quatre-cents anys, i això ens permet observar com la melodia del segle XIII que es localitza a Saint-Guilhem-le-Désert es reproduceix, amb variacions lògiques produïdes pel pas del temps, a Ais de Provença.

De l'epístola farcida de sant Esteve d'Ais de Provença podem considerar tres mostres diferents: AIm14, AIai i BnF24954. La més antiga d'elles és AIm14, que generalment es data el 1318, que és l'any que es va escriure el martirologi que dona nom al manuscrit que la conté, però, com bé indica Victor Saxer,¹⁵ cal posposar la data de còpia de l'epístola, ja que entre el martirologi i l'epístola hi ha una butlla del papa Gregori XI del 25 de maig de 1375. Per tant, la data aproximada d'inclusió de l'epístola al manuscrit —que no de la seva pràctica— cal indicar-la *terminus post quem* 1375. Aquesta font de l'epístola no va acompanyada de música, però és presumible, tant per la família de farsa a la qual pertany el text, com per les mostres posteriors que ens han arribat i també per les informacions que tenim de la seva interpretació. El text occità es pot cantar seguint i adaptant la melodia de l'himne *Veni creator spiritus*.

En el diagrama de filiació (figura 1) s'inclou en color gris l'epístola de l'Usuel d'Ais de Provença (AI-X) de 1655 (avui perdut), que aporta una modernització del text occità i, com a derivades d'aquest, les dues altres mostres diferents que ens han arribat d'Ais de Provença: AIai i BnF24954. L'explicació que ens aporta aquesta última mostra no indica que hagi estat extreta directament de l'Usuel d'Ais, però, per la seva gran semblança, es pot deduir que ambdues hi estan relacionades.

En referència a l'epístola farcida d'Ais de Provença de 1655, trobem un estudiós menys conegut que Raynouard, de nom Pontier d'Aix. El seu text ens explica com es cantava l'epístola farcida de sant Esteve a Saint-Sauveur, l'església metropolitana d'Ais de Provença. L'autor compara el text del segle XIV (AIm14) amb un text copiat el 1655 (AIai). En llegir-los, s'observa que hi ha petites diferències de transcripció de la mostra AIm14 entre Raynouard i Aix, essent aquest segon autor el més fidel al manuscrit original.

Quant al text copiat de 1655, Aix indica que l'ha extret d'un *usuel* en què va ser escrit després de 1655. Com a *usuel*, es refereix a un *liber usualis*, a un ordinari o consuetudina de la catedral d'Ais de Provença. Segons ens explica Aix, la interpretació del cant de l'epístola farcida de sant Esteve a Ais de Provença es realitzava de la manera següent:¹⁶

On chante tous les ans, au jour de sa fête, sur les sept heures du matin, dans l'église métropolitaine de la ville d'Aix, avec un concours étonnant de monde; pendant une grand'messe, dite la messe du Peuple, qu'on y célèbre dans une chapelle dédiée à ce même Saint, ce qui se fait de la manière suivante. Quand on est parvenu à

15. Victor SAXER, «L'épître farcie de la Saint-Étienne "Sesta Lesson": édition critique et étude historique», *Provence Historique*, vol. 24, fasc. 98 (1974), p. 444.

16. Pontier d'AIX, *Leis planchs de sant Esteve*, 1819, p. 11.

l'èpître de cette messe, un ecclésiastique, revêtu de son habit de chœur, monte dans la chaire à prêcher, vis-à-vis de laquelle va se placer le soudiacre servant à cette messe; et après s'être salués l'un et l'autre (ce qu'ils observent encore après avoir fini), ils chantent alternativement, savoir: le soudiacre, une certaine portion de l'èpître du jour sur un ton particulier à cette èpître, et l'ecclésiastique qui est en chaire, un couplet de ce cantique sur celui du *Veni Creator*.

Sobre la pràctica del cant de l'epístola farcida a Aix de Provença tenim altres testimonis. Un d'ells és el de Rouard en el seu llibre *Notice sur la bibliothèque d'Aix, dite de Méjanès*, de 1831, en el qual ens descriu el mateix:

[...] cet usage jusqu'ici, et il se pratique encore tous les ans de 26 décembre, jour de S. Étienne, à la messe dite du peuple, qui s'y rend en foule dès 7 heures du matin. Lorsqu'on est parvenu à l'èpître, un ecclésiastique en habit de chœur monte en chaire, et le sous-diacre qui sert à cette messe, vient se placer vis-à-vis, l'auditoire étant entre deux. Après s'être salués mutuellement (ce qu'ils observent encore à la fin), ils chantent alternativement, savoir le sous-diacre une partie de l'èpître du jour sur un ton particulier à cette èpître, tirée des ch. VI et VII des Actes des Apôtres, et l'ecclésiastique qui est en chaire, un couplet de cette complainte sur l'air du *Veni Creator*.¹⁷

Com es pot observar, tant Aix com Rouard fan una descripció molt semblant. A més, les seves explicacions són gairebé equiparables a un tercer text conservat, la font BnF24954, que data del segle XVII, en què podem llegir el següent:¹⁸

Les Plans de Sant Esteve, qu'on chante annuellement à saint Sauveur métropole de cette ville d'Aix à la messe du peuple qui se dit à sept heures au matin d'abord après matines.

Le 26 x^{me} jour de la feste de saint Estienne, le sous-diacre qui sert à la ditte grande messe se plasse dans la nef au bout du banc des consuls et entone l'èpître et quand il a dit un verset, un bénéficié placé dans la chaire du prédicateur chante sur le ton du *Veni creator spiritus* un verset des dits plans où complaints et ils continuent de même alternativement jusques à la fin de l'èpître dont les présentes complaints sont une paraphrase en ancien provençal et en vers.

Davant les similituds dels tres textos, sorgeix el dubte de si els autors vuitcentistes coneixien el text de BnF24954 i el van parafrasejar, o potser Rouard es basa en el text d'Aix, o veritablement aquests dos autors ens expliquen realment el que succeïa a la catedral d'Aix de Provença la primera meitat del segle XIX i l'enorme coincidència solament és fruit de la descripció d'una mateixa situació o fet: el cant de l'epístola farcida de sant Esteve a Saint-Sauveur.

17. Étienne ROUARD, *Notice sur la bibliothèque d'Aix, dite de Méjanès*, 1831, p. 296.

18. Paul MEYER a «Société agricole, scientifique et littéraire des Pyrénées-Orientales XIV^e volume - Perpignan, 1867. In-8^o, 256 pages et plusieurs planches», *Revue des Savantes des Départements*, IV série, vol. 5 (1^{er} semestre 1867), p. 298, data aquest text manuscrit el 1665.

Per intentar respondre a aquest punt, he comparat les tres transcripcions de l'epístola farcida de sant Esteve en qüestió: la de BnF24954, la proposta d'Aix i la de Rouard. Així, doncs, tenim que el text BnF24954 i la versió dels vuitcentistes és molt similar i amb poques diferències en els mots com, per exemple, en el segon vers de la segona estrofa la font BnF24954 diu: «das Sants Apouestos *parlaren*», i els d'Aix i de Rouard escriuen «das Sants Apouestos *trataren*». Un cop feta la comparativa, es palesa que els textos d'Aix i Rouard són gairebé exactes. Davant d'aquest fet, sorgeix un nou dubte de si realment Rouard, l'any 1831,¹⁹ transcriví el seu text directament de l'original o copià el ja transcrit per Aix el 1819.²⁰

La taula 4 ens dona la resposta, hi trobem els textos que manquen en una transcripció o en l'altra ressaltats en negreta. Comparant-les, tenim que tant la versió de BnF24954 com la dels vuitcentistes són iguals fins a l'estrofa 13.

TAULA 4
Comparativa de les farses de les fonts d'Aix de Provença

<i>Estrofa</i>	<i>BnF24954</i>	<i>Estrofa</i>	<i>Aix-Rouard</i>
13	Seignour Diou qu'avez fach lou mond, et nous tiras d'infert pregond, per lou merite de ton nom, recebe mon esprit amon.	13	Seignour Diou, qu'avez fach lou mond, et nous tiras d'infert pregond, per lou merit de vouestre nom, recebez mon esprit amon.
14	Sant Esteve premier martir per son seigneur vouguet mourir son amo a Diou recoumandet et per sous ennemis preguet	...	...
15	Quand aquest dich s'agenouillet ... et per sous ennemis preguet ...	14	Quand aguet dich, s'agenouillet; Puis, bouen exemple nous dounet; Car, per sous ennemis preguet, Et veici coumo eou accabet.
	 mon Diou Jèsus pardounas lour toutos mas penous et doulours.	15	Seignour Diou, plen de grand douçour, Diguet lou Sant à soun Seignour, Mon bouen Jèsus, pardounas, lour, Toutos mas penous et doulours.

FONT: Elaboració pròpia.

La primera diferència significativa la tenim en l'estrofa 14 de BnF24954, que manca completament en les versions del segle XIX. Una altra diferència prou important és que l'estrofa 15 de BnF24954 està composta per alguns versos de l'estrofa 14 i de la 15 de les edicions referenciades abans. Amb tot això podem pensar dues situacions per a cada manuscrit:

19. Étienne ROUARD, *Notice sur la bibliothèque d'Aix, dite de Méjanès*, 1831.

20. Pontier d'AIX, *Leis planchs de sant Esteve*, 1819.

a) En el cas del BnF24954, el copista mescla els textos de les estrofes 14 i 15 de l'original o en treu una còpia d'una altra transcripció prèvia amb aquests errors.

b) Aix i Rouard obliden copiar l'estrofa 14 de BnF24954 i tenen completes les estrofes 14 i 15. Llavors tenim que ambdós autors cometien els mateixos errors, cosa poc probable i que ens fa pensar que Rouard es pot haver basat en la transcripció d'Aix, ja que si hagués consultat l'original, hauria copiat l'estrofa que els manca. Una altra possibilitat seria que ambdós autors copiessin els seus textos d'una altra transcripció avui perduda, cosa improbable, ja que Aix ens diu que és tal com es troba en l'*usuel* de l'església metropolitana d'Ais de Provença, és a dir, copia de la font original.²¹

Per tant, es pot concloure que:

— Rouard empra el mateix text que Aix o el repeteix, ja que ambdues transcripcions són idèntiques i la descripció sobre com es desenvolupava aquest cant de l'epístola a Ais de Provença és una paràfrasi que fa i completa sobre el text d'Aix.

— Aix no coneixia la transcripció BnF24954, ja que si l'hagués emprat per escriure la seva, hauria inclòs l'estrofa que li manca i no hauria escrit complets els dos versos (14 i 15) que conformen l'estrofa 15 de BnF24954.

— Vist tot això, prenc com a referència de l'epístola farcida de sant Esteve que es cantava a Ais de Provença el 1655 el text publicat per Aix i que anomenaré amb el codi AIai.

Hi ha dues fonts d'Occ-X vinculades a Fra-X. Una d'elles, Riols, és un *Livre de Raison* que va escriure Bernard Cabrol, des del 1597 al 1620, el mossèn de la localitat de Riols, en el qual aquest capellà anotava diversos sermons, pregàries, etc. Mossèn Cabrol també hi va escriure el text de l'epístola farcida de sant Esteve i altres actes que realitzava en la parròquia de Sant Pere de Riols, una població situada entre Montpeller i Tolosa. La importància d'aquest text és que, tot i pertànyer al grup que utilitza la melodia del *Veni creator spiritus*, amb les variacions pertinents (no hi ha la música però el text és el d'aquesta família), també incorpora els primers quatre versos de la font MObm120a, i que es poden cantar fent un *contrafactum* de la melodia de l'himne *Veni creator spiritus*. La incorporació d'aquests versos d'aquesta Única en la font procedent de Riols ens indica, doncs, que la font de Saint-Guilhem-le-Désert no és tan sols un fet anecdòtic sinó que era coneguda i, com veiem, parcialment practicada gairebé tres-cents anys després de ser copiada en el manuscrit de Saint-Guilhem-le-Désert, en una petita població a una vuitantena de quilòmetres de distància:

Entendes toutz comunament
De sanct Esteve lou turmen,
Que a suffert tant doussamen,
Per servy Dieu omnipoten.

21. Pontier d'AIX, *Leis planchs de sant Esteve*, 1819, p. 11.

Lectio Actuum.

Aqueste licsou que direm
 Delz ditz delz Apostoulz trairem;
 Lou dit sanct Luc recomptarem,
 De sanct Esteve parlarem.

En referència a l'epístola de Riols, aquesta la trobem transcrita per J. Sahun el 1897 a «Un livre de Raison», *Bulletin de la Commission Archéologique de Narbonne* (1r semestre 1897), p. 221-278. L'única informació que en tenim és, doncs, la publicació en aquesta revista, ja que la recerca del text original ha resultat infructuosa. Per tant, es pren com a font de Riols la publicació d'aquesta epístola.

L'altra font que vincula els dos *stemmata* d'epístoles en occità la trobem en el manuscrit BnF754. La seva epístola farcida està relacionada amb dues fonts ben diverses: MObm120a i AIm14, ja que incorpora les primeres estrofes que donen inici a ambdues fonts. Aquest fet ens indica que qui va escriure el model d'aquesta epístola era coneixedor de la font AIm14, que data del segle XIV i de la font de l'arquetip Fra-X, MObm120a, que data del segle XIII. Aquesta mostra també és important pel fet que incorpora, com ho fa la de Riols, l'estrofa que es considera una traducció del francès i confirma que els versos *Entendez tout comunament* eren coneguts i, per tant, la font MObm120a era més que una mera traducció i que, potser si bé no es cantava en la seva música, es coneixia i es cantava la seva primera estrofa en l'altra família fent el *contrafactum* abans indicat. Com es pot veure, aquesta font uneix les tres estrofes que fan de pròleg de les diferents mostres d'epístoles farcides en occità: en primer lloc, la de la font AIm14; en segon lloc, la de la font MObm120a, i, seguidament, segueix el text de l'epístola farcida del grup que Víctor Saxer defineix com *Sesta lesson*,²² que són les que es basen en la melodia de l'himne *Veni creator spiritus*.

Seses senhors es aias pat
 so que nou direm ben escoutas
 quar la leyson es de uertat
 e non mot de falcetat.

Entendet tot cuminalment!
 Mostrar-uos uoll apertament,
 de Sant Esteue lo torment,
 que sufrít mort mot dosament.

Sesta leyso que ligirem
 dels Faits dels Apòstols trayrem.
 Lo dit Sant Luc recomptarem
 de Sant Esteue parlarem.

22. VÍCTOR SAXER, «L'épître farcie de la Saint-Étienne "Sesta Lesson": inventaire bibliographique», *Provence Historique*, vol. 23, fasc. 93-94 (1973), p. 318-326.

Amb aquestes dades podríem pensar que la font BnF754 provindria de la zona situada entre Saint-Guilhem-le-Désert i Ais de Provença, ja que conté una estrofa de cadascuna de les fonts i alhora segueix la tendència general de les epístoles en occità, les de l'*stemma* font Occ-X, a la qual també pertany AIm14.

Tal com s'ha assenyalat anteriorment, la incorporació dels versos de la primera estrofa de MObm120a en les fonts Riols i BnF754 ens mostra que l'epístola conservada a Montpeller, considerada una Única i traducció d'una font en francès, era coneguda, ja que les dues fonts, Riols i BnF754, no incorporen els mateixos versos, sinó que adapten l'estrofa de cinc versos de l'original a una de quatre per poder encaixar amb l'estrofa musical del *Veni creator spiritus*. Els quatre versos són diferents en les dues fonts Riols i BnF754, tal com es pot observar en la taula 5. Per tant, una no deriva de l'altra, de manera que es referma la idea que, com a mínim, el text de la primera estrofa de la mostra MObm120a era conegut i practicat.

TAULA 5
Comparativa de la primera estrofa de MObm120a, Riols i BnF754

<i>MObm120a</i>	<i>Riols</i>	<i>BnF754</i>
Entendes tug cominalmen!	Entendes toutz comunament!	Entendet tot cuminalment!
Mostrar-uos uuiei apertamen,	De Sanct Esteve lou turmen,	Mostrar-uos uoll apertament,
de Sanc Esteua lo turmen,	que a suffert tant doussamen	de Sant Esteue lo torment,
que sel sofri mont dousamen	per servy Dieu omnipoten.	que sufrit mort mot dosament.
per amor Dieu omnipoten!		

FONT: Elaboració pròpia.

En la família Occ-X del diagrama de filiacions (figura 1), tenim la font TOm927, un volum que es troba a la biblioteca municipal de Tours. Aquest còdex incorpora un fragment sense música de l'epístola que va ser inserida en l'espai en blanc d'un foli en una data posterior a la factura del volum. Tal com indica Saxer, seguint l'escrit de Delisle,²³ el volum que conté aquesta epístola prové del monestir femení de Marmoutier, però les seves monges l'havien adquirit el 1716 a Tolosa juntament amb altres manuscrits procedents de la biblioteca de la família Lesdiguières. Es desconeix d'on i quan dita família havia obtingut aquest volum, però el text de l'epístola es pot ubicar en la zona dels manuscrits que contenen les epístoles de l'arquetip Occ-X: la zona meridional de França.²⁴

En referència a l'epístola farcida de sant Esteve que es cantava a Agen, cal aclarir diferents aspectes sobre si realment va existir o no. D'aquesta epístola podem trobar tres vies d'investigació:

23. Victor SAXER, «L'épître farcie de la Saint-Étienne "Sesta Lesson": édition critique et étude historique», *Provence Historique*, vol. 24, fasc. 98 (1974), p. 429; Léopold DELISLE, «Note sur le manuscrit de Tours refermant des drames liturgiques et des légendes pieuses en vers français», *Romania*, vol. 2 (1873), p. 91-95.

24. Victor SAXER, «L'épître farcie de la Saint-Étienne "Sesta Lesson": édition critique et étude historique», *Provence Historique*, vol. 24, fasc. 98 (1974), p. 443.

a) En general, la bibliografia que tracta aquesta epístola se centra en la transcripció que va fer François Just-Marie Raynouard en el segon volum del *Choix des poésies originales des troubadours*, del 1817, que ja hem tractat en estudiar les mostres de la d'Ais de Provença de 1655.²⁵

b) Jean Florimond Boudon de Saint-Amans, un autor d'abast més local que Raynouard, va publicar el text de l'epístola farcida de sant Esteve d'Agen en la seva obra *Essai sur les antiquités du département de Lot-et-Garonne*, l'any 1859.²⁶

c) D'altra banda, Victor Saxer va afirmar que aquesta epístola farcida no va existir mai, argumentant que es tractava d'un error de lectura i que Raynouard va confondre el nom de dues poblacions: la ciutat francesa d'Agen, per la població catalana d'Àger, de la qual també es conserva una epístola farcida de sant Esteve (Bc1000).²⁷ Saxer també va indicar que aquest suposat error va anar passant posteriorment d'autor a autor.²⁸

Davant d'aquesta asseveració de Saxer, comparo les mostres que ens han arribat de les epístoles d'ambdues poblacions, la d'Agen i la d'Àger (Bc1000) i les diferències són ben manifestes. Ja de bon inici, els autors que les han estudiat anomenen el volum en què es conserva cada font d'una manera diferent: l'epístola d'Agen provindria d'un processional i la d'Àger d'un leccionari. És a dir, dos llibres palesament distints i amb una funcionalitat litúrgica clarament diferenciada.²⁹

Una altra qüestió relativa al text de la mateixa epístola és que, en llegir la font d'Àger, constatem que aquesta té dues estrofes a mode d'epíleg que no inclou cap de les transcripcions de l'epístola d'Agen. A més, ambdues epístoles contenen paraules i versos diferents que no són deguts a errors de transcripció, tal com es pot veure en la taula 6, en la qual es comparen tres versions d'aquests textos: l'epístola d'Àger (Bc1000) i dues transcripcions de la d'Agen: la realitzada per Saint-Amans i la de Raynouard.³⁰

25. François Just-Marie RAYNOUARD, *Choix des poésies originales des troubadours*, vol. 2, 1817, p. 146-151.

26. Jean Florimond Boudon de SAINT-AMANS, *Essai sur les antiquités du département de Lot-et-Garonne*, 1859, p. 175-177. Segons l'opinió d'Adolphe MAGEN al seu article «La complainte de Saint Étienne», a *Recueil des travaux de la Société d'Agriculture, Sciences et Arts d'Agen*, sèrie 2, part 1, 1861, p. 290, la transcripció de Saint-Amans no és molt curosa en no aproximar-se suficientment al gascó, però, tot i això, nosaltres la tindrem igualment en compte, ja que aporta unes informacions molt interessants que han permès trobar l'original d'on ell va copiar el seu text.

27. Joan Maria MARTÍ MENDOZA, «Les epístoles farcides de sant Esteve en català: una aproximació musical», *Revista Catalana de Musicologia*, núm. xv (2022), p. 20, 22, 24 i 36.

28. Victor SAXER, «L'épître farcie de la Saint-Étienne "Sesta Lesson": édition critique et étude historique», *Provence Historique*, vol. 24, fasc. 98 (1974), p. 443-444.

29. Michel HUGLO, *Les livres de chant liturgiques*, 1988, p. 110, 111 i 122.

30. La transcripció del text d'Àger (Bc1000) és meva, però per a les dues versions de l'epístola d'Agen, he copiat literalment les realitzades per Saint-Amans i per Raynouard en els seus treballs ja referenciats en aquest article.

Podem observar que varien paraules, però també versos sencers entre les tres mostres. En negreta es pot constatar la variació més remarcable de cada fragment. Veurem que la versió de Saint-Amans és pròxima a les altres dues mostres, per exemple el primer vers de la segona estrofa de la taula 6, en què la transcripció de Saint-Amans comparteix l'inici amb Àger i el final amb la versió de Raynouard. En canvi, la versió d'aquest últim —basada en la mescla del text d'Ais de Provença i d'Àger— i el text d'Àger (Bc1000) estan més allunyades entre elles.

TAULA 6
Comparativa dels textos atribuïts a Agen

<i>Leccionari d'Àger</i>	<i>Agen: Saint-Amans</i>	<i>Agen: Raynouard</i>
En contra el corren e van li feló libertinian, e li cruel cecilian, e ls altres d'alexandria.	Encontre lui corron e van, los fols Jousieux , Bertinians, e los crudels Cilicians, els aoutres Alexandrians.	Encontra el corron e van Los félions Losbertinians, E los crudels Cilicians, E 'ls autres Alexandrians.
Per ço que ha dit són tots irats , los fals jueus e an cridat: Prengam-lo que prou ha parlat e gitem-lo de la ciutat.	Per aquet dich son courroussats, Lous fols Jousieux e an cridat: Prengan-lou; qu'assez a parlat, E gitan-lo for la citat.	D'aisso foron fort corrossat Los fals juzieux, et an cridat: Prengam lo, que trop a parlat, Gitem lo for de la ciutat.
No s'i pot mays l'erguyl celar, lo sant prenen per turmentar . Fors la ciutat lo van gitar, e pensen lo d'apedregar .	No se pot plus l'erguelh calar, Lo Sant prenda per la penar, For la citat lo fan gitar, E coumençon à lapidar.	No se pot plus l'orguelh celar; Lo san prenon per lo penar; Deoras els lo van menar , Comensson a lo lapidar.
Senyer ver Déus qui fist lo món, e nos tragist d'infern pregon, e puys nos dest lo teu sant nom, reep mon spirit a amon.	Senhor Diux, que fises lo mon, E nos trayes d'ifer pion, E pueys nos des lo teu sanct nom, Recep mon esperit a mon.	Senher Dieus, que fezist lo mont, E nos trayssist d'infer prion E nos domnest lo teu sant nom, Recep mon esperit amont.
O uer Déus payre gloriós, que l'fiyl donest a mort per nós, est mal que m fan perdola·los, no n'ayan pena ni dolor.	Senhor Diux, ple de gran dossor, So dich lo ser à son Senhor, Lo mal que fan perdono·lor; Non ayan peno ni dolor.	Senher Dieus, plen de gran dossor, So dis lo ser a son senhor, Lo mal que m fan perdona lor, Non aian pena ni dolor.

FONT: Elaboració pròpia.

El fet que s'observin diferències importants entre les tres mostres i, especialment entre Àger (Bc1000) i les dues d'Àger, demostra que tractem amb dues epístoles distintes, la d'Àger i la d'Àger, i no d'una epístola sola, tal com pensava Saxer.

Llavors, es planteja el dubte de quina de les dues transcripcions, entre la de Saint-Amans i la de Raynouard, s'ha de prendre com a referent de l'epístola d'Àger, la localitat francesa, ja que entre elles hi ha variacions en qüestions de paraules, en l'ordre d'aquestes dins els versos o fins i tot versos distintes, com s'ha pogut comprovar en observar la taula 6. A més, una altra diferència a afegir entre les dues versions d'Àger és que la transcripció de Raynouard s'inicia amb una

estrofa a mode de pròleg i que també conté la mostra original d'Ais de Provença (AIm14) i que, en canvi, aquesta estrofa manca en la transcripció de Saint-Amans. En estudiar les dues transcripcions, es pot observar que les diferències entre ambdues són prou evidents en alguns punts i, per tant, cal resoldre aquest aspecte.

En cercar les fonts que originen cadascuna de les transcripcions s'obtenen diverses informacions que cal conèixer:

a) En la nota al peu número 3 de la pàgina 147 del segon volum de *Choix des poésies originales des troubadours*, Raynouard, tot referint-se al text de l'epístola que publica, diu el següent:

[...] Le texte du Planch de saint Esteve a été pris 1° sur un ms. du chapitre d'Aix en Provence; ce texte était joint à un vieux martyrologe recopié en 1318, et au sujet duquel on lisait dans le ms. même: *Anno domini 1318, capitulum ecclesiae Aquensis et... voluerunt et ordinauerunt quod martyrologium vetus scriberetur et renovaretur de novo*. 2° Sur un des processionnaires manuscrits du chapitre d'Agen.³¹

Així doncs, tal com podem llegir en aquesta nota a peu de pàgina del seu llibre,³² veiem que Raynouard ens indica que el text que publica com a exemple d'epístola farcida de sant Esteve en occità, l'ha extret de dues mostres: Ais de Provença (AIm14) i Agen, sense indicar quina part, ja sigui estrofa, vers o mot, prové de cada mostra. Es tracta, doncs, d'un text idealitzat, ja que mescla ambdues fonts.

b) D'altra banda, tenim que Saint-Amans, quan es refereix a l'origen del text de l'epístola que publica, ens indica la manera com aquest va ser obtingut:

La complainte ou l'épître farcie, ici rapportée, sans être aussi ancienne, peut être cependant du XII^e ou du XIII^e siècle. Le hasard d'abord, le zèle ensuite, nous l'ont transmise. L'abbé Xaupi,³³ archidiacre de Perpignan, mort doyen du collège de Navarre à Paris, homme érudit et curieux d'anciens manuscrits, avait eu d'un chanoine de la cathédrale d'Agen un vieux processionnaire, hors d'usage depuis des siècles, où ce précieux monument, ignoré jusqu'alors, se trouvait transcrit. Ayant rencontré, longtemps après Labrunie³⁴ à Paris, il le lui communiqua, et celui-ci s'étant empressé de le

31. François Just-Marie RAYNOUARD, *Choix des poésies originales des troubadours*, vol. 2, 1817, p. 146-151.

32. François Just-Marie RAYNOUARD, *Choix des poésies originales des troubadours*, vol. 2, 1817, p. CXLVII.

33. Joseph Xaupi (Perpinyà, 1688 - París, 1778) feu unes dissertacions a l'Acadèmia de Bordeus el 1751 i, segons Jacques CLÉMENTS, «Le Planch de Saint-Esteve et l'ordre social à Agen. Fin XII^e - début XIII^e siècle», *Revue de l'Agenais*, 111è any, núm. 4 (setembre-desembre 1984), p. 334, el seu sojorn a Agen és completament versemblant en trobar-se en la ruta entre Perpinyà i Bordeus.

34. Joseph Labrunie (Agen, 1733-1807) fou professor al col·legi de jesuïtes d'Agen, mossèn de Monbran i hereu dels documents del canonge Henri Argenton (Fons Labenaize, Argenton, Labrunie, Redays, Trinquet, Bru i Poche dels Archives Départementales du Lot-et-Garonne, inventariat per Lucile Bourrachot).

copier, l'ajouta dans la suite aux mémoires d'Argenton,³⁵ qui n'en a jamais eu connaissance.³⁶

Veiem, doncs, que Saint-Amans ens descriu una situació en la qual dos personatges il·lustrats del segle XVIII es retroben i un d'ells, Joseph Labrunie, copia directament el text de l'epístola farcida de sant Esteve que està escrita en un vell processional d'Agen en possessió de mossèn Xaupí a París, i que ajunta el text a les memòries que estava preparant d'Argenton, un altre erudit de la Il·lustració d'Agen.

Joseph Labrunie, qui copia el text del processional d'Agen en poder de mossèn Xaupí, confirma aquest fet en una conferència que dona, segons el text que publica i amplia, a més de les anotacions de peu de pàgina d'Adolphe Magen, el 1861:³⁷

On chantait autrefois à la messe des planch o complaints, qui contenait l'histoire du Saint on faissait l'office. Celle de Saint Étienne, que j'ai transcrite et que je copiai en 1777 à Paris, d'après un Processional manuscrit de notre église, dont M. l'abbé Xaupy archidiacre de Perpignan, fit l'acquisition vers 1747, en est une preuve.

En aquest fragment, Labrunie ens confirma que ell mateix copia i transcriu un plany³⁸ de sant Esteve d'un antic processional d'Agen, l'any 1777.³⁹ Aquest processional estava en possessió de mossèn Xaupí, el qual l'havia comprat a un canonge d'Agen el 1747 (aprox.). Tal com indica Magen en la nota a peu de pàgina número 30 de la pàgina 232,⁴⁰ aquest plany al qual es refereix Labrunie és la mateixa epístola farcida de sant Esteve que va publicar Saint-Amans en el seu *Essai sur les antiquités du département de Lot-et-Garonne*:⁴¹

35. Henri Argenton (Agen, 1723-1780) fou el canonge de Saint-Caprais d'Agen i secretari del bisbe el 1749. Realitzà recerques i estudis històrics locals (Fons Labenaize, Argenton, Labrunie, Redays, Trinquet, Bru i Poche dels Archives Départementales du Lot-et-Garonne, inventariat per Lucile Bourrachot).

36. Jean Florimond Boudon de SAINT-AMANS, *Essai sur les antiquités du département de Lot-et-Garonne*, 1859, p. 174.

37. Joseph LABRUNIE, «Essais historiques et critiques d'Argenton sur l'agenais: les livres liturgiques de l'église d'Agen», a Adolphe MAGEN, *Recueil des travaux de la Société d'Agriculture, Sciences et Arts d'Agen*, 1861, p. 232; Jacques CLÉMENTS, «Le Planch de Saint-Esteve et l'ordre social à Agen. Fin XII^e - début XIII^e siècle», *Revue de l'Agenais*, 111^e any, núm. 4 (setembre-desembre 1984), p. 344.

38. En el manuscrit BnF24954, que transcriu música i text de l'epístola farcida de sant Esteve d'Ais de Provença, apareix titulada com a *Plans*. L'epístola d'Ager (Bc1000) surt titulada com a *Plant*. Això ens ajuda a pensar que l'epístola farcida de sant Esteve era anomenada o coneguda com a *Plany*.

39. Alice Mary COLBY-HALL, «Chant grégorien et liturgie latine dans un manuscrit méconnu de l'abbaye de Saint-Guilhem-le-Désert», *Études Héraultaises*, vol. 37-38 (2008), p. 24.

40. Joseph LABRUNIE, «Essais historiques et critiques d'Argenton sur l'agenais: les livres liturgiques de l'église d'Agen», a Adolphe MAGEN, *Recueil des travaux de la Société d'Agriculture, Sciences et Arts d'Agen*, 1861, p. 232.

41. Jean Florimond Boudon de SAINT-AMANS, *Essai sur les antiquités du département de Lot-et-Garonne*, 1859, p. 174.

Cette complainte que nos lecteurs pourront lire à la suite de cette Dissertation, a été donnée par Saint-Amans dans sa *Septième notice* sur les *Antiquités du département de Lot-et-Garonne*, avec une traduction rimée qui en reproduit heureusement le rythme, la simplicité et le nature.

Una vegada coneguts tots aquests aspectes i comparades les dades, emprenc la recerca del document del qual Saint-Amans ens diu que va extreure l'epístola i que va ser escrit per Labrunie el 1777. El fons 91-J dels Archives Départementales du Lot-et-Garonne d'Agen conté la documentació i els escrits d'Argenton, Labrunie i Saint-Amans, entre altres. En el manuscrit 91-J-3 d'aquest fons trobo la còpia del text de l'epístola farcida del processional original d'Agen i del qual Saint-Amans ens diu que va extreure l'epístola i que va ser escrit per Labrunie el 1777. En la figura 2 podem llegir com Labrunie indica que encara es cantava al segle XV a la missa del dia de Sant Esteve a la catedral, tot i que a l'índex del suplement que va publicar ens informarà que es cantava en la processó en lloc de la missa.

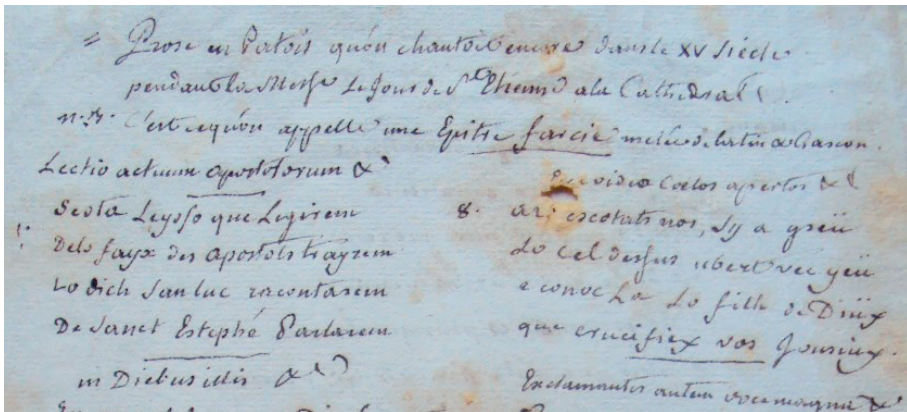


FIGURA 2. Indicacions i estrofes 1 i 8 de l'epístola farcida d'Agen copiada per Labrunie el 1777.

FONT: Archives Départementales du Lot-et-Garonne d'Agen 47. Cote 91-J-3. Supl. 2v.

Finalment, un cop trobat el manuscrit original de Labrunie, reviso i comprovo les seves característiques: observo que no té l'estrofa d'introducció a mode de pròleg, i, per tant, queda descartada la transcripció de Raynouard comentada anteriorment. Observo que, tot i que la còpia de Saint-Amans conté alguns errors de transcripció, aquests no afecten la comparativa de la taula 6.

Al final del text de l'epístola farcida, és el mateix Labrunie qui ens indica que la va copiar d'un processional l'any 1777 (figura 3), ja que escriu «Elle est notée dans le Processional dont je l'ai tirée en 1777».

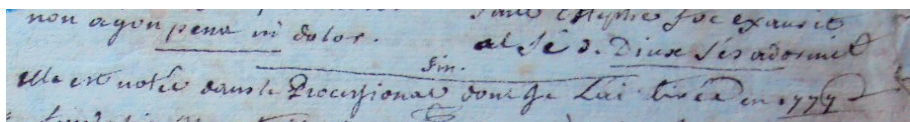


FIGURA 3. Anotació de la data de la còpia del processional (no de la transcripció al document actual).

FONT: Archives Départementales du Lot-et-Garonne d'Agen 47. Cote 91-J-3. Supl. 2v.

Davant de tot això i després d'aquesta troballa, desestimo finalment l'opinió de Saxer i afirmo que l'epístola d'Agen sí que va existir i que, a manca de l'original i segons els testimonis de la seva procedència, prendré com a base la còpia/transcripció de Labrunie com a font de l'epístola farcida de sant Esteve d'Agen al segle xv. Així doncs, aquesta és la versió que a partir d'ara anomenaré AGad91J3.

Com es pot veure en la figura 2, les estrofes en llengua vernacle estan numerades. Aquesta numeració indica l'ordre de cantar el text vernacle, ja que hi ha un intercanvi en l'ordre entre les farses de les estrofes 11 i 12. En canvi, els textos originals llatins estan ubicats correctament. No se sap si aquest error de còpia ja estava en l'original o el feu Labrunie en el moment de copiar-la, però ell mateix deixa constància d'aquest canvi de posició de les estrofes en llengua vernacle, ja que, a peu de pàgina, sota de l'estrofa 14 escriu: «Note: Il faut la lire selon les chiffres» (figura 4).

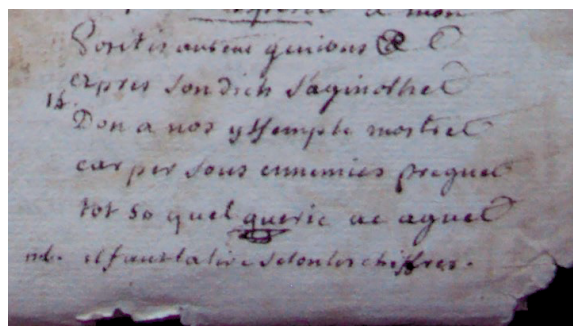


FIGURA 4. Nota de Labrunie.

FONT: Archives Départementales du Lot-et-Garonne d'Agen 47. Cote 91-J-3. Supl. 2v.

Tenim una altra font de l'epístola farcida de sant Esteve en occità que ens ha arribat desordenada i, a més, incompleta. Es tracta del text conservat de Frejús FRm1. Seguint Saxer, l'ordre de les estrofes és el següent: 1-2-3-4-8-7-9-5-10-12-13-16-14-17-11, de les quals, les estrofes 8 i 11 foren inserides posteriorment i en lloc erroni pel mateix copista quan veié que les havia oblidat. Tot i això, també manquen les estrofes 6 i 15. És fruit d'un nou oblit o ja mancaven a l'original d'on va ser copiada aquesta epístola? Tornant a l'estudi de Saxer, tenim que aquest autor ens indica que és probable que aquestes manquessin ja a l'original, ja que

l'amanuense les hauria inserit, tal com va fer-ho amb les altres dues que havia oblidat. El mateix autor també dona una explicació molt plausible del perquè està tan desordenada aquesta epístola: segons ell, les estrofes estaven escrites per parelles en disposició horitzontal i distribuïdes en tres cares. Segons Saxer, l'error estaria en el fet que el copista les llegí en sentit vertical com si es tractessin de dues columnes per pàgina, en lloc de fer-ho de manera horitzontal.⁴²

En referència a l'epístola de Carcassona, tenim el llibre de Brunel, edició de 1973, p. 26, en què descriu breument el fragment i no s'indica si hi ha música. Saxer, 1973, p. 322, ja informa de la pèrdua del fragment. En la recerca s'ha trobat que, el 1889, Meyer va publicar una transcripció del text a «La plainte de Notre-Dame - L'Ave Maria paraphrasé - Trope de Saint-Étienne», *Romania: recueil trimestriel consacré à l'étude des langues et des littératures romanes*, t. 28, p. 426-433,⁴³ i que és l'única mostra que ens ha arribat d'aquesta epístola i que es prendrà com a font a manca d'un original. Malauradament, tampoc no va indicar si hi havia la música del text.

Tant l'epístola d'Agen, com la de Carcassona i la de Riols són tres fonts re-trobades i que passen a formar part del corpus d'epístoles farcides de sant Esteve en occità.

LA MÚSICA

En la taula 7 tenim les característiques més importants de les fonts musicals en occità.

TAULA 7
Característiques musicals de les fonts en occità

	<i>Notació</i>	<i>Pauta</i>	<i>Claus</i>	<i>Àmbit</i>	<i>Alteració</i>	<i>Custos</i>
BnF24954	Particular	Pentagrama	Do 4a	Fa ₃ - mi ₄	Becaire al si	No
MObm120a	Aquitana de transició a quadrada	Pentagrama	Do 3a (a partir del foli 14r, en tots els pentagrames)	Sol ₃ - sol ₄	No	Sí
MObm120b	Aquitana de transició a quadrada	Pentagrama	Do 4a i do 3a	Mi ₃ - fa ₄	No	Sí

FONT: Elaboració pròpia.

42. Victor SAXER, «L'épître farcie de la Saint-Étienne "Sesta Lesson": édition critique et étude historique», *Provence Historique*, vol. 24, fasc. 98 (1974), p. 449-450.

43. Vaig contactar amb els Archives Départementales de l'Aude per saber si aquest document s'havia retrobat però, en data 9 d'agost de 2016, la direcció confirma que aquest document malauradament continua perdut. Per la informació aportada per l'arxiu, aquesta mostra havia estat emprada com a coberta d'un lligall notarial. Una visita posterior a l'arxiu, per cercar el document amb una indicació topogràfica, tampoc no va donar resultats positius i es constata la pèrdua del fragment.

Malauradament, no és possible establir cap tipus de filiació musical entre les tres mostres de farsa occitana amb música que ens han arribat, excepte que les fonts MObm120b i BnF24954 pertanyen a la mateixa família tant musicalment com textual. Ambdues mostres pertanyen a l'arquetip Occ-X i posen la farsa en música amb unes adaptacions/variacions de la melodia de l'himne *Veni creator spiritus*, essent MObm120b la melodia més ornamentada (exemple 1). Aquesta mostra té tot el text amb música, tant el llatí propi de la *lectio* com l'occità de la farsa. La seva notació és aquitana tardana de transició, ja que el copista emprà tant elements propis de l'aquitana tardana com figures pròpies de la notació quadrada, com succeeix en les clivis, les quals les trobem escrites en un tipus de notació o l'altra en frases musicals idèntiques.

Del manuscrit d'Ais de Provença BnF24954, solament tenim notació musical en la primera estrofa i en el primer verset de la segona estrofa, la qual cosa dona a entendre que a cada estrofa s'aplica la mateixa música. Això implica que sols podem fer una reconstrucció musical completa adaptant el text a la notació suggerida. Les dues mostres d'aquest arquetip estan en el vuitè mode, l'hipomixolidi, i la *lectio* és del tipus D.⁴⁴

Les epístoles en occità provinents de l'arquetip Occ-X comparteixen text i música amb les epístoles catalanes amb les petites variants característiques de cada llengua.

EXEMPLE 1. Comparativa musical de la família Occ-X.
FONT: Elaboració pròpia.

44. Per conèixer la classificació de les *lectio* de sant Esteve i la seva distribució en l'Europa medieval, remeto a Joan Maria MARTÍ MENDOZA, «Las epístolas farcidas de san Esteban: una perspectiva», a Maricarmen GÓMEZ MUNTANÉ (ed.), *Santos y reliquias: Sonido, imagen, liturgia, textos*, 2022, p. 341 i 342.

La música que ens aporta MObm120a és completament diferent a la resta de mostres en occità, tant en la part del text de la *lectio* (tipus G) com en la part de la farsa, i es pot considerar com a Única. La música d'aquesta font també està en el vuitè mode, que és el més usual en el cant de l'epístola.

Example 2 shows three staves of musical notation with lyrics in Occitan. The first staff (A) has a melisma marker α above the first half and α' above the second half. The lyrics are: "En - ten - des tug co - mi - - nal - men! Mos - trar uos uuiel a - per - ta - - men,". The second staff (B) has a melisma marker β above the first half and β' above the second half. The lyrics are: "de __ Sant Es - te - ua lo tur - men, que sel__ so - frí __ mont dou - sa - men ____". The third staff has a melisma marker α' above the first half. The lyrics are: "s per __ a - mor Dieu om - ni - - po - ten! _".

EXEMPLE 2. Distribució de melodies a MObm120a.
FONT: Elaboració pròpia.

Les estrofes d'aquesta epístola varien en nombre de versos. Generalment en té cinc i dues frases musicals que designem com A i B, amb dos hemistiquis cada una i acabant amb el segon hemistiqui de la frase A, és a dir: α - α' - β - β' - α' (exemple 2). Aquests hemistiquis s'adapten al text, repetint o eliminant notes segons la necessitat mètrica de cada vers. En el cas de les estrofes de menys o de més de cinc versos, l'estructura s'adapta al nombre d'aquests. Per exemple, en el cas d'estrofes de dos versos, com la número 15, l'estructura és β - α' . Quan està composta per tres versos, com la número 13, l'estructura de les frases és α' - β - α' . Quan les estrofes són de quatre versos, com l'estrofa número 9, l'estructura és α' - α' - β - α' . Per a l'estrofa de sis versos, com la número 10, l'estructura és α' - α' - α' - β - β' - α' i en el cas d'estar composta per set versos, com l'última estrofa, l'estructura musical és α' - α' - α' - β - β' - α' .

Queda pendent resoldre el dubte de si les fonts Riols i BnF754, que comparteixen els primers versos d'aquesta font Única, es cantaven amb la melodia de l'epístola MObm120a i fent la modificació que aplica aquesta en les estrofes de quatre versos (α' - α' - β - α') o es cantaven fent la paràfrasi musical del *Veni creator spiritus*. Cap de les dues mostres indica com es cantava, però si ens fixem en la resta del text d'ambdues, aquest és el de la família Occ-X, que és el que aplica la paràfrasi musical d'aquest himne. Personalment, i a manca de més proves, opino que ambdues epístoles es cantaven seguint la paràfrasi de l'himne *Veni creator spiritus*. Referma la meua idea el fet que la font BnF754 conté també la primera estrofa de la mostra AIm14, una altra font que, segons la informació que ens ha

arribat de la interpretació de l'epístola farcida de sant Esteve a Ais de Provença, es cantava parafrasejant la música d'aquest himne.

EL TEXT

Com a element destacable per a la filiació del text, tenim les dues versions del ms. 120 de la biblioteca municipal de Montpeller, que provenen, com s'ha explicat anteriorment, de dos arquetips completament diferents. MObm120a és la traducció d'un text francès procedent de l'arquetip FRA-X.⁴⁵ Segons Gaston Paris, la construcció d'algunes rimes demostren aquest fet, essent diferents de la resta d'epístoles conservades en occità, les quals deriven totes de l'arquetip Occ-X. En MObm120a trobem les estrofes amb un nombre variable de versos, element que l'aproxima més als cants de gesta i a les composicions dels *trouveurs*. En canvi, la resta de textos occitans segueixen la pauta de quarteta monorima més pròxima a les composicions dels trobadors.

En la taula 8 podrem observar les característiques principals quant al text i la seva disposició.

En aquest cas tenim gairebé completes totes les farses de les mostres, de manera que es pot prendre com a referència tant AIm14 com MObm10b. Cal tenir en compte que l'epístola d'Ais té una estrofa a mode de pròleg i la de Saint-Guilhem-le-Désert no la té, i a més té un vers de més en la quarta estrofa. Saxer pren com a model l'epístola de Saint-Guilhem-le-Désert.⁴⁶ Tot i que no està completa i tenint en compte aquestes diferències suara esmentades, segueixo l'exemple de Saxer, ja que és l'única de les dues mostres que conté música.

Quant a grau de similitud en l'estructura de composició de les epístoles que conformen la filiació de l'arquetip occità Occ-X, tenim que el cos de la farsa, sense pròleg ni epíleg (cap mostra occitana conté aquesta última estrofa) està compost per setze estrofes de quatre versos cadascuna, amb monorima consonant.

En la taula 9 podem veure les característiques individuals de cada epístola a mode general. Per a una anàlisi més acurada en l'estudi del text, remeto als treballs de Saxer i, especialment, a la *tesi di laurea* d'E. Tuninetti i a l'article de Spaggiari.⁴⁷

45. Gaston PARIS, «Une épître française de Saint Etienne copiée en Languedoc au XIII^e siècle», *Romania*, vol. 1, núm. 3 (1872), i *Romania*, vol. 10, núm. 37-38 (1881).

46. Victor SAXER, «L'épître farcie de la Saint-Étienne "Sesta Lesson": édition critique et étude historique», *Provence Historique*, vol. 24, fasc. 98 (1974), p. 451.

47. Victor SAXER, «L'épître farcie de la Saint-Étienne "Sesta Lesson": édition critique et étude historique», *Provence Historique*, vol. 24, fasc. 98 (1974), p. 423-467; Elvira TUNINETTI, *Le epistole farcite di Santo Stefano in lingua d'oc*, 1972; Barbara SPAGGIARI, «La poesia religiosa anonima catalana o occitanica», *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa: Classe di Lettere e Filosofia*, sèrie III, vol. VII, núm. 1 (1977), p. 219-250.

TAULA 8
Distribució del text de les epístoles en occità

	AGad91J3	Alm14	Alai	BnF24954	MObm120b	FRm1	BnF754	Riols	CCad	TOm927	MObm120a
Completa	Sí	No	Sí	No	No	No	No	Sí	No	No	Sí
Títol	No	No	Sí	Sí	Sí	Sí	No	Sí	No	No	Sí
Text llatí	Sí	No	Sí	No	Sí	No	No	Sí	Sí	No	Sí
Pròleg	No	Sí	Sí	Sí	No	Sí	Sí	Sí	No	No	Sí
Estrofes	—	1	1	1	—	1	2	1	—	—	2
Versos	—	4	4	4	—	4	8	4	—	—	12
Cos	Sí	Sí	Sí	Sí	Sí	Sí	Sí	Sí	Sí	Sí	Sí
Estrofes	16	16	16	15	16	14	16	16	6	4	16
Versos	64	64	64	60	65	56	64	64	24	15	77
Epíleg	No	No	No	No	No	No	No	No	No	No	No
Estrofes	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
Versos	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
General											
Monorim	Sí	Sí	Sí	Sí/No	Sí	Sí	Sí	Sí	Sí	Sí	Sí
Tipus rima	Cons.	Cons.	Cons.	Cons.	Cons.	Cons.	Cons.	Cons.	Cons.	Cons.	Cons.
Tipus estrofa	Quart.	Quart.	Quart.	Quart.	Quart.-Quin.	Quart.	Quart.	Quart.	Quart.	Quart.	2,3,4,5,6 i 7
Nre. síl·labes/vers	8	8	8	8	8	8	8	8	8	8	8

FONT: Elaboració pròpia.

TAULA 9
Caractéristiques individuelles de les epístoles en occità

<i>Caractéristiques individuelles</i>	
AGad91J3	— Epístola perduda. Es pren com a referència el text de Labrunie referenciat anteriorment. — Porta una breu explicació com a títol: <i>Prose en Patois qu'on chantait encore dans le xv siècle pendant la messe le jour du S. Étienne à la Cathedral.</i> — Conté l'incipit dels versicles llatins. — Indica <i>Suscipe</i> (<i>Biblia Vulgata</i>). — Intercanvi entre el text de les estrofes 11 i 12.
AIm14	— No porta títol. — No té text de la lectura en llatí. — Conté correccions posteriors.
BnF24954	— Títol: <i>Leis plans de Sant Esteve</i>. — Manca una estrofa i en fragmenta una altra, tal com s'ha comentat anteriorment. — Porta una explicació de com es desenvolupava el cant.
AIai	— Títol: <i>PLAINTS. Écrits en 1655, tels qu'on les chante aujourd'hui.</i> — Les versions de P. d'Aix i posteriors contenen el text llatí de l'epístola. És un afegitó de P. d'Aix o realment es trobava en l'<i>usuel</i> de 1655? — Indica <i>Suscipe</i> (<i>Biblia Vulgata</i>).
MObm120b	— Títol: <i>Epistola Beati Stephani Prothomartiris</i>. — Totes les estrofes són de quatre versos excepte la quarta, que en té cinc. — El foli 19 està mutilat en l'angle inferior dret i hi manca una part del text i de la música de l'estrofa 11 en el recto i l'estrofa 13 i part dels versicles llatins de l'estrofa 14 en el verso. — El text hi ha estat reescrit posteriorment. — Indica <i>Accipe</i> en lloc de <i>Suscipe</i>.
FRm1	— Títol: <i>De Sant Estienne. Isti uersi dicitur primo et per consequens alii, cum uersibus de epistola.</i> — Com s'ha indicat en el text, estrofes completament desordenades i manquen les estrofes 6 i 15. — El text té correccions posteriors. — La que seria la vuitena estrofa, que comença amb el vers «Ar escoutats [...]», acaba amb un vers particular i únic: hi trobem escrit «que en croç leuerun li iusyeu», en lloc de l'habitual «que crucifiets uos iousieux».
BnF754	— No incorpora títol, però en acabar diu «Ayso es la uida de Sant Esteue. Comensa cesta leyso que ligirem».⁴⁸ — Degut al fet que el còdex està mutilat en l'angle superior dret, l'epístola està incompleta. — No incorpora el text llatí original de l'epístola, igual que la font AIm14. — Incorpora els quatre primers versos del pròleg de MObm120a. — Incorpora l'estrofa que fa de pròleg a AIm14.

48. Barbara SPAGGIARI, a «La poesia religiosa anonima catalana o occitanica», *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa: Classe di Lettere e Filosofia*, sèrie III, vol. VII, núm. 1 (1977), p. 223,

TAULA 9 (Continuació)
Característiques individuals de les epístoles en occità

<i>Característiques individuals</i>	
Riols	— Títol: <i>Epistola beati Stephani</i>. En finalitzar el text indica: «Finis coronat opus». — Incorpora quatre versos de l'estrofa que fa de pròleg a MObm120a. — Conté els incipits de les frases llatines de l'epístola. — Diu <i>Accipe</i> i no <i>Suscipe</i>.
CCad	— No indica cap títol. — El copista, segons indica Meyer en la còpia que va fer, sols inclou els èxplicits dels textos llatins de l'epístola. — Està incompleta a partir de la sisena estrofa. Manquen els versos i el text llatí a partir d'aquesta. — Meyer no indica si contenia música o no, tot i que quan ens descriu el pergami diu que conté uns versos en provençal. Podem entendre, doncs, que no contenia música.
TOM927	— No té títol. — Està incompleta. Manca a partir del quart vers de la quarta estrofa. — Va ser afegida amb posterioritat, en una part en blanc del manuscrit.
MObm120a	— Títol: <i>Epistola Beati Stephani Prothomartiris</i>. — Indica <i>Accipe</i> i no <i>Suscipe</i>. — En general, les estrofes són de cinc versos, però pot variar de dos a set. — L'estrofa 3 està composta per dos tercets de rimes aaa i bbb.

FONT: Elaboració pròpia.

Cal destacar les característiques de les tres versions provinents d'Ais de Provença (AIm14, AIai i BnF24954). Totes tres tenen l'estrofa introductòria a mode de pròleg. L'epístola provinent de Frejús (FRm1) també té una estrofa a mode de pròleg, la qual el vincula a la gran família francesa Fr-Y, ja que els versos en són una traducció. També incorpora aquesta estrofa l'epístola en català Bc659.⁴⁹

A part d'aquestes mostres d'Ais de Provença i Frejús, i de les comentades anteriorment en tractar la seva filiació (Riols i BnF754), la resta estan mancades d'estrofa introductòria. Com a element característic comú en totes les mostres conservades tenim que cap d'elles presenta un epíleg.

Un punt interessant també que vincula totes les fonts Occ-X i per extensió totes les epístoles farcides de sant Esteve en català, amb la família d'epístoles en francès i en picard Fra-Y-a, és la inclusió de l'estrofa que conté el vers que, se-

indica que aquesta frase podria referir-se a l'epístola farcida de sant Joan. En els folis 49 bis, 49v-52r del manuscrit trobem copiada l'epístola d'AIm14 al segle XIX en la versió de Raynouard. Posteriorment fa una comparació amb la font d'Agen publicada per Saint-Amans, que hem vist en tractar l'epístola d'Agen a l'inici d'aquest article. Una segona mà en realitza la traducció al francès.

49. Joan Maria MARTÍ MENDOZA, «Les epístoles farcides de sant Esteve en català: una aproximació musical», *Revista Catalana de Musicologia*, núm. xv (2022), p. 29 i taula 7.

gons Saxer, precisament aglutina les epístoles farcides en occità i en català: «Sesta lesson» (MObm120b), «Esta lizó» (Bc659), «Ceste lecon» (BnF375) i «Ceste leichons» (CAm0055):

TAULA 10
Comparativa de l'estrofa «Sesta lesson» en fonts en occità, català, francès i picard

<i>MObm120b (occità)</i>	<i>Bc659 (català)</i>	<i>BnF375 (francès)</i>	<i>CAm0055 (picard)</i>
Sesta lesson que legirem dels Fatz dels Apòstols trairem. Lo dig San Luch recomtarem, de Sanch Esteue parlarem.	Esta lizó que ligerem, dels Fayts dels Apòstols la trayrem. Lo dit Sant Luch recontarem, de Sant Steue parlarem.	Ceste lecon c'on ci vous list Sains Lus l'apele qui l'a fist Fais des Apostles Ihesu Crist, Sains Esperites li aprist.	Ceste leichons c'on chi vous list, saint luc l'apellent qui le fist, Le Fait des Apotres de Ihesucrist, Saints Espirites li aprist.

FONT: Elaboració pròpia.

En observar la taula 10 veiem que la coincidència és important quant a establir un vincle en el text i no pas en la música, entre les epístoles en aquestes quatre llengües. La música, en el cas de les epístoles en occità Occ-X i en català Cat-Y, com s'ha tractat anteriorment, és una adaptació de l'himne *Veni creator spiritus*. En canvi, la línia melòdica de les farses en les fonts de les famílies Fra-Y-a i Fra-Y-a-Pic no pertany a aquest himne, sinó que són frases musicals diferents. La inclusió dels versos introductoris (taula 10) vincula les mostres en llengua vernacle de les zones més septentrionals amb les més meridionals.

CRONOLOGIA DE LES EPÍSTOLES FARCIDES DE SANT ESTEVE EN OCCITÀ

La cronologia de les mostres que contenen epístoles farcides en occità és molt extensa, si bé els manuscrits més tardans són còpies d'altres bastant anteriors, com la transcripció de Pontier d'Aix (AIai), del segle XIX, que és còpia de l'Usuel d'Ais de Provença de 1665 i que, alhora, és una modernització de la del segle XIV, AIm14. El mateix succeeix amb la transcripció d'Agen de Labrunie, que ens aporta l'epístola del final del segle XII i principis del segle XIII.

TAULA 11
Cronologia de les fonts en occità

<i>Mostra</i>	<i>Datació</i>
FRm1	Finals s. XII - principis s. XIII
AGad91J3	Finals s. XII - principis s. XIII
MObm120a	1a. meitat s. XIII
MObm120b	1a. meitat s. XIII
TOm927	S. XIII
Alm14	<i>Post quem</i> 1375
BnF754	S. XV
CCad	S. XVI
Riols	Finals s. XVI - principis s. XVII
Alai	1655
BnF24954	Finals s. XVII - principis s. XVIII

FONT: Elaboració pròpia.

La taula 11 ens mostra la cronologia de les fonts originals, tant les conservades com les que han generat una transcripció posterior.

En el diagrama temporal que segueix (figura 5), podem veure més clarament la distribució en el temps.

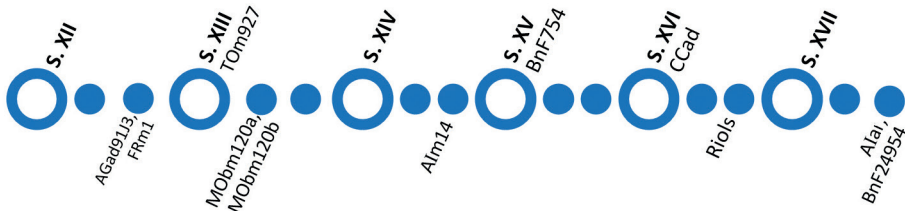


FIGURA 5. Diagrama temporal de les fonts en occità.

FONT: Elaboració pròpia.

Segons es pot veure en la figura 5, les fonts primàries es concentren gairebé totes entre finals del segle XII i durant el segle següent. Això ens fa pensar que és en aquest espai temporal quan les epístoles farcides de sant Esteve en occità tingueren la seva època de màxima esplendor, ja que concentra cinc de les nou mostres. També podríem incorporar la d'Ais de Provença Alm14, que en estar inclosa com un afegit al manuscrit que la conserva i mancada de música, ens podria fer pensar que la seva pràctica ja estava arrelada en la segona meitat del segle XIV i que possiblement els cantors sabrien el cant de memòria.

Un dels fets més destacables d'aquest grup d'epístoles ha estat la prolongació en el temps de la seva pràctica en l'església metropolitana de Saint-Sauveur d'Ais de Provença, on diversos testimonis, com hem vist, ens indiquen que encara es cantava en la primera meitat del segle XIX, sobrevivint a tantes prohibicions i regularitzacions d'aquest tipus de pràctiques, com ens ho demostren algunes fonts franceses i catalanes.⁵⁰

Tenim diversos testimonis de com es cantava l'epístola farcida de sant Esteve a la catedral d'Ais de Provença durant la primera meitat del segle XIX i com era aquest text.

Aix ens indica que «es canta actualment en la nostra església» (1819):

L'église d'Aix passe pour être aujourd'hui la seule qui observe encore constamment cette religieuse pratique, tant elle a toujours été attentive à conserver ses anciens et pieux usages. Voilà ce que nous pensons sur nos plaints de Saint Etienne, tandis que nous ne connaissions encore que ceux qu'on chante actuellement dans notre église, tels qu'ils sont écrits dans son usuel depuis 1655 [...].⁵¹

Rouard ens referma la seva pràctica encara el 1831: «Mais l'église d'Aix est la seule qui ait maintenu cet usage jusqu'ici, et il se pratique encore tous les ans le 26 décembre [...]».⁵² Per tant, i segons aquests testimonis, podem constatar que l'epístola farcida es cantà, com a mínim, fins l'any 1831, quan Rouard, bibliotecari d'Ais, escriu la seva obra. El que no se sap és quan es va deixar de cantar aquesta epístola farcida. Victor Saxer proposa que això degué succeir cap a la meitat del segle XIX en el context de l'ultramuntanisme litúrgic, seguint el corrent de Dom Guéranger, tal com succeí amb una bona sèrie d'antigues pràctiques litúrgiques a tot França. Afegeix que els abusos que es produïen en el moment del cant ajudaren a la seva desaparició.⁵³

Caldria preguntar-nos com era l'epístola que es cantava a Saint-Sauveur, la seu metropolitana d'Ais de Provença. Estava composta per 17 estrofes en lloc de les 16 (diferents entre elles) que ens han arribat avui dia? El cert és que es fa difícil inserir l'estrofa 14 que aporta el manuscrit BnF24954 en la posició que la trobem en la transcripció d'Aix, ja que trenca completament l'estructura dels versicles bíblics seguits d'una quarteta, que en aquest cas en serien dues. Aquesta resposta solament ens la podria donar la recuperació d'aquest *usuel* d'Ais o, si no és possible, l'aparició d'una transcripció completament fidedigna i que contingui l'estrofa 14 del manuscrit BnF24954 i els versos de la transcripció feta per Aix.

50. Joan Maria MARTÍ MENDOZA, «Les epístoles farcides de sant Esteve en català: una aproximació musical», *Revista Catalana de Musicologia*, núm. xv (2022), p. 19, 42 i 43.

51. Pontier d'Aix, *Les planchs de sant Esteve*, 1819, p. 11.

52. Étienne ROUARD, *Notice sur la bibliothèque d'Aix, dite de Méjanes*, 1831, p. 295-296.

53. Victor SAXER, «L'épître farcie de la Saint-Étienne "Sesta Lesson": édition critique et étude historique», *Provence Historique*, vol. 24, fasc. 98 (1974), p. 464.

L'EXPANSIÓ DE LA PRÀCTICA DE L'EPÍSTOLA FARCIDA EN OCCITÀ

El cromograma espaciotemporal de la figura 6 ens mostra la disposició de cada població o zona (BnF754) sobre el mapa, amb el nom en un color diferent per a cada segle. Les epístoles que encavalquen dos segles, tal com s'ha fet en la figura 5, s'han inserit en el segle més antic. Així, per exemple, aquelles que van de finals del segle XII a principis del segle XIII, les trobem en el color del segle XII.

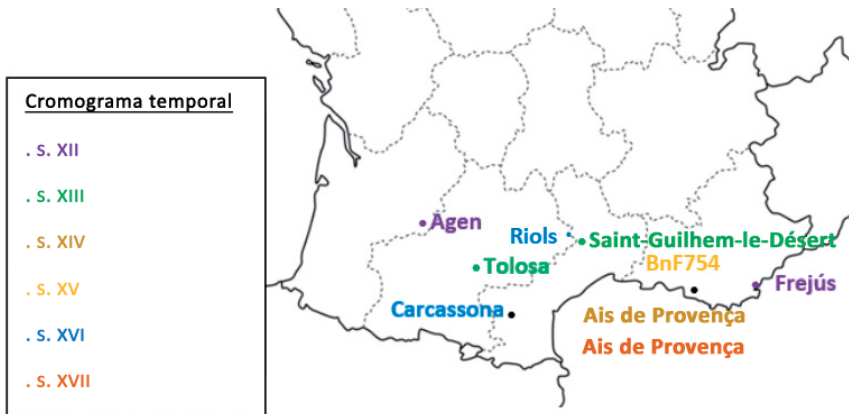


FIGURA 6. Cromograma espaciotemporal de les epístoles en occità.
FONT: Elaboració pròpia.

La procedència de les mostres en occità generalment és de ciutats importants, però desconexem l'origen de T0m927, BnF754 i CCad, per la qual cosa és impossible afirmar que la interpretació de les epístoles farcides de sant Esteve sols es practiqués en grans seus metropolitanes, donat que aquestes tres mostres podrien procedir d'una petita parròquia, com succeeix amb Riols. Per exemple i en referència a les dues mostres de Saint-Guilhem-le-Désert, hi ha autors que defensen que provenen de l'important abadia benedictina d'aquesta població.⁵⁴ En canvi, Léon Gaudin afirma que el leccionari on es troben ambdues epístoles farcides havia pertanyut prèviament a la parròquia de Sant Llorenç, de la mateixa població Saint-Guilhem-le-Désert.⁵⁵ De la mateixa opinió és A. M. Colby-Hall, la qual també indica que, pel seu contingut, el volum prové d'una parròquia.⁵⁶ Gaudin

54. Donatella NEBBIAI-DALLA GUARDA, «La bibliothèque de l'abbaye de Saint-Guilhem-le-Désert», *Études Héraultaises*, vol. 26-27 (1996), p. 77-84.

55. Léon GAUDIN, «Épîtres farcies inédites de la Saint-Etienne en langue romane», *Revue des Langues Romanes*, vol. 2 (1871), p. 133, n. 2.

56. Alice Mary COLBY-HALL, «Chant grégorien et liturgie latine dans un manuscrit méconnu de l'abbaye de Saint-Guilhem-le-Désert», *Études Héraultaises*, vol. 37-38 (2008), p. 25.

comenta que ambdues epístoles hi foren afegides posteriorment, però no se sap quan.⁵⁷ També es desconeix si aquestes es cantaren i, en aquest cas, si això succeí a la parròquia de Sant Llorenç, a l'abadia, en els dos llocs o en qualsevol altre.

En la figura 6 podem observar com el cant de les epístoles farcides de sant Esteve en occità abasta tota la part de l'Occitània francesa, la qual cosa aporta mostres de diferents parts de la seva geografia en el mateix espai de temps; per exemple, les mostres d'AGad91J3 i FRm1, que estarien en els extrems més oposats, essent de finals del segle XII i principis del segle XIII, respectivament.

La part central, tant geogràficament com temporal, l'ocupen BnF754, les dues epístoles del segle XIII de Saint-Guilhem-le-Désert, la de la font Riols, la del manuscrit de la zona de Tolosa T'Om927 i l'epístola de CCad. Aquesta quantitat important de mostres provinents d'una mateixa zona i amb diferència de diversos segles entre elles, ens indica que la pràctica del cant de l'epístola farcida de sant Esteve a Occitània va ser molt popular i va perdurar en el temps, com ho trobem en les afirmacions d'Aix i de Rouard estudiades anteriorment, en les quals s'expliava la seva pràctica encara a la primera meitat del segle XIX.⁵⁸

Una mostra de la rellevància, l'expansió i l'assimilació del cant de l'epístola farcida de sant Esteve a Occitània, en la qual es parafraseja l'himne *Veni creator spiritus*, la trobem en el manuscrit Chigi 151 que es conserva a la Biblioteca Vaticana, que conté el *Misteri de Santa Agnès* en llengua occitana del segle XIV en els folis 69r-85v, i on trobem com el cant s'alterna amb l'entonació «in sonu Veni creator spiritus» quan l'arcàngel Rafel reprèn al diable (v. 769-772) i quan aquest arcàngel consola Santa Agnès (columna 85a): «Angelus [...] facit planctum in sonu illius romancii de sancto Stephano», cantant tres variacions de l'himne *Veni creator* (v. 1077-1084).⁵⁹ Com veiem, les indicacions del *Misteri de Santa Agnès* no fan sinó referir-se a la música de la farsa de l'epístola de sant Esteve provinents de l'arquetip Occ-X.

No obstant les mostres conservades, poc es coneix sobre com es desenvolupava el cant de l'epístola farcida de sant Esteve a tota la part occitana, exceptuant les indicacions del manuscrit BnF24954 i les publicacions d'Aix i Rouard sobre la interpretació a la ciutat d'Ais de Provença. Un estudi aprofundit dels ordinaris i dels *liber usualis* conservats potser podria aportar alguna informació més per conèixer com es duia a terme el cant de l'epístola farcida de sant Esteve: la roba específica i el color d'aquesta, l'ús de capes de seda i de ciris, la disposició dels cantants i els feligresos, l'hora i el lloc de la missa, etcètera. Aquestes informacions enriquirien encara més el coneixement de la seva pràctica en l'antiga Occitània.

57. Léon GAUDIN, «Épîtres farcies inédites de la Saint-Etienne en langue romane», *Revue des Langues Romanes*, vol. 2 (1871), p. 133.

58. Pontier d'AIX, *Leis planchs de sant Esteve*, 1819, p. 11; Étienne ROUARD, *Notice sur la bibliothèque d'Aix, dite de Méjanès*, 1831, p. 296.

59. Higini ANGLÈS i PAMIES, *La música a Catalunya fins al segle XIII*, 1988 [1935], p. 311, n. 1; Alice Mary COLBY-HALL, «Chant grégorien et liturgie latine dans un manuscrit méconnu de l'abbaye de Saint-Guilhem-le-Désert», *Études Héraultaises*, vol. 37-38 (2008), p. 25.

BIBLIOGRAFIA

- AIX, Pontier d'. «Leis planchs de sant Esteve». *La Ruche Provençale*, vol. 2 (1819), p. 209-218.
 — *Leis planchs de sant Esteve*. Marsella: Imprimerie de Joseph François Achard, 1819.
- ANGLÈS I PÀMIES, Higiní. *La música a Catalunya fins al segle XIII*. Barcelona: Institut d'Estudis Catalans: Biblioteca de Catalunya, 1988 [1935].
- CLÉMENS, Jacques. «Le *Planch de Saint-Esteve* et l'ordre social à Agen. Fin XII^e - début XIII^e siècle». *Revue de l'Agenais*, 111^e any, núm. 4 (setembre-desembre 1984), p. 341-352.
- COLBY-HALL, Alice Mary. «Chant grégorien et liturgie latine dans un manuscrit méconnu de l'abbaye de Saint-Guilhem-le-Désert». *Études Héraultaises*, vol. 37-38 (2008), p. 23-32.
- DELISLE, Léopold. «Note sur le manuscrit de Tours refermant des drames liturgiques et des légendes pieuses en vers français». *Romania*, vol. 2 (1873), p. 91-95.
- GAUDIN, Léon. «Épîtres farcies inédites de la Saint-Etienne en langue romane». *Revue des Langues Romanes*, vol. 2 (1871), p. 133-142.
- HUGLO, Michel. *Les livres de chant liturgiques*. Turnhout: Brepols, 1988.
- LABRUNIE, Joseph. «Essais historiques et critiques d'Argenton sur l'agenais: les livres liturgiques de l'église d'Agen». A: MAGEN, Adolphe. *Recueil des travaux de la Société d'Agriculture, Sciences et Arts d'Agen*. Série 2, part 1. Agen: Imprimerie de Prosper Noubel, 1861.
- LABRUNIE, Joseph; MAGEN, Adolphe. *Extraits des essais historiques et critiques d'Argenton sur l'Agenais*. Agen: Imprimerie de Prosper Noubel, 1856.
- LUCHESI, Colette Orad. *Tre epistole farcite di Santo Stefano in francese. Tesi di laurea*. Dirigida per D'Arco Silvio Avalle. Universitat de Torí, 1973.
- MAGEN, Adolphe. «La complainte de Saint Étienne». A: *Recueil des travaux de la Société d'Agriculture, Sciences et Arts d'Agen*. Série 2, part 1. Agen: Imprimerie de Prosper Noubel, 1861, p. 289-294.
- «Les livres liturgiques de l'Église d'Agen, considérés comme monuments historiques. - IIe Dissertation de Labrunie, annotée». A: *Recueil des travaux de la Société d'Agriculture, Sciences et Arts d'Agen*. Série 2, part 1. Agen: Imprimerie de Prosper Noubel, 1861, p. 217-245.
- MARTÍ MENDOZA, Joan Maria. «Las epístolas farcidas de san Esteban: una perspectiva». A: GÓMEZ MUNTANÉ, Maricarmen (ed.). *Santos y reliquias: Sonido, imagen, liturgia, textos*. Madrid: Alpuerto, 2022, p. 313-344.
- «Les epístoles farcides de sant Esteve en català: una aproximació musical». *Revista Catalana de Musicologia*, núm. xv (2022), p. 9-47.
- MARTÍNEZ DE BIZCARGUI, Gonçalo. *Arte de canto llano y contrapunto y canto de órgano con proporciones y modos brevemente compuesta y nuevamente añadida y glosado*. Saragossa, 1538.
- MEYER, Paul. «Société agricole, scientifique et littéraire des Pyrénées-Orientales XIV^e volume - Perpignan, 1867. In-8°, 256 pages et plusieurs planches». *Revue des Savantes des Départements*, IV série, vol. 5 (1^{er} semestre 1867), p. 296-301.
- NEBBIAI-DALLA GUARDA, Donatella. «La bibliothèque de l'abbaye de Saint-Guilhem-le-Désert». *Études Héraultaises*, vol. 26-27 (1996), p. 77-84.

- PARIS, Gaston. «Épître farcie pour le jour de Saint-Étienne». A: EBERT, Adolf; WOLF, Ferdinand. *Jahrbuch für romanische und englische literatur*. Leipzig: F. A. Brockhaus, 1862, p. 311-317.
- «Une épître française de Saint Etienne copiée en Languedoc au XIII^e siècle». *Romania*, vol. 1, núm. 3 (1872), p. 363-364.
- «Une épître française de Saint Étienne copiée en Languedoc au XIII^e siècle». *Romania*, vol. 10, núm. 37-38 (1881), p. 218-223.
- RAYNOUARD, François Just-Marie. *Choix des poésies originales des troubadours*. Vol. 2. París: Imprimerie de Firmin Didot, 1817.
- ROUARD, Étienne. *Notice sur la bibliothèque d'Aix, dite de Méjanes*. París: Firmin Didot frères, 1831.
- ROURA GÜIBAS, Gabriel. *Una nova versió de l'epístola farcida de Sant Esteve*. Girona: Masó, 1978.
- SAINT-AMANS, Jean Florimond Boudon de. *Essai sur les antiquités du département de Lot-et-Garonne*. Agen: Imprimerie de Prosper Noubel, 1859.
- SAXER, Victor. «Date et provenance d'un sacramentaire du XII^e s. conservé a Fréjus, Bibliothèque Municipale, Ms 1». *Scriptorium*, vol. 8 (1954), p. 289-290.
- «“Reconsidération” du manuscrit 1 de la Bibliothèque Municipale de Fréjus. Sacramentaire de la cathédrale». *Scriptorium*, vol. 12 (1958), p. 269-275.
- «L'épître farcie de la Saint-Étienne “Sesta Lesson”: inventaire bibliographique». *Provence Historique*, vol. 23, fasc. 93-94 (1973), p. 318-326.
- «L'épître farcie de la Saint-Étienne “Sesta Lesson”: édition critique et étude historique». *Provence Historique*, vol. 24, fasc. 98 (1974), p. 423-467.
- SPAGGIARI, Barbara. «La poesia religiosa anonima catalana o occitanica». *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa: Classe di Lettere e Filosofia*, sèrie III, vol. VII, núm. 1 (1977), p. 219-250.
- «La poesia religiosa anonima, qualche decennio dopo». A: BELTRAN PEPIÓ, Vicenç [et al.] (ed.). *Ramon Llull, els trobadors i la cultura del segle XIII*. Barcelona: Institut d'Estudis Catalans, 2018, p. 193-218.
- TUNINETTI, Elvira. *Le epistole farcite di Santo Stefano in lingua d'oc. Tesi di laurea*. Dirigida per D'Arco Silvio Avalle. Universitat de Torí, 1972.

MÚSICA, FESTA I LA CAPELLA DE SANTA EULÀLIA O CAPELLA VOLANT DE CIUTAT DE MALLORCA (1666-1671)¹

AINA M. ESCOBAR SÁNCHEZ

Grup de Conservació de Patrimoni Artístic Religios
Universitat de les Illes Balears

RESUM

Aquest article fa un breu recorregut per la història de la música a Ciutat de Mallorca a l'edat moderna, incidint en la relació entre música i festa, per llavors introduir la polèmica entorn de la creació de la capella de música de Santa Eulàlia com a fundació alternativa a la capella de música de la seu. Es tracta, aquesta, d'una primera aproximació a la temàtica i una aportació inèdita a la història de la música de Mallorca.

PARAULES CLAU: Mallorca, edat moderna, música, festa, capelles musicals, Santa Eulàlia, catedral de Mallorca.

SAINT EULALIA'S MUSIC CHAPEL (1666-1671). A CONTRIBUTION TO MAJORCA'S HISTORY OF MUSIC AND CELEBRATIONS

ABSTRACT

This article starts out with an overview of the history of music in the early modern period, in Majorca, highlighting the relationship between music and celebrations and going on to introduce the polemical foundation of the Saint Eulalia's music chapel. A controversy arose from the rivalry between the new chapel and the old one of the Cathedral. This is a preliminary approach to the subject and an unprecedented contribution to the history of music in Majorca.

KEYWORDS: Majorca, early modern period, music, celebrations, music chapels, Saint Eulalia, Cathedral of Majorca.

1. El present article fa part dels resultats d'un projecte d'investigació anomenat *Estudi diagnòstic comparat de la conservació del patrimoni artístic religiós a les illes de Mallorca i Menorca*. Referència del projecte: PID2019-110231GB-I00/AEI/10.13039/501100011033.

ESTAT DE LA QÜESTIÓ, OBJECTIUS, METODOLOGIA I FONTS EMPRADES

Les notícies sobre la música a Mallorca en temps de la dominació àrab —abans de la conquesta catalanoaragonesa de 1229— són escasses. A partir del segle XIII apareix referenciada la presència puntual de joglars i músics, però encara sense incidir en la seva activitat musical, sinó portant a col·lació aspectes de la seva vida privada.² A partir del segle XIV comencen a aparèixer dades relatives a tres línies d'activitat musical: la música en relació amb la litúrgia i les celebracions, la presència de joglars i la construcció d'orgues a les esglésies.³ Les referències documentals dels segles XV i XVI es troben en sintonia amb les del segle anterior, i aporten més llum sobre cada línia: hi consten contractes amb orgueneres i informació de tipus organològic,⁴ informació sobre llibres de cant,⁵ i més detalls, en general, sobre l'activitat concreta de joglars, cantaires i sonadors.⁶ En l'àmbit associatiu, davant la mancança absoluta d'un sistema de tipus gremial que pogués regular l'ofici de músic, el 1462 es formà a Ciutat de Mallorca una societat «en l'art de sonar»,⁷ formada per cinc músics (dos llaüts, un rabec —violí d'una o dues cordes—, un arpista i un tamborer) amb el compromís de tocar plegats durant un període mínim de dos anys i de donar servei a celebracions, especialment privades.⁸ Aquest detall és rellevant, ja que podria considerar-se una primera temptativa d'agrupació professional de músics a Mallorca, que es repetiria a partir de llavors sempre per iniciativa institucional, a excepció del cas que proposa el treball: la capella de Santa Eulàlia.

En aquesta línia d'estudi, el present treball pretén ésser un acostament a la temàtica de l'aparició de capelles alternatives a la capella de la seu de Mallorca durant l'edat moderna, prenent d'exemple la formació i breu existència de la capella de Santa Eulàlia entre els anys 1666 i 1671. Pel que fa al contingut, considerant que la principal raó de ser d'aquest tipus d'agrupació musical és el fet de donar servei a festivitats i oficis litúrgics, l'article s'inicia amb un breu recorregut a través de la relació entre música i festa a l'edat moderna.

2. Ramon ROSSELLÓ i Joan PARETS, *Notes per a la història de la música a Mallorca*, vol. I-IV, 2003.

3. Antoni MULET i Arnau REYNÉS, *Orgues de Mallorca*, 2001, p. 13-15.

4. N'és testimoni, visualment, la rica iconografia musical representada en múltiples suports artístics. Vegeu: Xavier CARBONELL, *La imatge de la música en les Illes Balears*, 2004.

5. Poden citar-se, a mode d'exemple, inventaris de fons musicals: ACM, CPS-16029, núm. 22, *Llista de tota la música de la Catedral*.

6. El *Cerimonial de l'Arxiu* és una font rica en referències a l'activitat d'agrupacions de músics en context festiu, així com de dansaires, anomenats *jocs de cossis*. La ingent quantitat de referències en fa impossible la citació completa al cos de notes, raó per la qual es referencien exemples puntuals al llarg del treball.

7. Joaquim GARRIGOSA, Jordi BALLESTER i Romà ESCALAS, *Història de la música catalana, valenciana i balear*, vol. I: *Dels inicis al Renaixement*, 2000, p. 224-227.

8. Cristina MENZEL, *La música a Mallorca en el segle XVII. Fonts musicals de la Catedral: estudi i edició crítica*, tesi doctoral inèdita, p. 77-80.

Els objectius de l'estudi són tres: d'una banda, com s'ha indicat, portar a terme una primera aproximació a la temàtica, de caràcter inèdit en la història de la música de Mallorca; en segon lloc, donar a conèixer les fonts arxivístiques per a futures investigacions i, finalment, fer palès l'enorme potencial de les fonts a l'abast per al desenvolupament de recerques des de múltiples perspectives. En aquesta ocasió, es tracta d'un estudi d'història social de la música.

Les fonts arxivístiques emprades són essencialment dues.⁹ Per a la relació entre música i festa s'ha usat el *Cerimonial de l'Arxiu* (ARM, Còdex 196), un manuscrit de 380 folis continent el cerimonial de Ciutat de Mallorca entre 1541 i 1686, que es troba transcrit completament i el seu contingut analitzat,¹⁰ de manera que les dades extretes s'han obtingut a partir de la identificació sistemàtica de cada una de les referències, de la recollida objectiva de les dades i la interpretació de resultats seguint la metodologia científica tradicional en els estudis històrics.

D'altra banda, per a l'estudi específic de la història de la capella de Santa Eulàlia, s'han usat dos grans plecs de la sèrie de «Cuadernos y Papeles Sueltos» de l'Arxiu Capítular de Mallorca (ACM, CPS-16025 i 16026), així com alguns documents notariais referents a la seva fundació i plets entre els músics (ARM, Prot-F-1017, notari A. Ferrer). La major part de la informació prové de la font capitular, però es tracta d'una extensa miscel·lània de documents de procedència diversa que requeriria una recerca intensiva per a un coneixement més profund del seu contingut, qüestió que escapa de l'objectiu de primera aproximació del present treball. Així doncs, per a l'extracció d'informació s'ha procedit a la identificació dels documents de més interès, transcripció de fragments i recopilació de dades, una metodologia tradicional de buidatge que malauradament veu dificultada la citació per la manca de foliació dels grans lligalls de documentació.

EDAT MODERNA: MÚSICA I FESTA

La presència d'orgues d'època moderna a la major part dels temples de Mallorca, per petits que siguin, dona testimoni de la intensa activitat musical lligada a la litúrgia pròpia de l'època. Però no només en l'àmbit litúrgic, sinó en diferents moments de les celebracions es reafirma una presència molt destacable de la música durant l'edat moderna, ja que la tradició d'acompanyar amb música les festes a

9. Les sigles usades a l'article són les següents: ACM (Arxiu Capítular de Mallorca), ARM (Arxiu del Regne de Mallorca) i BLA (Biblioteca Lluís Alemany).

10. El *Cerimonial de l'Arxiu* és l'objecte d'estudi de la tesi doctoral de l'autora, defensada a la Universitat de les Illes Balears el 21 de juny de 2022, dirigida pel doctor Andreu J. Villalonga Vidal i amb el títol «*Dies de taula*»: festa i art a Mallorca a l'edat moderna. Estudi i consideracions entorn del *Cerimonial de l'Arxiu* (1541-1686) i la taula dels jurats. Per a més informació sobre la font, vegeu: Aina ESCOBAR, «Ceremoniales y dietarios. Un ejemplo del siglo XVII en Mallorca: el *Cerimonial del Archivo*», a *Docendo discimus. Actas del VII Congreso Internacional Jóvenes Investigadores Siglo de Oro (JISO 2017)*, 2018, p. 91-100.

Ciutat o als pobles amb grups de cantors, ministrils i altres instrumentistes, iniciada en l'edat mitjana, es mantingué al llarg dels segles XVI i XVII.¹¹ En aquest moment fou clau la intervenció institucional, ja que, el 1595, davant la necessitat compartida d'oferir un servei musical estable a les festes i, per ser encara més precisos, als dies de taula (celebracions d'assistència institucional obligatòria i codis protocol·laris codificats),¹² el Gran i General Consell resolgué la creació oficial del joc de ministrils format per quatre músics instrumentistes (la xeremia, la corneta, el sacabutx i el baixó), amb obligació d'assistir a les festes a peu o a cavall, i pels quals es pagaven les cinquanta lliures anuals del seu salari a mitges entre la universitat, d'una banda, i les menses capitular i episcopal, de l'altra.¹³ Aquests quatre músics, a partir de 1667, es veieren reduïts a dos, i així es mantingué l'agrupació fins al segle XIX.¹⁴

Com s'ha avançat a l'apartat de fonts emprades, el *Cerimonial de l'Arxiu* (1541-1686) és un document cabdal per a l'estudi de les celebracions a Mallorca a l'època moderna, en el qual el joc de ministrils hi apareix esmentat de manera constant,¹⁵ conjuntament amb els tamborers i amb altres instrumentistes que es contractaven addicionalment per donar servei a les festes, sovint anomenats «els sons». Per exemple, el 1607 es feren tres dies d'alimares perquè la reina havia parit un fill, i «feren taula» amb una processó general a la qual assistiren tots els sons: trompetes, tambors, xeremies i trompes llargues. L'escrivà de despeses menudes¹⁶ feu anar la música a sonar a les cases dels jurats durant els tres dies de les alimares.¹⁷

Un altre exemple són les festes de l'any 1622 per les canonitzacions de sant Ignasi de Loiola i sant Francesc Xavier. Quan la processó entrà a Sant Domingo, portava a davant dos tambors i dos pifres, i els frares hi tenien sons de tamborino, flabiol i cornamusa.¹⁸

Per a les alimares pel naixement del qui seria el futur Carles II, el 1661, només rebuda la notícia, els jurats donaren ordre als ministrils, trompetes i tambors d'anar a la finestra de la sala, on estigueren tocant alternativament fins a cinc o sis hores, de nit. És interessant el que s'indica a continuació, ja que diu que la festa es feu amb molta alegria de tot el poble, perquè uns sonaven guitarres, altres violins, altres ballaven o feien renou amb corns, o amb un càvec i una pedra a la mà, tot

11. ARM, AGC-074, registre 3664, *Sobre introducir joch de ministrils*.

12. Aina ESCOBAR, «Entre el objeto artístico y el instrumento normativo: tablas de ceremonial del siglo XVII y "días de tabla" en los contextos municipales de Mallorca, Menorca, Toledo y Santiago de Chile», a *Actas del Congreso Internacional: Itinerarios de las celebraciones públicas y morfología urbana en los territorios de la monarquía hispánica durante la Edad Moderna* (en premsa).

13. ACM, Actes capitulars 1595, f. 115v, 119v i 151v.

14. Joan PARETS, Xavier CARBONELL, Biel MASSOT i Pere ESTELRICH, *Els ministrils i els tamborers de la sala*, 1993, p. 37.

15. Vegeu la nota 8.

16. Per a més informació sobre el càrrec, vegeu: Aina ESCOBAR, «El setè jurat», *Bolletí de la Societat Arqueològica Lul·liana*, núm. 77 (2021), p. 45-59.

17. ARM, Còdex 196, *Cerimonial de l'Arxiu*, f. 34v.

18. ARM, Còdex 196, f. 81r.

dient «Visca el rei d'Espanya!». ¹⁹ Sens dubte és aquest un dels pocs testimonis del manuscrit de l'aportació musical més purament popular a la festa. Al dia següent, els jurats feren portar instruments de corda i «famosíssims» (notables) sonadors, que sonaren fins que la bullícia hagué passat. També ordenaren fer venir els músics, que cantaren quatre tons i dos *villancicos*, donant molt de gust al poble. I encara un dia més tard, es feu a Sant Domingo un tedèum amb música i es cantaren alguns tons, juntament amb música dels ministrils que sonaren mentre passava el senyor inquisidor. ²⁰ El tercer dia de les alimares, en l'encamisada que es feu al born, sonaven els *tubadals* i un clarí. ²¹

Els instruments que apareixen al *Cerimonial de l'Arxiu* són, en resum: els tambors, les trompetes, les xeremies o cornamuses (figura 1), les trompes llargues (figures 2 i 3), el flabiol, el tamborino, el pifre o *pífano* [sic], el violí, la viola, la guitarra, el clavicímbol, el timbal (figures 2 i 3) i el *tubadal* ²² (figures 2 i 3?). Respecte a aquest últim instrument, la semblança del mot amb el de la tuba podria fer pensar en l'instrument de vent metall, emperò es considera que deu tractar-se d'una desviació del mot *tabal* o timbal, referit a un membranòfon cilíndric, de morfologia semblant a la d'un tamborí i també dit *atabal*. ²³ No obstant això, com que a la font apareix indicat com a *tubadal*, se'n respecta la denominació, per manca d'una evidència documental definitiva que asseveri que es tractava d'un instrument de percussió i per l'absència d'un estudi filològic acurat que en confirmi la hipòtesi. I aquesta hipòtesi es veu reforçada per la referència següent d'una processó en acció de gràcies pels fruits rebuts celebrada a Ciutat de Mallorca en la festivitat de Sant Pere de l'any 1614. Per anar a les completes a la catedral, arribaren els jurats de la Ciutat acompanyats a davant pels tambors i el pifre i, a darrere, «pels tubadals amb les seves cotes blanques, i vermelles les dels negres, i els atabals portaven dos bastaixos a cada negre a les trompes de defora». Després d'aquests venien els cecs amb les seves violes i finalment les trompetes, rebent el virrei amb gran diversitat de sons. Segons Tess Knighton, els percussionistes africans negres, generalment sonadors de timbals, eren altament preuats per l'elit social hispànica per a ocasions cerimonials de rellevància en les èpoques medieval i moderna. ²⁴ Així doncs, la referència a *tubadals* i *atabals* en una mateixa frase i la seva atribució a instrumentistes de pell negra, sembla indicar de manera explícita (i inaudita) la presència a Mallorca de músics professionals negres (habitants o passants) contractats per a ocasions especials precisament pel seu perfil particular. Els timbals, instruments militars per excel·lència, varen deixar de ser-ho al se-

19. ARM, Còdex 196, f. 184r.

20. ARM, Còdex 196, f. 185r.

21. ARM, Còdex 196, f. 189r.

22. ARM, Còdex 196, f. 52r, 52v, 101v, 112v, 113r, 113v, 189r, 225v, 226v, 228r i 237r.

23. Pere ORPÍ, *Sons de Mallorca*, 2009, p. 213.

24. Tess KNIGHTON, «Daily musical life in early modern Spain», a Rodrigo CACHO CASAL i Caroline EGAN (ed.), *The Routledge Hispanic Studies Companion to early modern Spanish literature and culture*, 2022, p. 470.



FIGURA 1. Detall d'una cornamusa a una representació de pastors, de Gabriel Femenia Maura (1685-1752).

FONT: Museu de Lluc.

gle XVII per passar a fer part de les agrupacions musicals, malgrat que en context festiu podia mantenir-se la manera d'interpretar-los, per parelles sobre d'un cavall o d'un camell.²⁵ És precisament aquesta una de les representacions musicals d'una escena de jocs cavallerescs al born de Ciutat de Mallorca (figures 2 i 3).²⁶ En aquesta ocasió, són o simulen ser negres els justadors que representen l'escena vestits «a la morisca», però no els timbalers.

En la línia de les agrupacions musicals creades *ex professo* per donar servei a l'acte festiu, cal introduir també la fundació dels tamborers, ja que, si bé apareixen a les fonts des de 1529, l'agrupació no es reorganitzà fins al segle XVII amb la creació de la plaça de tamborer major, la de tamborer d'ensenyament i quatre places més que completaven els sis tamborers que acompanyaven les autoritats locals.²⁷

25. Francisco ALCOVER i Rafael LAFUENTE, *La música y los instrumentos desde el Barroco hasta el siglo XX*, 2011, p. 183-184.

26. Xavier CARBONELL, *La imatge de la música en les Illes Balears*, 2004, p. 73.

27. Josep-Joaquim ESTEVE i Cristina MENZEL, *La música a Mallorca*, 2007, p. 215.



FIGURA 2. Escena de jocs cavallerescs al born, amb músics als cantons superior: al dret, les trompes llargues i, a l'esquerre, els timbals. Quadre anònim.

FONT: Col·lecció particular de Pep Rubio.

Així doncs, els músics participaven de tota casta de celebracions d'àmbit religiós (processons, representacions dramàtiques), civil (festes de gremis, torneigs, celebracions reials) i, fins i tot, privat (es troba documentada la presència de sonadors a noces de la noblesa mallorquina). En les funcions religioses, la litúrgia era en bona part cantada, amb un conjunt d'himnes, antífones i cant pla que, dins el cor catedralici, eren dirigits per quatre primatxers que s'encarregaven de donar el to.²⁸ Sovint en el còdex apareixen esmentats els títols de les peces musicals interpretades durant les funcions litúrgiques, així com també apareixen a les consuetes catedralícies (molt especialment a la de Miquel Reus de 1724), de manera que és possible aproximar-s'hi, segurament de manera bastant fidel, gràcies al ric fons musical conservat a la catedral de Mallorca. Per citar-ne algun exemple, l'any 1605, en l'entrada del bisbe Alonso Lasso Sedeño, durant la processó entonaren l'himne *Ave maris stella*, de tant en tant sonaven els ministrils i després s'entona-

28. Xavier CARBONELL, «La música a la Seu», a Aina PASCUAL (coord.), *La Seu de Mallorca*, 1995, p. 297-324.



FIGURA 3. Detalls dels timbals i trompes llargues al quadre de les justes. Quadre anònim.
FONT: Col·lecció particular de Pep Rubio.

ven els himnes *Quem terra* i *O gloriosa domina*. Havent adorat el *lignum crucis* i jurat els estatuts del capítol a sobre d'un missal, es cantà l'antífona *Sacerdos et pontifex*. Una vegada represa la processó per anar fins a la seu es cantà l'antífona i sonaren els ministrils, sonà el respons *Ecce homo*, i l'himne *Iste confessor* fins a la plaça de Cort, on començà *Sancta et immaculata* fins a arribar a la porteria vella de Sant Domingo. Llavors s'interpretà l'*Ave Regina caelorum* fins al portal major de la seu. Una vegada que el bisbe hagué beneït tot el poble al portal major es cantà el motet *Jubilare Deo* i sonà l'orgue.²⁹

Molt diferent es presenta el panorama si es pretén identificar les peces que s'interpretaven fora de l'àmbit litúrgic. En la presa de possessió del Regne de Mallorca, que feu el 1598 Antoni Coloma per Felip III, es narra com, en senyal d'alegria, sonaven caixes, timbals, trompetes, clarins i ministrils.³⁰ En la funció religiosa a dins la seu, els canonges cantaven amb rica i delicada veu, amb concert d'orgue

29. ARM, Còdex 196, f. 28v.

30. ARM, Còdex 196, f. 20v.

i ministrils, cançons, *villancicos* i motets.³¹ El 1627 es feu una crida general per tota la Ciutat explicant que s'havia rebut el rètol per a la beatificació del germà Alonso Rodríguez de la Companyia de Jesús, enviat pel papa Urbà VIII. La manera de portar el rètol a la seu per a la festa fou la següent: primer anaven els tambors i el pifre a peu, i després les trompetes a cavall, seguidament els algutzirs i els macers dels jurats i del virrei, dins un cotxe el virrei, el jurat en cap, el regent i el pare Marimon (el rector de Montision) amb una bacina a les mans on portava el rètol, tots aquests seguits per altres cotxes amb el regent, el batle, la resta dels jurats, oficials i molts cavallers. Entrant pel portal major de la seu i posant el rètol a sobre del bufet que hi havia a un cadafal, la música cantà un *villancico* i s'anaren alternant *villancicos* amb les oracions en llatí, els parlaments, la lectura pública del rètol i el catàleg de miracles del germà Alonso Rodríguez.³² Si bé es parla de «cançons», «tons», «*villancicos*» i «motets», són molt escasses les ocasions en què al còdex es fa referència als títols per poder-ne identificar les composicions.

Un aspecte que sembla bastant clar és l'habitual alternança entre música vocal i instrumental. En el jurament del regne a la Immaculada Concepció de 1629 la música hi fou omnipresent. La crida es feu amb *tubadals*, tambors i trompetes, que acompanyaven el fosser cridant la festivitat per la Ciutat, i encara el mateix dia a la finestra de la sala de la universitat hi havia els tambors, trompes llargues, trompetes i xeremies sonant mentre es feien espectacles de bous a la plaça de Cort.³³ En l'ofici a la seu, els músics es dividiren en quatre parts: una a la trona gran, l'altra a l'orgue i les altres a ambdós costats del corredor, per cantar a quatre cors el motet *Ave Regina caelorum*.³⁴ Encara més, en l'altar que feren els trinitaris a davant l'escribania de la universitat, hi havia dos minyons que cantaven motets, un minyó que ballava i dos més que sonaven una guitarra i un clavicímbol.³⁵

Per les alimares de 1630 amb motiu del naixement del príncep Baltasar Carlos, durant tres nits estigueren vestits amb riques robes els tamborers i *tubadals* a la finestra de la sala de la universitat. A la plaça de Cort s'hi estaven els ministrils, trompetes, tambors i trompes llargues i anaven sonant: primer els ministrils, després les trompetes, seguidament les trompes llargues i finalment els tambors, i així cada un pel seu ordre.³⁶

No obstant tractar-se d'un moment d'auge i esplendor de la música vocal polifònica, els *villancicos* i els motets, aquesta també s'alternava amb el cant pla, que era com s'oficiava la litúrgia, i es responia amb la música instrumental i l'orgue.³⁷ Per la processó d'acció de gràcies de 1614 es feren a la seu unes vespres solemnes amb música a tres cors: un se situava devers l'orgue, l'altre a la trona gran i

31. ARM, Còdex 196, f. 21v.

32. ARM, Còdex 196, f. 93v-94r.

33. ARM, Còdex 196, f. 101v.

34. ARM, Còdex 196, f. 102r.

35. ARM, Còdex 196, f. 103v.

36. ARM, Còdex 196, f. 113r.

37. ARM, Còdex 196, f. 27r.

el tercer a un cadafal que havien fet a les reixes de la capella dels Moixos, on hi havia unes regalies.³⁸ Amb *regalies* o *regalia*, es fa referència a un petit orgue portatiu dotat originalment d'un sol joc de llengüeta de ressonador curt. També podria rebre aquest nom l'orgue que tenia el regal per tot registre, *regabellum* o *rigabellum*, és a dir, un sol registre de tubs de canya.³⁹ Acabat el sermó sonaren els ministrils, s'aturà l'orgue i la música cantà *Sanctus*, després *Benedictus*, la terra soltà tota l'artilleria i després la música cantà un *villancico*. En les segones vespres, en organitzar-se la processó, a fora es posaren els tambors, *tubadals*, trompes i tamborino, entre els oficis i les creus. Entrant el Santíssim Sagrament pel portal major, la música cantà a quatre cors el motet *Ave Regina caelorum* i després s'entonà el *Te Deum laudamus*. En el recorregut de la processó, els carmelites portaven dos cecs, un amb un violí i l'altre amb una viola.⁴⁰

En la presa de possessió del Regne de Mallorca per Felip IV, que es feu l'any 1621, començà l'ofici religiós amb música i ministrils, seguit per una processó *per ambitum ecclesiae* amb llarga música i cant pla.⁴¹ En la festa de Sant Pere Nolasc de l'any 1629, l'ofici fou amb música a tres cors i la processó de la figura del sant es feu tot el camí amb himnes, música, cant pla, motets i ministrils.⁴²

Així doncs, es pot observar l'ample espectre de sonoritats possibles, embolcallant els assistents en una atmosfera auditiva que, es podria afirmar gairebé sense cap tipus de dubte, era un component de la festa tan important com el visual, i en què les múltiples possibilitats s'alternaven combinant el cant pla amb la polifonia vocal i amb la música instrumental, tal com declama en una descripció festiva: «[...] cesó aquella dolcíssima, y tanto agradable armonía de instrumentos y voces, y repentinamente, se oyeron dos clarines, que haziendo cosquillas a los oydos, deleytaron y suspendieron los sentidos y alborozaron las almas».⁴³

LA CAPELLA DE LA SEU I LA CAPELLA DE SANTA EULÀLIA

El terme *capella musical* es generalitza al Renaixement per designar el conjunt de músics, cantors i ministrers adscrit a un centre religiós, ja sigui catedral, monestir o parròquia.⁴⁴ En arribar al tercer quart del segle XV, els conjunts musicals europeus de major prestigi, és a dir, els cors associats a les grans corts i esglé-

38. ARM, Còdex 196, f. 51v.

39. Joaquín SAURA, *Diccionario técnico-histórico del órgano en España*, 2020, p. 403-404.

40. ARM, Còdex 196, f. 51v-55v.

41. ARM, Còdex 196, f. 74r.

42. ARM, Còdex 196, f. 111r.

43. BLA, Z1-18, *Fiestas que la grandesa y magnificencia de la muy Ilustre Ciudad de Mallorca a celebrado y ostentado en obsequio y aplausos y general regocijo al dicho y felice nacimiento del Serenísimo don. Philippe Quinto, que Dios guarde, Principe de dos mundos. Escribelas don Francisco Pacheco y Giron natural de la coronada villa de Madrid*, 1657.

44. Joaquim GARRIGOSA, Jordi BALLESTER i Romà ESCALAS, *Història de la música catalana, valenciana i balear*, vol. I: *Dels inicis al Renaixement*, 2000, p. 158.

sies, les capelles, entraren en una certa edat d'or. A mesura que avançava el segle xv, les capelles més importants de França, dels Països Baixos i d'Itàlia augmentaren les seves dimensions.⁴⁵

La tipologia de capella musical religiosa moderna fou comuna als territoris espanyols i italians. La majoria estaven formades per cantors i un mínim d'instruments de vent i eren dirigides per un mestre de capella per donar servei a la litúrgia.⁴⁶ A principis del segle xvii, els repertoris, estils i conjunts musicals que s'escoltaven a les catedrals espanyoles eren similars als de les catedrals i les principals basíliques del centre i sud d'Itàlia. Les capelles de les catedrals espanyoles tenien generalment uns setze cantants i un nombre igual o més reduït d'instrumentistes, la majoria intèrprets de xeremies, baixons, cornetes i trombons. La música de l'ordinari de la missa, els motets interpretats en la major part del propi de la missa i les composicions de salms, magníficats, responsoris i motets de vespres, completes, i algunes vegades matines, estaven escrits en grans llibres de cor en els quals totes les parts portaven el text com si fossin cantades i no tocades amb instruments. Una bona part d'aquesta música estava escrita per a dos cors o més. Els salms i magníficats generalment estaven arreglats de tal manera que els versos cantats pels cors polifònics alternaven amb versos en cant pla.⁴⁷

La major part dels múltiples estudis realitzats sobre les capelles musicals s'han ocupat tradicionalment dels grans centres catedralicis espanyols, deixant de costat les capelles assentades en centres de menys possibilitats econòmiques, com col·legiates i parroquials, malgrat que la contractació de músics en centres menors es tractava d'una pràctica més o menys estesa des de finals del segle xvi. Enfront de les visions més o menys estàtiques de les capelles musicals eclesiàstiques, pot veure's que les actuacions a l'exterior condicionaven el nombre, les estructures i els repertoris interpretats, ja que afavorien els intercanvis musicals, generaven conflictes d'interessos entre patrons i patrocinats, etc. Es tracta, doncs, d'agrupacions extraordinàriament dinàmiques que sempre tractaren d'adaptar-se per obtenir el màxim rendiment econòmic.⁴⁸

En el cas que ens ocupa, s'ha parlat reiteradament dels ministrils a Mallorca i de la polifonia vocal, sense haver entrat encara a detallar qui eren els intèrprets de «la música», com sol expressar el *Cerimonial de l'Arxiu* quan fa referència a la música vocal. A finals del segle xvi es crearen escoles de cant als principals centres religiosos de Ciutat de Mallorca, que es consolidaren i assoliren el seu esplendor al llarg dels segles xvii i xviii. L'escola de l'Almoina de la seu era el més important d'aquests centres d'ensenyament musical i la figura del mestre de cant n'era essencial, ja que s'encarregava d'ensenyar els minyons de cor i els escolans que haurien de donar servei musical a la litúrgia. Si bé l'escola de cant havia estat creada des

45. Allan ATLAS, *La música del Renacimiento*, 2009, p. 205-206.

46. John WALTER HILL, *La música barroca*, 2010, p. 101-106.

47. John WALTER HILL, *La música barroca*, 2010, p. 272-273.

48. Juan RUIZ, «Ministriles y extravagantes en la celebración religiosa», a John GRIFFITHS i Javier SUÁREZ-PAJARES (ed.), *Políticas y prácticas musicales en el mundo de Felipe II*, 2004, p. 228-229.

d'antic però s'havia perdut temporalment fins a restaurar-la al segle xv, es considera que la passa definitiva per consolidar-la fou la creació, el 1564, de la capella de música de la seu, amb el nomenament de Pau Villalonga com a mestre primer de capella músic, que era considerat un dels millors polifonistes del segle xvi i del qual resta a la seu el seu llibre de faristol, recuperat en el segle xx. Pau Villalonga fou el mestre de la capella de la seu entre 1564 i 1609, i el succeïren en el càrrec, al llarg del segle xvii, Antoni Vicenç (1609-?), Miquel Serra (?-1638), Jaume Antoni Bordoy (1638-1654), Magí Fiol (1654-1698) i Joan Martí (1698-1730).⁴⁹

El 1595 (coincidint amb la creació dels ministrils), la capella fou reorganitzada canònicament i el 1622 es portà a terme una renovació de la plantilla de cantors. Sembla que, en tot aquest període de cent anys que va de 1564 i fins a 1666, la capella de música de la seu fou l'únic centre musical de Ciutat de Mallorca,⁵⁰ a diferència del que succeïa a moltes altres ciutats del territori hispànic, on les capelles catedralícies convivia (i, fins i tot, sembla que col·laboraven) amb les d'altres centres religiosos menors.⁵¹ Així doncs, els serveis que s'oferien a les funcions litúrgiques, als dies de taula i a les celebracions extraordinàries estaven principalment en mans, d'una banda, del joc de ministrils (pagats per la universitat i la catedral) i, de l'altra, de la capella de música de la seu (també pagada per ambdós), i aquestes agrupacions tenien entre ambdues el monopoli d'una activitat per a la qual hi havia més demanda que oferta, fet que implicava un servei irregular, fraccionat i amb interrupcions. Aquest fou un dels motius pels quals hi va haver diversos intents de creació de capelles de música alternatives, intents tots frustrats per la negativa de la capella de música de la seu de perdre el tan preuat control dels serveis musicals. La capella de la seu, *a priori*, no tenia capacitat d'impedir que sorgissin noves capelles, ja que aquestes s'emparaven en el buit legal que hi havia entorn a la seva creació, però, tanmateix, feren el possible per obstaculitzar que prosperessin, i portaren a terme agressives campanyes fins que n'aconseguien l'extinció. És aquesta una de les qüestions més interessants relatives a la música del segle xvii a Mallorca i una aportació inèdita, ja que es tractarà d'aportar nova llum a la coneguda —però gens desenvolupada— disputa entre la capella de música de la seu i la capella de música de Santa Eulàlia, ocorreguda en el breu lapse de temps entre 1666 i 1671.

En un document una mica posterior, de l'any 1713, s'explica que, tradicionalment, a la capella de música de la seu hi havia dos boixarts, és a dir, dues bandes o grups per a la distribució de torns: un anomenat boixart «de'n Far» i, l'altre, boixart «de'n Comes».⁵² D'aquesta manera, quan coincidia que la capella havia de

49. Xavier CARBONELL, «La música a la Seu», a Aina PASCUAL (coord.), *La Seu de Mallorca*, 1995, p. 302.

50. Cristina MENZEL, *La música a Mallorca en el segle xvii: Fonts musicals de la catedral: estudi i edició crítica*, tesi doctoral inèdita, p. 441-443.

51. Ascensión MAZUELA-ANGUITA, «Música conventual para ceremonias urbanas del mundo hispánico», *Hoquet: Revista del Conservatorio Superior de Música de Málaga*, núm. 20 (2022), p. 3-30.

52. ACM, CPS-16029, *Papeles varios sobre la capilla de música de la Catedral*, lligall núm. 3.

donar servei a més d'una funció religiosa, es tornaven alternativament per triar allà on volien prestar el servei. Amb aquest sistema, s'ampliaven i diversificaven les possibilitats d'entrada d'ingressos, ja que es podia donar servei a més d'un temple alhora, a més de ser un mètode per oferir l'oportunitat als músics de triar allà on volien prestar el servei. No obstant això, en el document de principis del segle XVIII, malgrat que incideix en el fet que és un costum antic, aclareix que en aquells moments es trobava «molt vulnerada». En una carta de 1668 localitzada a un protocol notarial (vegeu l'annex documental)⁵³ s'ha pogut determinar que, com a mínim, un dels motius específics que impulsaren la creació d'una nova capella musical a Ciutat de Mallorca fou la gran demanda de serveis musicals davant de l'escassa oferta, només per part d'una capella, precisament dividida en boixarts o fraccions, agrupacions més petites de músics. Tanmateix, i malgrat que les fonts no ho especifiquen, es podria especular sobre més raons com, per exemple, la valoració d'una oportunitat de negoci difícil d'impedir gremialment o institucionalment o, fins i tot però nogensmenys difícil de determinar, que la capella de música de la seu donés un servei deficient o considerat antiquat i que un grup d'amants de la música en volgués oferir una alternativa de qualitat per pur amor a l'art sonor. És adient valorar aquesta darrera opció com una possibilitat de canvi en l'estil interpretatiu que, en última instància, podria significar un canvi en el pensament musical, virant de la música vocal polifònica cap a la melodia acompanyada instrumentalment, ja que consta que la nova capella tenia «tot gènere d'instruments».⁵⁴

Així doncs, l'origen de la disputa musical que s'analitza al present estudi fou la fundació d'una nova agrupació musical, diferenciada estilísticament de l'existent, amb l'objectiu d'oferir una alternativa musical de qualitat a les festivitats i oficis dels centres religiosos, activitat fins llavors tan solament desenvolupada per l'antiga capella de música de la seu. Quatre cavallers de Mallorca, davant la manca d'impediment institucional o legal, juntament amb els músics i alguns preveres del comú de Santa Eulàlia, decidiren fundar pel seu compte una capella nova de música. Els quatre cavallers protectors eren Antoni Sureda Valero, Francesc Desbrull, Gaspar de Puigdorfilà i Joan Miquel Fuster, de manera que la capella s'alçà inicialment amb el nom *capella nova*, i es feren els pactes oportuns entre els protectors en escriptura pública davant el notari Antoni Reura el dia primer de novembre de 1665⁵⁵ i, presentaren al bisbe Pedro Manjares de Heredia, per a la seva fundació, un breu del papa Alexandre VII.⁵⁶ El dia 13 de gener de 1666 signaren els pactes oportuns tots els músics integrants,⁵⁷ excepte alguns d'ells per ser menors d'edat i no tenir encara potestat. Es considera que a partir d'aquesta signatu-

53. ARM, Prot-F-1017, notari Antoni Ferrer, f. 167r-168v.

54. ACM, CPS-16026, *Sobre derecho de la capilla de música de la Catedral a ejercer sus funciones en Sta. Eulalia a pesar de haber allí capilla propia*, document 3, sense foliar.

55. ACM, CPS-16026, document 1, sense foliar.

56. ARM, Prot-F-1017, f. 94r-108v.

57. ACM, CPS-16026, document 3, sense foliar.

ra la capella va començar oficialment la seva activitat. Miquel Martí, de vint-i-cinc anys, en seria el mestre, i estava acompanyat per catorze músics més: Pere Carbonell, Joan Mulet, Miquel Seguí, Antoni Adrover, Joan Rosselló, Mateu Cantallops, Miquel Ferrer, Guillem Carbonell, Sebastià Morey, Sebastià Crespí, Guillem Domènec prevere, Lluç Vidal, Joan Amorós i Montserrat Amorós. En els acords signats, els músics es comprometien a no deixar la capella, a tenir obligació d'anar a casa del mestre a assajar, així com de ser puntuals i tenir compromís d'assistència, i demanar permís amb temps si s'havien d'absentar puntualment. Segons ressalten les fonts, Miquel Martí, el mestre de la capella nova, era molt destre en l'art i ciència de la música (vegeu l'annex documental)⁵⁸ i, a les actuacions de la música nova, s'entreveïen promeses de músics excepcionals, amb indicis de virtuosisme, a més de comptar amb bon equipament d'instruments musicals, malgrat que, desafortunadament, no s'indica el tipus ni la família dels instruments. Sí que s'ha localitzat, d'altra banda, un contracte del 1666 entre Jaume Martí, pare del jove mestre Miquel Martí, i dos germans orgueners, Joan i Antoni Torrella pel qual el susdit Jaume Martí els comprava la meitat d'un orgue portàtil de sis registres: flautat de fusta, flautat tapat, quinzena, vint-i-dotzena i dos címbals de llau-na de llautó. L'orgue portàtil s'havia d'estojar a la casa del mestre Miquel Martí, qui l'hauria d'administrar i llogar convenientment per treure'n benefici repartidor entre les dues parts contractuals. De la seva banda, els germans Torrella s'havien d'ocupar del manteniment i posada a punt de l'instrument, sense cap cost extra per part del mestre de Santa Eulàlia.⁵⁹

Tornant a les diferències entre capelles, l'afalac a la perícia de la música nova no degué tenir gaire bona acollida dins la capella de música de la seu, que devia intuir, ja des d'un primer moment, el greuge comparatiu i les rivalitats que estaven a punt d'esdevenir-se. Una vegada fundada la capella nova, els cavallers protectors consideraren que una manera de consolidar-se era aconseguir una intitolació apropiada, per la qual cosa sol·licitaren al rector de Santa Eulàlia, Francesc Mut, que els permetés instituir-se sota el nom de capella de Santa Eulàlia (vegeu l'annex documental),⁶⁰ sens dubte considerant que es tractava de la parròquia més antiga de Ciutat i que es trobava en el centre de l'activitat econòmica, social i cultural. A canvi d'instituir-se amb el títol de Santa Eulàlia, la capella de música oferia servei gratuït a les funcions de l'església parroquial i les sufragànies, per la qual cosa el rector i els obrers de Santa Eulàlia hi accediren sense dubtar, satisfets del tracte i de poder comptar a les seves celebracions amb una música de tan alta qualitat. Encara més, s'acordà que se'ls donaria «una taula de les festes que es deuen celebrar amb música i instruments» per tal que hi poguessin assistir sens falta i amb puntualitat.

Tornant a «les músiques», els conflictes entre la capella de la seu i la de Santa Eulàlia no es feren esperar. La música de la seu, que fins aquell moment havia do-

58. ACM, CPS-16026, document 4, sense foliar.

59. ARM, Prot-F-1017, f. 34v-38r.

60. ACM, CPS-16026, document 4, sense foliar.

nat servei a les festes i celebracions de Santa Eulàlia, reclamava que ho volia seguir fent. Per la seva banda, la capella de Santa Eulàlia volia l'exclusivitat a la parròquia de Santa Eulàlia i sufragànies, ben igual com la tenia la música de la seu a dins la catedral, on no podia cantar ningú altre que no fos l'antiga capella. D'aquesta manera, el mestre Miquel Martí inicià els tràmits per impedir l'entrada de la música de la seu a Santa Eulàlia, en una petició formal al bisbe Pedro Manjares de Heredia, qui considerà vàlids els arguments de la capella nova i els concedí l'exclusivitat dins la parroquial.⁶¹ Des de la seva òrbita, el bisbe considerà que l'existència de dues capelles de música podria ser positiva per a l'avanç musical de Mallorca, ja que la competitivitat que es generaria entre elles animaria els músics a esforçar-se més en la seva feina, a fer-se «més perits», a ampliar el repertori interpretatiu, a innovar... en definitiva, a guanyar en pràctica i habilitat en matèria musical per no quedar enrere en comparació amb els altres. Tanmateix i molt malauradament, la sana rivalitat que esperançava el bisbe Manjares mai no va arribar, sinó més bé tot el contrari. Una vegada aconseguit el favor episcopal, la capella de Santa Eulàlia es va fer forta i va guanyar en seguretat per iniciar un agressiu programa que, de rerefons, venia a significar una clara pugna pel monopoli musical de Ciutat. Una de les primeres iniciatives que feren trontollar la relació entre ambdues capelles fou la fundació, per part dels quatre cavallers protectors, d'una plaça vitalícia amb un sou de seixanta lliures anuals per a una «veu i persona» a la seva designació. Les condicions laborals eren d'ensomni: la persona designada aconseguiria una plaça per tota la seva vida i el salari, a més de ser elevat, seria cobrador de per vida inclús si la capella de música es desfeia. La «veu i persona» seleccionada pels quatre cavallers no era ni més ni manco que Antoni Pieres,⁶² beneficiat de la catedral, contralt de la capella de música de la seu i, pel que sembla, un cantaire excepcional i essencial per al desenvolupament diari i el progrés de la música catedralícia. La proposta de la música nova era temptadora però, Pieres, que s'havia format a l'escola de cant de l'Almoina i gairebé es podria dir que s'havia criat a la seu, no podia abandonar la catedral tan fàcilment. Essent que no n'estava convençut, la capella de Santa Eulàlia li incrementà l'oferta: sumat a les seixanta lliures anuals vitalícies dels cavallers protectors, els mateixos músics integrants de la capella hi afegien vint lliures anuals més per persuadir Antoni Pieres de mudar la capella de la seu per la de Santa Eulàlia. Però no tot en la vida eren els diners, i Pieres mai no arribà a deixar la capella catedralícia, qui sap si per amor i devoció a la seu, a la qual se sentia profundament arrelat, qui sap si per lleialtat als seus companys cantors de la capella, o qui sap si per tenir por a represàlies o haver estat víctima d'algun tipus d'extorsió. Fos com fos, aquest episodi elevà les tensions entre capelles, però, tanmateix, la negativa de Pieres no seria ni molt manco la fi dels problemes. A les fonts —de provenença catedralícia— els conflictes es descriuen com a inquietuds, escàndols i faltes de respecte de la capella de Santa Eulàlia cap a la de la seu

61. ACM, CPS-16026, documents 5 a 7, sense foliar.

62. ACM, CPS-16026, documents 8 a 11, sense foliar.

però, malgrat que no se'n fa referència, els altercats devien provenir d'ambdós bàndols i les increpacions devien ser mútues.

La situació va arribar a ser tan poc sostenible que el bisbe Pedro Manjares, menys d'un any després de la concessió, el 8 de febrer de 1667, va haver de revocar les seves resolucions a favor de la música nova:⁶³ li va retirar el títol de capella de Santa Eulàlia, li va denegar la possibilitat de portar el nom de qualsevol altra parròquia i va anul·lar l'exclusivitat que tenia la capella a la parroquial de Santa Eulàlia i sufragànies. Respecte al nom, el bisbe va dir que la música nova es podia dir *música extravagant* (en el sentit que no tenia seu fixa), com es deia en altres indrets en què hi havia capelles d'aquest tipus,⁶⁴ de manera que als documents comença des de llavors a dir-se *extravagant*, *volant*, *nova*, o encara *música de Santa Eulàlia*, malgrat que oficialment no en pogué tenir el nom.⁶⁵ Respecte a l'exclusivitat, la parroquial de Santa Eulàlia, com la resta de temples —a excepció de la catedral—, tenia dret de triar quina capella volia que li aportés els serveis musicals. Tanmateix, la retirada de l'exclusivitat de les funcions a Santa Eulàlia no va fer que la música nova hi deixés de donar servei, ni a Santa Eulàlia ni a les parròquies restants, que semblaven apreciar notablement la música nova en detriment de la de la seu. En general, el públic admirava i volia sentir la música nova, tant que els rectors eren més proclius a demanar els seus serveis i no els de la música de la seu. Les parròquies, que fins llavors havien sol·licitat el servei dels canonges per oficiar en determinades festivitats, ja no els cridaven, ja que si cridaven canonges aquests portaven amb ells la capella de la seu. Fou així com la disputa musical començà a esdevenir crítica, ja que arribava a afectar fins i tot les butxaques dels canonges,⁶⁶ i això no era permisible de cap manera per part de la institució eclesiàstica més important de l'illa. Encara més, en la processó del Corpus de l'any 1667, davant l'incentiu episcopal per contractar els serveis catedralicis, els rectors preferiren que no hi hagués música que hi anés la música de la seu, fet que provocà un gran escàndol entre el poble, essent mai vist que el Santíssim Sagrament no portés cap tipus d'acompanyament musical.⁶⁷

Així doncs, el novembre de l'any 1667 el bisbe decidí intervenir de manera més rotunda i bloquejà l'actuació de la música nova a un enterrament a Santa Eulàlia i concedí la funció a la capella de la seu. Però malgrat la mediació episcopal, sembla que al llarg de l'any 1668 encara prosseguien els conflictes i tensions entre capelles. Les fonts capitulars refereixen una campanya d'odi cap a la música de la seu empresa per la música nova i de situacions vertaderament tenses, com la suc-

63. ACM, CPS-16026, documents 12 a 15, sense foliar.

64. Vegeu: Juan RUIZ, «Música y devoción en Granada (siglos XVI-XVIII): funcionamiento "extravagante" y tipología de plazas no asalariadas en las capillas musicales eclesiásticas de la ciudad», *Anuario Musical*, núm. 52 (1997), p. 39-75.

65. ACM, CPS-16026, document 29, sense foliar.

66. ACM, CPS-16025, *Causa promovida por los músicos de la Catedral sobre pago de las cantidades que les quedó a deber el Obispo Fernández Manjarrés*, sense foliar.

67. ACM, CPS-16025, sense foliar.

ceïda en la vigília de la festa de Santa Eulàlia quan els músics de la seu estaven cantant a la parroquial i els cavallers protectors de la música nova els feren sortir a empentes de la parroquial, fins i tot arribant a agafar un músic pel coll. Un altre exemple és el de la funció del col·legi de Sant Martí dels jesuïtes, en què els protectors de la música nova es posaren a darrere els músics de la seu a «cantar» amb ells, per pertorbar-los.⁶⁸

El 1668 començà el contraatac de la capella de la seu: es tractà d'una ofensiva que pretenia solucionar el problema d'arrel i erradicar definitivament la capella de Santa Eulàlia.⁶⁹ El capítol estava molt disgustat pel fet que per a la fundació de la capella nova s'hagués presentat un breu del papa i acordà no assistir a cap funció eclesiàstica on toqués la música nova.⁷⁰ S'enviaren mandats als rectors de les parròquies ordenant que no s'admetés la música extravagant a les festivitats de les seves esglésies, s'iniciaren els plets i la causa s'elevà a la Sagrada Congregació de Ritus. Segons s'explica en el procés, la capella volant havia actuat a ultratge, tractant de destruir l'autoritat de la capella de la seu que, al cap i a la fi, era la primera de la Ciutat, la més vertadera i autoritzada per exercir en les funcions musicals. Segons aquest procés, les capelles extravagants, volants o secundàries que havien pogut sorgir puntualment a la Ciutat eren de caràcter menor i sempre s'havien dedicat a assistir i complementar la capella catedralícia, per la qual cosa era del tot inadmissible l'existència d'una capella que fes tot el contrari: la competència econòmica, el descrèdit social i l'intent de destrucció de la música de la seu.

El final de la capella de la música de Santa Eulàlia és una mica confús, ja que no existeix cap font explícita del seu desmembrament, més que una notícia de 1672 de com Miquel Martí, que havia estat el mestre de capella de Santa Eulàlia, demanava ser acceptat a la capella de música catedralícia, essent encara mestre el prevere Magí Fiol, amb qui hi havia hagut les controvèrsies fins feia tan solament un any. El que sí que es conserva és tot un plet relacionat dels anys següents, entre 1671 i 1673, en què la capella de música de la seu reclamava a l'hereu del bisbe Pedro Manjares de Heredia, Miguel Montero de Espinosa, la suma de 1.800 lliures que suposadament el bisbe els devia per les músiques que havien cantat.⁷¹ Poc temps abans, el 1668, quan encara estaven vigents les problemàtiques entre capelles, els músics de la seu ja havien elevat la queixa al nunci apostòlic a Madrid, Federico Borromeo,⁷² que el bisbe Pedro Manjares no semblava estar disposat a satisfer tal quantitat. Els documents fan referència explícita a l'obligació dels bisbes de satisfer la part de la música que li corresponia segons les determinacions de Vich i Manrique de 1595 (per la qual la meitat de la música era pagada per la universitat i els altres dos quarts pel bisbe i el capítol), però si s'observa tot el procés en conjunt, la reclamació de la música de la seu sembla una mena de represàlia al

68. ACM, CPS-16026, documents 29 a 54, sense foliar.

69. ACM, CPS-16026, documents 29 a 54, sense foliar.

70. ARM, 01-00-REP001, f. 121r.

71. ACM, CPS-16025, sense foliar.

72. ACM, CPS-16029, document 4, sense foliar.

bisbe per haver admès en un primer moment la institució de la música nova amb el títol de Santa Eulàlia i la concessió de l'exclusivitat en perjudici de la música de la seu, de manera que s'intueix que la música catedralícia reclamava, més que un import no satisfet, un import en concepte de danys i perjudicis a causa de les decisions episcopals.

Un segon intent de creació d'una nova capella de música es feu l'any 1687, amb la creació de la capella de música de l'Hospital General i la universitat, però la seva trajectòria fou menys notòria que la de Santa Eulàlia i de més curta durada,⁷³ i encara manca avui en dia una recerca específica al respecte.

CONCLUSIONS

Com s'indica al resum de l'article, es tracta, aquesta, d'una primera aproximació a la temàtica, per la qual cosa els resultats no es poden prendre encara com a definitius. Com s'ha insistit a la introducció, el gran volum de les fonts arxivístiques al respecte faria necessari una tasca de buidatge exhaustiva, encara per dur a terme, així com també el fet que la temàtica impliqui punts de vista divergents requerriria el contrast de diferents fonts. Així mateix, també seria necessari que la institució que és propietària del conjunt documental realitzés les tasques de foliació necessàries per a una correcta citació de les fonts. No obstant això, de la tasca feta fins aquest moment es poden extreure algunes primeres impressions. En primer lloc, cal fer notar que la investigació musicològica històrica és un assumpte pendent a Mallorca, realitat que s'oposa enormement a la gran diversitat d'estudis potencials i en l'enorme quantitat de fonts a l'abast, tant de tipus històric com de música escrita. Les iniciatives d'investigació musical a l'illa s'han dedicat durant anys a la identificació de fonts i no tant a la seva interpretació, i han quedat a l'aire i sense aclarir durant dècades el transcurs de determinats esdeveniments de la història de la música a Mallorca. Un exemple clar d'això són les fundacions de capelles a Ciutat de Mallorca a l'edat moderna. La capella més estudiada, amb diferència (malgrat, encara, amb assumptes pendents), sempre ha estat la de la seu, i és confús el sorgiment d'iniciatives frustrades al llarg de gairebé un segle: la de Santa Eulàlia i la de l'Hospital a finals del segle XVII i la «música nova» a principis i mitjan segle XVIII. Aquest article pretén pal·liar la manca de coneixements sobre la fundació de la primera, mal que per a les altres dues els estudis estan altrament per arribar.

Quant a les conclusions —provisionals— referents a la fundació i desaparició de la capella de Santa Eulàlia, és interessant fer notar com en el si de les problemàtiques rau el fet de manca una estructura normativa que regulés la professió de músic, com sí que passava amb la major part dels oficis, agrupats en gremis, inclús

73. Cristina MENZEL, *La música a Mallorca en el segle XVII: Fonts musicals de la catedral: estudi i edició crítica*, tesi doctoral inèdita, p. 117.

els artistes de Mallorca, la vida professional dels quals regulà el Col·legi de Pintors i Escultors entre 1485 i 1785.⁷⁴ Així doncs, cap tipus de legislació impedia el sorgiment d'iniciatives musicals, sempre que aquestes fossin aprovades per l'autoritat eclesiàstica pertinent, motiu que sens dubte generà que els conflictes i les pugnes fossin en essència de tipus personal, ocasionats pels factors econòmics i de reputació pública. En aquesta línia, la creació de societats per a la pràctica musical implicava unes relacions no tan solament artístiques, sinó que explicitava una connotació política, fins i tot una certa confabulació amb l'objectiu de supplantar els actors socials de determinades esferes de poder, essent precisament la mateixa raó de la desfeta de dites societats.

En definitiva, l'estudi de les polèmiques entre la capella de la seu i la de Santa Eulàlia haurà de fer-se des d'una pluralitat de punts de vista: partint del punt de vista polític i institucional, i passant per l'econòmic o l'antropològic i per la vida professional i la consideració social dels músics, fins a arribar a la recepció de la música i l'aparició d'un primitiu concepte de públic i de gust, sense oblidar el viratge en la pràctica compositiva i interpretativa o les qüestions relatives a l'evolució del pensament musical en relació amb les tendències estètiques i estilístiques del moment.

ANNEX DOCUMENTAL

DETERMINACIÓ DE L'OBREERIA DE L'ESGLÉSIA PARROQUIAL DE SANTA EULÀLIA DE CIUTAT DE MALLORCA DE CONCEDIR A LA NOVA CAPELLA MUSICAL EL TÍTOL DE CAPELLA DE SANTA EULÀLIA A CANVI DE REBRE SERVEI A LES PRINCIPALS CELEBRACIONS DEL TEMPLE (16/01/1666). ACM, CPS-16026, DOCUMENT 3, SENSE FOLIAR

Die XVI mensis Januarij Anno a Nat. Dni. MDCLXVI

Convocats y ajuntats en lo Archiu de la Sacristia de la Iglesia Parroquial de Sta. Eulalia de esta Ciutat de Mallorca. Lo molt R^d. Sr. Francesch Mut pre. Dr. theolech y R^{or}. de dita Par.^a, los Magnífichs Pere Joan de Vilalonga donzell, y Antoni Guarriga ciutada militar; Antoni Tavarner mercader, lo discret Ffs. Groñard nott., mre. Antoni Thomas sabater y Mic. Hyeroni Galmes ferrer, obres de dita Iglesia Par.^{al} per efecte de tractar cosas concernents a la utilitat de la obreria de dita Iglesia; fonch proposat per lo molt R^d. Sr. R^{or}. Ffs. Mut, dient. Be sabran V^s. M^s. que se ha ordenat una capella de musica, y el mestre de ella es el licenciado Miquel Martí, molt perito en lo Art y Sciencia de la musica, la qual capella protegen alguns cavallers perçonas de estimacio, y segons la experiencia ha enseñat, done mostres de adelantarse y exir de ella molt peritos en la musica; y desitjant lo

74. Per a la darrera actualització respecte a la història del Col·legi, vegeu: Mercè GAMBÚS i Pep BARCELÓ, *Les arts a Mallorca entre els Àustries i els Borbons*, 2014.

dit Marti mestre de dita capella, y sos Protectors, que aquella se instituesca y erigisca sots Titol desta Iglesia Par.^{al}, per mayor auctoritat y habilidad de ella; suppliquem a V.^s. M.^s. pera que la admatessem en ella, y los consedissem lo dit Titol; pera lo qual offerexen servir dita Iglesia ab tota puntualidad. V.^s. M.^s. maneran resoldre los quels aparega mes convenient.

Passats los vots, fonch conclus, resolt y determinat, nemine discrepante, ab vot y parer del dit Sr. Pere Joan Villalonga, que per quant seha experimentat que dita capella es troba ben proveida de musichs qui prometen esperanças de ixit peritos, y aximateix te tot genero de instruments, y aquells se aporten be, y que trobatse titulats en dita Iglesia, ha de animarse altres a entrar en la disciplina de la musica, que tot mira el be y utilitat de est Regne en tenir grans subjectes qui assistescan al Culto Divino y celebracio solemne dels Divinos Officis, y en honra de esta Iglesia Par.^{al}, que perço se admeta en ella la dita capella, y sels done lo Titol de S^{ta}. Eulalia; ab asso, que lo Sr. R.^{or}. y Obrers, qui vuy son, y per temps seran, tingan tambe titol de Protectors de dita Capella, junctament ab los que dita Capella te per Protectors; ab asso, que dit R.^{or}. y Obrers no estigan obligats en donar cosa alguna a dita Capella ni que tinguin obligacions, que forçan tenen dits Protectors, conforme acte dels 13 janer 1666 en poder de Ant. Reure nott. desde la sua cohadunacio [sic.], y per tots correga la observancia de lo que entre si tenen convingut, y acordat, y acas en lo esdevenidor convindran, y acorderan, y que sels done una taula de las festas, quis deven celebrar ab musica y instruments, pareq. ab mes puntualidat y sens falta pugan acudir a dita Iglesia; y en cas que se haje de provehir alguna plaça vacant de musica, toca el provehirla a dits Protectors, y peraq conste ad aeternam rei memoriam, yo ffs. Groñard nott he continuat acte dela pnt determinatio; pnts per testimonis los honors Joan Simo y llado mercader, y Joan Sastre flassader, tots de Mallorca.

La pnt. Copia he treta yo el R.^{or}. infrascrit del seu Original llibre de Determinacions de N^{ra}. Obreria de S^{ta}. Eulalia del Reyne y Ciutat de Mall.^{ca}, qui está recondit en mon poder y concorde ab dit Original de que don fee yo el R.^{or}. subscrit. Vuy als 23 8^{bre} any 1668.

El Dr. Marti Ballester pre. y R.^{or}. de la Par.^{al} Iglesia de S^{ta} Eulalia de Mall.^{ca}.

DECLARACIÓ SIGNADA DAVANT EL NOTARI ANTONI FERRER PER DEU RECTORS I PRIORS DE LES PRINCIPALS PARRÒQUIES I CONVENTS DE CIUTAT DE MALLORCA ALLEGANT LA CONVENIÈNCIA QUE HI HAGI MÉS D'UNA CAPELLA DE MÚSICA (21/02/1668). ARM, PROT-F-1017, F. 167R-168V

Nosaltres de baix firmats diem y certificam que havent sperimentades moltes incomoditats, y menos reverensia que ha patit el culto divino, per effecte de haverhi sola una capella y mestre de musica en aquest Regne de Mallorca, de tal manera que ab moltes occasions se celebraven los officis divinos sens musica, y en altres era de tal modo la musica que es cantava, que apenas es poria dirse, que tingués mes agasaco el culto divino, per causa de celebrarse ab poch musichs, porsio

truncade de la capella qui era sola, per offerirse en algunas ocasiones moltes festivitats en un mateix die y hora, en differentes Iglesias y para que totes partisipassen de la musica haventhi una sola capella, ere necessari que aquella se dividís y que en nign lloch stiguessen ben assistits los divinos officis, causant menos devosio a los faels, y tibiassse en las cosas divinas; en tant que moltes vegades ha succehit que havent cantat los Kiris, Gloria y Credo, demprés del sermó haver de prosehí los officis sens musica per falta de los musichs, y en altres ocasiones haver de diletar el sermo los predicadors, y en altres haver dexar de predicar a la mitat del sermó per causa de la música, y en moltes occaions haverse de trocar la hora dels divinos officis per porer dits musichs assistir en las festivitats; y es esta veritat tan certa que en occasio, que es son trobades duas capellas, y dos mestres en aquest Regne, havem sperimentat tot lo contrari, mes devosio en la asistensia en los divinos officis, mes farvor en los naturals, y las festivitats celebrades ab mes veneracio y comoditat dels moradors, y de las Iglesias; moguts de los qual certificam que es gran convenientia de est Regne, y decoro del culto divino que hey haje dos capellas, y dos mestres perque altrement se ocasionen totes las incomoditats refferides en fe de lo qual firmam la present, de nostres mans propias en Mallorca, vuy als 21 fa-brer 1668.

El Dr. Francesch Mut, olim rector de Santa Olalia; El Dr. Melthior Gartia rector de Sancta Creu; el Dr. Antoni Homar pre, Rector de Sanct Jaume; el Dr. Pere Antoni Fiol pre. rector de Sant Michel; el Dr. Joseph Barcaló pre. y Rector de Sanct Nicholau; el Vicario provinsial de la Provinsia de la orden del P Sanct Francisco de Mallorca fra. Guillermo Munar; Dr. Antoni Seguí prior del Hospital General del Regna de Mallorca; fr. Michel Cerda provinsial del orde de los mí-nims de Sanct Francisco de Paula, en est Regne de Mallorca; fra Albert Ciffre prior del Carmen; fr. Antoni Quetgles president del Sanct Sperit.

BIBLIOGRAFIA

- ALCOVER, Francisco; LAFUENTE, Rafael. *La música y los instrumentos desde el Barroco hasta el siglo XX*. València: UMA, 2011.
- ATLAS, Allan. *La música del Renacimiento*. Madrid: Akal, 2009.
- CARBONELL, Xavier. «La música a la Seu». A: PASCUAL, Aina (coord.). *La Seu de Mallorca*. Palma: J. J. de Olañeta, 1995.
- *La imatge de la música en les Illes Balears*. Palma: J. J. de Olañeta, 2004.
- CORADA, Alberto. «La capilla musical de la Colegiata de Aguilar de Campoo: presencias y ausencias». A: GARCÍA, Máximo (ed.). *Familia, cultura material y formas de poder en la España moderna: III Encuentro de Jóvenes Investigadores en Historia Moderna: Universidad de Valladolid 2 y 3 de julio del 2015*. Madrid: Fundación Española de Historia Moderna, 2016, p. 437-447.
- ESCOBAR, Aina. «Ceremoniales y dietarios. Un ejemplo del siglo XVII en Mallorca: el *Cere-monial del Archivo*». A: ARELLANO-TORRES, Ignacio D.; MATA INDURÁIN, Carlos; SANTA AGUILAR, Sara (ed.). *Docendo discimus. Actas del VII Congreso Internacional Jóve-*

- nes Investigadores Siglo de Oro (JISO 2017)*. Pamplona: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, 2018, p. 91-100.
- ESCOBAR, Aina. «El setè jurat». *Bolletí de la Societat Arqueològica Lul·liana*, núm. 77 (2021), p. 45-59.
- «Entre el objeto artístico y el instrumento normativo: tablas de ceremonial del siglo XVII y “días de tabla” en los contextos municipales de Mallorca, Menorca, Toledo y Santiago de Chile». A: *Actas del Congreso Internacional: Itinerarios de las celebraciones públicas y morfología urbana en los territorios de la monarquía hispánica durante la Edad Moderna*, Sevilla [en prensa].
- ESTEVE, Josep-Joaquim; MENZEL, Cristina. *La música a Mallorca: Una aproximació històrica*. Palma: Ajuntament de Palma, 2007.
- GAMBÚS, Mercè; BARCELÓ, Pep. *Les arts a Mallorca entre els Àustries i els Borbons: Llibre de cartes i exàmens del Col·legi de Pintors i Escultors començant 1659 fins a 1724*. Palma: Lleonard Muntaner, 2014.
- GARRIGOSA, Joaquim; BALLESTER, Jordi; ESCALAS, Romà. *Història de la música catalana, valenciana i balear*. Vol. I: *Dels inicis al Renaixement*. Barcelona: Edicions 62, 2000.
- KNIGHTON, Tess. «Daily musical life in early modern Spain». A: CACHO CASAL, Rodrigo; EGAN, Caroline (ed.). *The Routledge Hispanic Studies Companion to early modern Spanish literature and culture*. Londres: Routledge, 2022.
- MAZUELA-ANGUITA, Ascensión. «Música conventual para ceremonias urbanas del mundo hispánico». *Hoquet: Revista del Conservatorio Superior de Música de Málaga*, núm. 20 (2022), p. 3-30.
- MENZEL, Cristina. *La música a Mallorca en el segle XVII: Fonts musicals de la catedral: estudi i edició crítica* [en línia]. Vol. I. Tesis doctoral inédita. Bellaterra: Universitat Autònoma de Barcelona, p. 77-80. <<https://www.tdx.cat/handle/10803/126402?show=full>> [Consulta: 19 gener 2023].
- MULET, Antoni; REYNÉS, Arnau. *Orgues de Mallorca*. Palma: J. J. de Olañeta, 2001.
- ORPÍ, Pere. *Sons de Mallorca: Instruments tradicionals: música, senyals i cultura de l'oci*. Palma: Documenta Balear, 2009.
- PARETS, Joan; CARBONELL, Xavier; MASSOT, Biel; ESTELRICH, Pere. *Els ministrils i els tamborers de la sala*. Palma: Ajuntament de Palma, 1993.
- ROSSELLÓ, Ramon; PARETS, Joan. *Notes per a la història de la música a Mallorca*. Vol. I-IV. Campos: Grup de Recerca i Documentació Històrico-musical de Mallorca, 2003.
- RUIZ, Juan. «Música y devoción en Granada (siglos XVI-XVIII): funcionamiento “extravagante” y tipología de plazas no asalariadas en las capillas musicales eclesiásticas de la ciudad». *Anuario Musical*, núm. 52 (1997), p. 39-75.
- «Ministriles y extravagantes en la celebración religiosa». A: GRIFFITHS, John; SUÁREZ-PAJARES, Javier (ed.). *Políticas y prácticas musicales en el mundo de Felipe II*. Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 2004.
- SAURA, Joaquín. *Diccionario técnico-histórico del órgano en España*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2020.
- WALTER HILL, John. *La música barroca*. Madrid: Akal, 2010.

BACH'S SONATA BWV 1035 AND THE *EMPFINDSAMER STIL*

JORDI RIFÉ I SANTALÓ
Universitat Autònoma de Barcelona

ABSTRACT

This study deals with the characteristics of the *Empfindsamer Stil* in the Sonata BWV 1035 by Johann Sebastian Bach. First, we contextualize the various historical aspects that marked a turning point in Bach's musical thinking with regard to his openness to new styles. These styles are then pointed out in various works by Bach and in those of other composers of the time, drawing pertinent comparisons. We go on to corroborate that Bach moves beyond the style of the Late Baroque, assuming the new models while elaborating them with the same intensity as his Baroque counterpoint. Lastly, three aspects are postulated for the sonata's attribution to *Empfindsamer Stil*, the new style in vogue: 1) we analyse the musical aspects of the *Empfindsamer Stil* and the Galant style which are present in the sonata; 2) we comment on the aesthetics of the Potsdam court, where the sonata was composed and where the taste for the Galant and *Empfindsamer* styles predominated, and 3) we present treatises that highlight aspects which may be applied to Bach's sonata. We conclude by establishing that Bach went beyond the Late Baroque and that he was not alien to the fashionable styles of his times.

KEYWORDS: Johann Sebastian Bach, BWV 1035, transverse flute, sonata, Late Baroque, Galant style, *Empfindsamer Stil*.

LA SONATA BWV 1035 DE BACH I L'*EMPFINDSAMER STIL*

RESUM

El present estudi versa sobre les característiques de l'*empfindsamer Stil* ('estil sentimental') en la sonata BWV 1035 de Johann Sebastian Bach. Primer, contextualitzo els diversos aspectes històrics que marcaren un punt d'inflexió en el pensament musical de Bach respecte a la seva obertura als nous estils. Després, destaco aquests estils en diverses obres de Bach i en les d'altres compositors de l'època tot contrastant-les. Segueixo, corroborant que Bach va més enllà de l'estil del darrer Barroc i que assumeix els nous models tot elabo-

rant-los amb la mateixa intensitat que el contrapunt barroc. I, finalment, argumento amb tres aspectes la seva adscripció al nou estil en voga, l'*empfindsamer Stil*: 1) analitzo els aspectes musicals de l'*empfindsamer Stil* i de l'estil galant presents a la sonata; 2) comento l'estètica de la cort de Potsdam, lloc per al qual fou composta la sonata i on predominava el gust per l'estil galant i l'*empfindsamer Stil*, i 3) mostro tractadistes que aporten aspectes que es poden aplicar a la sonata de Bach. Concloc posant en relleu que Bach depassà el darrer Barroc, no essent aliè als estils de moda de la seva època.

PARAULES CLAU: Johann Sebastian Bach, BWV 1035, flauta travessera, sonata, darrer Barroc, estil galant, *empfindsamer Stil*.

Within the group of sonatas that Johann Sebastian Bach wrote for the transverse flute with *basso continuo* or harpsichord *obbligato*, Sonata BWV 1035 presents a unique profile that differentiates it from the others. There are two factors that give it this singularity: the first is that it was composed at a later date than the other sonatas,¹ in 1741; the second relates to specific characteristics of its first and third movements, which bear semblances of the *Empfindsamer Stil*.

Sonata BWV 1035 consists of four movements: Adagio ma non tanto, Allegro, Siciliano and Allegro assai. Eppstein² suggests that we should consider the structure of the sonata to be like that of the *sonata da camera*, as he compares the alternance of its slow-quick-slow-quick movements and its rhythmic and melodic designs with those of a prelude followed by three dances – *rigodon*, *siciliano* and *polonaise*. The second and fourth movements reveal evident virtuoso writing and a style belonging to the Late Baroque period with certain Galant style features. In contrast, the first and third movements are created with elements of great expressive sensitivity, typical of the *Empfindsamer Stil*.

The dating of the sonata poses a problem: problem of the lack of the last two digits of the year on the manuscript sources that have been conserved.³ Even so, Wolff⁴ has dated it to 1741, a date that can be supported using the argument of the publication of the *Goldberg Variations* BWV 988⁵ in 1741, since this work pre-

1. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. 2, 2001. I take advantage of this note to mention that the present work was presented as a Flash Announcement session in the Bach Network: Ninth Johann Sebastian Bach Dialogue Meeting, which took place in Cambridge from 8th to 13th July 2019. I use this note to indicate that the translation has been done thanks to the resources of the Project PGC2018-094724-BI00 (for cataloguing and study of musical sources of Santa Maria del Pi, La Mercè, and Sants Just i Pastor (Barcelona) churches and the iconographic funds of both the MNAC and the Museu Marès).

2. Hans EPPSTEIN, "Über J.S. Bachs Flötensonaten mit Generalbaß", *Bach-Jahrbuch*, 58 (1972), p. 15.

3. Johann Sebastian BACH, *Neue Ausgabe Sämtlicher Werke*, VI Series, vol. 3: *Werke für Flöte*, 1963, pp. 22-23.

4. Christoph WOLFF, *Johann Sebastian Bach: El músico sabio*, vol. II, 2003, p. 208.

5. Johann Sebastian BACH, *Goldberg Variations* BWV 988, 2016, V; also, David SCHULENBERG, *The Keyboard Music of J.S. Bach*, 1993, p. 369.

sents several variations that could be qualified as using the postulates of the *Empfindsamer Stil* (e.g., the initial theme of the aria, and *Variations* 13 and 25). It is therefore probable that Bach would have composed the sonata with the aforementioned postulates in mind. Wolff also links the genesis of the sonata to the visits that Bach paid to the court of Potsdam:

[...] It is probably not just a coincidence that the last two datable chamber works by Bach, the Flute Sonata in E Major (1741) and the *Musical Offering* (1747), originated in connection with Bach's visiting a court as a distinguished guest performer: in both cases the court of Frederick the Great in Berlin.⁶

On the basis of this argument, there is evidence, considering both the year and the connection to the court of Frederick the Great, that Sonata BWV 1035 could reveal characteristic traits of the musical aesthetics of this court, namely its liking for the Galant style and the *Empfindsamer Stil*. The fact that the sonata was dedicated to Frederick's *Kammerdiener*, Michael Gabriel Fredersdorf, adds further weight to the argument for linking it to this aesthetic. We shall make further reference to these questions in the course of this study. In addition, it should be mentioned that the sonata was also performed at the Collegium Musicum in Leipzig.⁷

On the other hand, Stauffer⁸ and others have already placed it within the context of the Galant style that was to the liking of the court. One of the first musicologists who explicitly mentions the *Empfindsamer Stil*, however, is Hans Vogt,⁹ when in reference to the first movement, *Adagio ma non tanto*, he states: "[...] The movement seems to be an homage to the age of sensibility (*Empfindsamkeit*)", that is to say, to the *Empfindsamer Stil*. We may also mention Jones,¹⁰ who more recently also refers to the Sonata BWV 1035 within the context of the chamber works which Bach composed during the 1740s and which were associated with the court at Potsdam. This study is focused on the Sonata BWV 1035. However, we shall first contextualize various historical aspects which marked a possible turning point in Bach's musical thinking, opening the way to the new styles. We will then examine these new styles in various of Bach's works and also in those of other composers of the time in order to contrast them. Just as Marshall

6. Christoph WOLFF, *Bach: Essays on His Life and Music*, 1991, p. 231.

7. Christoph WOLFF, *Johann Sebastian Bach: El músico sabio*, vol. II, 2003, p. 137.

8. George B. STAUFFER, "Bach and the Lure of the Big City", in *The Worlds of Johann Sebastian Bach*, 2009, pp. 253-254; David LEDBETTER, *Unaccompanied Bach: Performing the Solo Works*, 2009, p. 132; and Ronda MILLER, *An Investigation of the Articulations Found in the Primary Sources of the Flute Sonatas of Johann Sebastian Bach Resulting in a Composite for Analysis and Second Edition for Practical Performance*, 2003, p. 163.

9. Hans VOGT, *Johann Sebastian Bach's Chamber Music*, 1988, p. 219.

10. Richard D.P. JONES, *The Creative Development of Johann Sebastian Bach: Volume II: 1717-1750: Music to Delight the Spirit*, 2013, pp. 363-364.

and Wolff, amongst others, have stated,¹¹ we believe that Bach moves beyond the style of the Late Baroque period and takes up new models, working on them with the same intensity as the Baroque counterpoint.

From the letter that Bach sent to his friend Georg Erdmann in 1730,¹² it may be inferred that from that year, or around that time, Bach reached what was a turning point in his musical production, in the sense of opening himself up to new paths in order to offset the musical precariousness that he experienced in Leipzig. In fact, amongst other things, the letter clearly expresses his dissatisfaction with the Thomaskirche authorities, with the means that were available to him for making music for liturgical services, and with the atmosphere in the city of Leipzig.

The final reflections in the *Memorial* that Bach addressed to the municipal council of Leipzig entitled “Short but Most Necessary Draft for a Well-Appointed Church Music, with Certain Modest Reflections on the Decline of the Same”,¹³ also reinforce the argument in favour of a turning point and the possibility of Bach developing a new musical strategy:

[...] The State of music is quite different from what it was, since our artistry has increased very much, and the gusto has changed astonishingly, and accordingly the former style of music no longer seems to please our ears [...]. It is, anyhow, somewhat strange that German musicians are expected to be capable of performing at once and ex tempore all kinds of music, whether it come from Italy or France, England or Poland [...]. To illustrate this statement with an example one need only go to Dresden and see how the musicians there are paid by his Royal Majesty; it cannot fail, since the musicians are relieved of all concern for their living, free from chagrin, and obliged each to master but a single instrument: it must be something choice and excellent to hear [...].

In the above text, it is important to underline that Bach was fully aware of the new taste, that is, of the new musical styles that were then in fashion. It is similarly relevant to highlight his mention of Dresden as a centre of great importance and prestige in terms of music.

At the end of March 1729, Bach took on the role of director of the Collegium Musicum in Leipzig, which carried with it the musical management of the Neukirche in that city. At the Collegium Musicum, amongst others, he was able to perform,¹⁴ *i.e.*, instrumental works – sonatas, concertos and suites – as well as

11. Amongst other works: Robert L. MARSHALL, *The Music of Johann Sebastian Bach: The Sources, the Style, the Significance*, 1989; Christoph WOLFF, *Bach's Musical Universe: The Composer and His Work*, 2020; and, amongst others, we should also mention the various musicologists referred to through the present study in the corresponding footnotes.

12. *Les écrits de Jean-Sébastien Bach*, introduced and commented by Werner Neumann and Hans Joachim Schulze, 1976, pp. 54-55.

13. Mentioned by Robert L. MARSHALL, *The Music of Johann Sebastian Bach: The Sources, the Style, the Significance*, 1989, p. 25.

14. Christoph WOLFF, *Johann Sebastian Bach: El músico sabio*, vol. 2, 2003, p. 137.

secular cantatas. Some of these works revealed elements already present in the new styles and the new emerging fashion. The previously mentioned Sonata BWV 1035 itself and the *siciliana* from the Sonata BWV 1031, which evidences a clearly Galant style design, are both examples of these new styles. Furthermore, in the vocal genre, we propose the example of the Cantata BWV 201.¹⁵ In the course of its fifteen parts, two arias clearly and explicitly reveal Bach's use of two styles that were in vogue at the time: the Late Baroque and the Galant style. The first one is clearly in the style of Bachian Late Baroque, interpreted by the bass I in the role of Phoebus (no. 5: "Mit Verlangen"), and the second, which is in a rustic yet Galant style, is played by the bass II in the role of Pan (no. 7: "Zu Tanze, zu Sprunge"). It is therefore evident that Bach worked with both styles and that he was consequently aware of their use in both instrumental and vocal works.

As far as the musical connection with the Neukirche in Leipzig is concerned, it should be noted that from the beginning of the eighteenth century, Bach benefited from the musical presence of Telemann, with whom he formed a series of networks, involving various musicians, which promoted the music of this church. The *Neue Gusto* was no stranger to the musical repertoire of the Neukirche. All of these circumstances have led Kevorkian¹⁶ to conclude that:

It is no exaggeration to speak of Leipzig in the early decades of the 18th century as an incubator of the galant style.

At the moment when Bach took over the management, he was able to appoint his protégé, Carl Gotthelf Gerlach,¹⁷ as organist. The Neukirche's repertoire featured music by various composers akin to the new styles: in addition to Telemann, we should also mention J.A. Scheibe.

Again, one finds evidence of a Galant substrate in the *Clavier Übung* (first part) BWV 825-830.¹⁸ From 1726 to 1731, each of the six parts was published individually. Finally, in 1731, the collection of six parts was published as a single work. The original front cover bore the following title: *Preludien, Allemanden, Couranten, Sarabanden, Gigue, Menuetten, und andern Galanterien...* This denomination of *Galanterien*, which was associated with dances, could lead us to infer that their compositional construct could have served as a seed for the Galant style, as the phrasing favoured this. What is more, the Galant concept was already very much assimilated during the period in which Bach composed the *Clavier Übung*.

15. Robert L. MARSHALL, *The Music of Johann Sebastian Bach: The Sources, the Style, the Significance*, 1989, p. 35.

16. Tanya KEVORKIAN, *Baroque Piety: Religion, Society, and Music in Leipzig, 1650-1750*, 2007, p. 214.

17. Andreas GLÖCKNER, *Die Musikpflege an der Leipziger Neukirche zur Zeit Johann Sebastian Bachs*, 1990, pp. 88-138 and 153.

18. Johann Sebastian BACH, *Erster Teil der Klavierübung, Sämtliche Klavierwerke 2: The Complete Piano Works 2*, Richard Douglas, Herausgeber, 2000, pp. 18-19.

Lastly, we should mention the Cantata BWV 51 *Jauchzet Gott in allen Landen*, composed on 17th September, 1730. This sacred cantata for soprano, trumpet, strings and *basso continuo* exhibits some melodic designs in its first and final arias that are typical of Bach's unusual operatic coloratura. As Marshall points out, we are close to the Italian *flamboyant style*, so typical of A. Scarlatti.¹⁹ This highlights a new stylistic element in the strategy of Bach's musical production, in this case, in his church music.

It is, therefore, after the two decades that run from approximately 1730 to 1750 that Bach opened himself up to new experiences after: 1) his management of the Collegium Musicum in Leipzig – where he took on the role of director at the end of March 1729,²⁰ a position which also implied his assumption of the management of the Neukirche in Leipzig; 2) his travels to, and work at, the court of Dresden, where, in 1736, he was given the position of *Hofcompositeur*; and 3) his trips to Berlin where, as already mentioned, he made contact with Michael Gabriel Fredersdorf in 1741 and later, in 1747, with the monarch himself. The result of this last contact was the work entitled *Musical Offering* BWV 1079.

The aforementioned experiences and, in particular, Bach's contacts with the great cities of Dresden – for opera – and Berlin – for chamber music – were very fruitful for him in terms of the assimilation, adaptation and development of the newly emerging styles – Galant and *Empfindsamer Stil* – which emerged from the new generations of composers who were based in these cities.

These events did not touch Bach's musical production in vain, just as is reflected in his adoption of the new influences that were incorporated into the major works that marked the last two decades of his life. These are above all, amongst others, parts of the Mass in B minor, some of the *Goldberg Variations*, the prelude to the *Second Book of the Well-Tempered Clavier* (*Das Wohltemperierte Klavier*), and parts of the *Musical Offering*.

We may begin by accepting Marshall's theses, according to which Bach was influenced by the musical fashions of his times and was able to assimilate them by juxtaposing and coordinating their various styles into the compositions of his later period. Along these lines, Marshall notes that:

Bach's assimilation of the "latest taste" (in Mizler's words) in the 1730s and '40s was actually one aspect of a second, larger and more complex synthesis in the composer's career, extending this time much further afield historically and culturally. It is almost as if the composer was attracted now to anything "exotic", that is, remote in time, place, or tradition, as it were, a Janus-like involvement with both the remote past and the newest trends, juxtaposing Palestrina and Pergolesi, the technical virtuosity of a Domenico Scarlatti or a Dresden opera star and the simple directness of the opera buffa, the high art of canon and the low art of the rowdy quodlibet,

19. Robert L. MARSHALL, *The Music of Johann Sebastian Bach: The Sources, the Style, the Significance*, 1989, p. 27.

20. Christoph WOLFF, *Johann Sebastian Bach: El músico sabio*, vol. II, 2003, p. 131.

not to mention the peasant idioms of German – and even Polish – folk music: all this, as the phenomena of the B-minor Mass and the *Goldberg Variations* reveal, in the ultimate service of a truly universal *réunion des goûts*.²¹

At the time of the composition of the sonata under study, the *Empfindsamer Stil* was still in the early stages of its development.²² Indeed, the *Empfindsamer Stil* could be considered a dialect of the Galant style,²³ with this sonata being the first work to exhibit this. Indeed, both the Italian *opera buffa* and several pieces by French harpsichordists – and particularly by F. Couperin – were the main originators of and vectors for the Galant style. Periodic and structured short phrasing and a simple accompaniment based on *arpeggio* chords were the most prominent elements of this style, which was spreading across Europe at that time. Germany was also a recipient of this Galant style, with which, particularly from 1740 onwards, the musicians of the Berlin and Potsdam schools took the further step of creating elements of the melodic and harmonic outline that gave this style a significant weight of sensitive expressiveness, turning it into the *Empfindsamer Stil* as something different from the Galant style²⁴ in certain ways. In general, it could be said that the Galant style was used in works destined for the general public²⁵ – theatre music – while the *Empfindsamer Stil* was performed in smaller circles – as chamber music. It may be considered that the sensitive style proposed by the *Empfindsamer Stil*, although essentially based on the Galant style, freed itself from the latter to become a style of its own by incorporating, as previously mentioned, coordinated elements from the sensitive melodic declamation and more elements of dialogue offered by the contrapuntal texture. As a result, we are dealing with the creation of a new style, one with a typically North German stamp: that of the Berlin School.

It is possible to observe the reception of both styles in the work of Bach, with the Galant style being found in various works in his library.²⁶ The *Empfindsamer Stil*, for its part, is to be observed both in Bach's music and the music of his sons, especially that of C.P.E. Bach, and in the new winds that were blowing at the court in Berlin. In effect, by way of example, Giovanni Battista Pergolesi's *Stabat Mater*²⁷ – which Bach turned into parody – and *Les Bergeries / Rondeau*

21. Robert L. MARSHALL, *The Music of Johann Sebastian Bach: The Sources, the Style, the Significance*, 1989, pp. 53-54.

22. Daniel HEARTZ, "Empfindsamkeit", in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. 6, 1994, pp. 157-159; Wolfgang HIRSCHMANN, "Empfindsamkeit", in *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, vol. 2, 1995, pp. 1766-1771.

23. Daniel HEARTZ, *Music in European Capitals: The Galant Style 1720-1780*, 2000; and Robert O. GJERDINGEN, *Music in the Galant Style*, 2007.

24. Philip G. DOWNS, *La música clásica*, 1998, pp. 68-70.

25. Philip G. DOWNS, *La música clásica*, 1998, p. 68.

26. Kirsten BEISSWENGER, *Johann Sebastian Bachs Notenbibliothek*, 1992.

27. Christoph WOLFF, *Johann Sebastian Bach: El músico sabio*, vol. II, 2003, pp. 110-111 and 168; also Francesco DEGRADA, "Lo *Stabat Mater* di Pergolesi e la parodia di Bach", in *Bach und die Italienische Musik: Bach e la Musica Italiana*, 1987, Series "Quaderni, 36", pp. 141-169.

from the *Second livre de pièces de clavecin, sixième ordre* (Second Book of Pieces for the Harpsichord, Sixth Order) by François Couperin,²⁸ were studied by Bach. They feature clearly evident elements of the Galant style, brief and periodic repetitive themed motifs, drum basses and/or the incipient scheme of Alberti's basses.

According to Wolff,²⁹ Bach's library even contained a remarkable collection of theoretical treatises. These included the musical treatise *Der Generalbass in der Composition*³⁰ by the chapel master of the court of Dresden, Johann David Heinichen. In this treatise, Heinichen made explicit a manifestly positive attitude towards the new taste and a critique of those who favoured counterpoint:

[The old ones] thought Reason could be put to no better use than the creation of supposedly learned and speculative artificialities of note writing. Therefore, they began on the one hand to measure out theoretically innocent notes according to mathematical scales and with the help of the proportioned yardstick, and on the other hand, to place these notes in musical practice on the staves (almost as if they were on a rack) and to pull and stretch them (or in the language of counterpoint, to augment them), to turn them upside down, to repeat and to change their positions, until finally from the latter resulted a practice with an overwhelming number of unnecessary instances of contrapuntal eye-music and from the former resulted a theory with amassed metaphysical contemplations of emotion and reason. Thus, one no longer had cause to ask if music sounded well or pleased the listener, but rather if it looked good on paper.

Later he states:

First, [counterpoint] serves students and beginners in composition. With counterpoint they learn to climb or to spell, and with these given and restricted themes and toilsome exercises they are forced to master skilful progressions or *Passus compositionies*... Second, counterpoint serves church music if it is mixed, according to the style of good church composers, with other techniques of good taste [Gout]. Here is really its place, and here the contrapuntist can best show his earned schooling.

And, in another section, he says that:

And how delighted is the ear if we perceive in a refined church composition or other music how a skilled virtuoso has attempted here and there to move the feelings of an audience though his *gallanterie* and other devices that express the text, and in this way to find successfully the true purpose of music.

28. Kirsten BEISSWENGER, *Johann Sebastian Bachs Notenbibliothek*, 1992, p. 279.

29. Christoph WOLFF, *Johann Sebastian Bach: El músico sabio*, vol. II, 2003, p. 111.

30. The three fragments selected from the treatise are mentioned by Christian AHRENS, "Johann Sebastian Bach and the 'New Gusto' in music around 1740", *Bach Journal*, vol. XXXIII, no. 1 (2002), pp. 75-77.

Lastly, it should be added that this treatise by Heinichen was announced in 1729 in order to promote its sale.³¹ In Leipzig, Bach himself was the sales representative and distributor. This, together with the study of the treatise that he had in his library, presupposes the interest and appreciation that Bach must have had for it. Along these lines, it is not surprising that the new musical trends gradually took root in Bach's creative mind.

In the case of the *Empfindsamer Stil*, although no example of it has been found in Bach's library, we can refer to his own works in which it is possible to observe this style and which reveal a consonance with and knowledge of the new style changes that were ushered in by the new generation of composers, who included Bach's own sons. In this respect, as previously mentioned, we have the *Goldberg Variations* BWV 988 (ex. 1: m. 1-10),³² of 1741; this work presents various aspects of the initial aria and of some of the variations that could be qualified amongst the postulates of the *Empfindsamer Stil*. As examples, we propose the initial theme of the aria and *Variatio* 25.

EXAMPLE 1. J.S. Bach, *Goldberg Variations* BWV 988: Aria, m. 1-10.

As may be observed, the melodic design of the aria exhibits a captivating display of expressive elements including *tierces coulées*, Lombard rhythms and ornamentation written in real notes.

31. Christoph WOLFF, *Johann Sebastian Bach: El músico sabio*, vol. II, 2003, p. 121.

32. Johann Sebastian BACH, *Zweiter Teil der Klavierübung BWV 971, 831, 831a, Viertel Teil der Klavierübung BWV 988, Vierzehn Kanons BWV 1087*, 1977, p. 69 and 104.

The *Variatio 25* also clearly exhibits this same style, with a slow tempo (*adagio*), a sarabande scheme, a design with expressive pauses, syncopes that lead to a clear fluctuation of the rhythm, chromaticisms, and unique interval jumps that make the sensitivity emanating from the fragment clearly explicit (ex. 2: m. 1-8).

The musical score for Example 2 is for J.S. Bach's *Goldberg Variations*, *Variatio 25* BWV 988, marked *Adagio*. It is written for Harpsichord (Hpschd.) in 3/4 time. The score consists of four systems of music, each with a treble and bass staff. The first system (measures 1-4) shows a sarabande scheme with expressive pauses and syncopes. The second system (measures 5-8) continues the piece with similar rhythmic and melodic patterns. The third system (measures 9-12) features more complex chromaticisms and interval jumps. The fourth system (measures 13-16) concludes the fragment with a final cadence. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, accidentals, and dynamic markings.

EXAMPLE 2. J.S. Bach, *Goldberg Variations*, *Variatio 25* BWV 988: *Adagio*, m. 1-8.

Three years later, in 1744, we find the Prelude BWV 881³³ from the second part of the *Well-Tempered Clavier* (*Das Wohltemperierte Klavier*), in which we can observe the expressive caesuras which begin in the two sharp parts – anticipating the third slow movement of the trio sonata from the *Musical Offering*³⁴ – and

33. Werner BREIG, “Johann Sebastian Bachs Leipziger Klaviermusik und das Prinzip *Empfindsamkeit*”, in *Aspekte der Musik des Barock. Aufführungspraxis und Stil: Bericht über die Symposien 2001 bis 2004*, 2006, pp. 295-298. Fragment source: J.S. BACH, *Das Wohltemperierte Klavier*, Teil II, Urtext, 1972, p. 60.

34. See Harry Halbreich's comments to the CD: J.S. Bach, *Das Wohltemperierte Klavier*, Band 2, BWV 870-893, p. 14 (French) or 27 (English).

which are expressed in a way that marks the two parts of the Prelude – being very present in the first and at the beginning of the second – in a similar way to a *continuum* stamped by the tone of F minor. We could say that with this thematic material, Bach introduced an element close to the *Empfindsamer Stil* (ex. 3: m. 1-12).



EXAMPLE 3. J.S. Bach, Prelude XII BWV 881: m. 1-12.

We also propose the example of a passage from the third movement, *andante*, of the trio sonata from the *Musical Offering* BWV 1079 (1747) (ex. 4: m. 1-7). In it, the use of expressive pauses, of unique interval jumps, chromaticisms and phrasing with a constant *piano-forte* intensity are also clearly noticeable. These features give the passage a momentum of evident musical sensitivity which is typical of the *Empfindsamer Stil*. We highlight Wolff's words in reference to Bach's stay in Berlin and, more specifically, to the trio sonata in the *Musical Offering*:

A character of homage manifests itself not only in clear references to the fashionable style of the Royal orchestra in Berlin. Gallant lines, phrased throughout, as well as sensitive declamation and dynamics characterize especially the slow movements.³⁵

In his recent publication,³⁶ Wolff also ratifies and clearly expands upon these observations relating to the taste of the Berlin court and the trio sonata from the *Musical Offering*:

[...] The trio sonata was meant as a special contribution by the Saxon capellmeister to the chamber son and several former students. Particularly in the sonata's slow movements, Bach paid homage to the King's preferred style of delicate sensitivity (*Empfindsamkeit*), and he certainly demonstrated the suitability of the Royal theme for such mannerist treatment, even if in contrapuntal disguise.

35. Mentioned by Christian AHRENS, "Johann Sebastian Bach and the 'New Gusto' in music around 1740", *Bach Journal*, vol. XXXIII, no. 1 (2002), p. 81.

36. Christoph WOLFF, *Bach's Musical Universe: The Composer and His Work*, 2020, p. 309.

In light of an ever-decreasing interest all across of Europe in strict musical composition generally and in the art of counterpoint in particular, Bach seemed to be suggesting an alternative (notably in the sonata), demonstrating how a subject as baroque and knotty as the “Royal theme” could in fact be treated in an emphatically Galant and expressive manner. Regarding the prevailing musical aesthetics in Berlin, with which Carl Philipp Emanuel and the younger generation identified, his father allegedly once remarked “’s ist Berlinerblau! ’s *verschießt!*” (This Prussian blue! It fades!) Given that sceptical point of view, Bach’s steadfast adherence to traditional and “made-to-last” counterpoint might be understood as a program of contrast. He must certainly have been aware that the *Musical Offering*, widely available as a published work and further burnished by the dedication to the King of Prussia, provided him with a unique platform to make his case.

3. Andante

Flute

Violin

Basso continuo

Fl.

Vln.

Bc.

Fl.

Vln.

Bc.

EXAMPLE 4. J.S. Bach, *Musical Offering* BWV 1079: 3. Andante, m. 1-7.

With respect to Bach’s sons, it may be noted that both W.F. Bach and C.P.E. Bach were the first members of the family whose compositional practice strove to find stylistic innovations that were in keeping with the new times. In this sense, although not associated with the court at Berlin, W.F. Bach’s music for

the keyboard can shed light on the *Empfindsamer Stil*. In fact, if we examine the proposed fragment from Polonaise No. 2 in C Minor (c. 1765),³⁷ it is possible to note the versatility of this new style: initial *arpeggios*, expressive pauses and jumps with angular intervals create a surprising and, at the same time, melancholic atmosphere which, aided by certain chromaticisms, give the *Empfindsamer Stil* a new, consolidated aesthetic (ex. 5: m. 1-8).



EXAMPLE 5. W.F. Bach, Polonaise No. 2 in C Minor: m. 1-8.

C.P.E. Bach was, without a doubt, clearly a composer and exponent of both the Galant style and the *Empfindsamer Stil*. He was a musician in the service of Frederick the Great of Prussia. We propose the following examples of his work that clearly illustrate the *Empfindsamer Stil*. The first are excerpts from the Sonata for Flute and Continuo (Berlin, 1739) Wq. 127/554 (ex. 6: m. 17-20; and ex. 7: m. 23-25).³⁸

EXAMPLE 6. C.P.E. Bach, Sonata in G Major Wq. 127: Adagio, m. 17-20.

37. "D-AAast Ms. 687 olim: Br 107 no. 10. BR-WFB", in *Bach-Digital: Aachen, Stadtbibliothek, Musikbibliothek Bach-Repertorium Wilhelm Friedemann Bach Fk / Falck-Verzeichnis BR-WFB A 27 - A 38 Fk 12. Polonaise 2 BR-WFB A 28* (online), <<https://www.bach-digital.de/content/index.xed>> (retrieved: 10 October 2022).

38. Carl Philipp Emanuel BACH, *Solo Sonatas*, 2008, p. 33.

EXAMPLE 7. C.P.E. Bach, Sonata in G Major Wq. 127: Adagio, m. 23-25.

It is important to highlight the first bars of the melodic outline for the flute, with significant pauses and modulated discourse, as well as the final bars of the dialogue with the *basso continuo*, which create an expressive tension with a final resolution in G major.

The second example, from C.P.E. Bach, shows the beginning of the Poco adagio movement from the Keyboard Sonata in A Major (Potsdam, 1765) Wq. 55/4 (ex. 8: m. 1-7),³⁹ which evidences a consolidated *Empfindsamer Stil*. In this way, it shows a series of elements of the aforementioned style that place special emphasis on the sensitivity emanated by the fragment, above all with the help of the F-sharp minor tone.

EXAMPLE 8. C.P.E. Bach, Sonata IV in A Major Wq. 55/4: Poco adagio, m. 1-7.

39. Carl Philipp Emanuel BACH, “*Kenner und Liebhaber*” *Collections I*, 2009, p. 28.

In the courts of Berlin and Potsdam, J. Benda also occupied a prominent position. In effect, the production of a series of six keyboard sonatas provided a clear example of the *Empfindsamer Stil*. The *larghetto* from the Sonata in B-flat Major (ex. 9: m. 1-8),⁴⁰ from 1757, shows a series of alterations, chromaticisms and expressive rhythms that become a compendium of this style.



EXAMPLE 9. J. Benda, Sonata in B-flat Major: Larghetto, m. 1-8.

The fragments from the works that have been highlighted above amply illustrate the atmosphere of a change of style and aesthetics that permeated the later period of J.S. Bach. Although we are now referencing works that extend beyond his life's journey, the radius of action and influence of the new aesthetics support a possible assumption of these new currents by J.S. Bach and his epigones. In any case, these new aesthetic currents show that these styles had been initiated during the time of J.S. Bach and that they had then become progressively consolidated. J.S. Bach evidently incorporated them based on his compositional work as a great contrapuntist. It is at this point that we observe how the new styles, and especially the *Empfindsamer Stil*, become particularly relevant in his creative idea and wrap themselves around the counterpoint fabric. The Sonata BWV 1035 is therefore circumscribed within the aforementioned context as a whole. If we ana-

40. Philip G. DOWNS (ed.), *Antología de la música clásica*, 2006, p. 34.

lyse⁴¹ the first movement of the Adagio ma non tanto in greater detail, we may observe a profusion of characteristic traits of this style: the use of expressive pauses, or *soupirs*; precise ornamentation, *tierces coulées* (ex. 10: m. 1-3), which were particular favourites of the court of Berlin;⁴² *acciaccature*; trills; descending one-seventh leaps (ex. 11: m. 5); and a melodic line of expressive sensitivity.

Adagio ma non tanto

Flute

Continuo

Fl.

Cont.

EXAMPLE 10. J.S. Bach, Sonata BWV 1035: Adagio ma non tanto, m. 1-3.

Fl.

EXAMPLE 11. J.S. Bach, Sonata BWV 1035: Adagio ma non tanto, m. 5.

The *basso continuo* simply provides accompaniment with a series of figurations – quavers, dotted quavers and two demisemiquavers and semiquavers – which are repeated throughout the course of the movement. The figured bass is very rich in dissonances which reinforce the expressivity of the melodic line of the flute. It is also appropriate to highlight the expressiveness of the short coda⁴³

41. For the analysis and all the examples, we have based this study on: Johann Sebastian BACH, *Neue Ausgabe Sämtlicher Werke. Werke für Flöte: Partita a-Moll für Flauto traverso solo, BWV 1013; Zwei Sonaten für Flauto traverso und Continuo, BWV 1034 und 1035; Zwei Sonaten für Flauto traverso und Cembalo, BWV 1030 und 1032; Sonata G-Dur für zwei Flauti traversi und Continuo, BWV 1039*, 1963, pp. 23-30.

42. See Mary OLESKIEWICZ, “The Trio in Bach’s *Musical Offering*: A Salute to Frederick’s Tastes and Quantz’s Flutes?”, in *Bach Perspectives*, vol. 4, 1999, pp. 95-96.

43. See Hans EPPSTEIN, “Über J. S. Bachs Flötensonaten mit Generalbaß”, *Bach-Jahrbuch*, 58 (1972), p. 15.

(ex. 12: m. 18-20), which fleetingly transits through the minor key (B minor), giving the climax of greatest sensitivity to the preceding musical discourse.

This first movement therefore articulates a kaleidoscopic mosaic of themes with fantasy motifs of scales of demisemiquavers, triplets of semiquavers, unique interval leaps, sudden changes of key within small fragments, *soupir*-like pauses and precise ornamentation with the use of *tierces coulées*. In short, due to both the flute melody and the accompaniment of the *basso continuo*, it provides us with evident signs of Bach's *Empfindsamer Stil*.

EXAMPLE 12. J.S. Bach, Sonata BWV 1035: Adagio ma non tanto, m. 18-20.

Quantz's treatise⁴⁴ also notes how sensitivity must prevail in the interpretation of the *adagios*:

The Adagio ordinarily affords persons who are simple amateurs of music the least pleasure. There are even some professional musicians who, lacking the necessary feeling and insight, are gratified to see the end of the Adagio arrive. Yet a true musician may distinguish himself by the manner in which he plays the Adagio, may greatly please true connoisseurs and sensitive and feeling amateurs, and may demonstrate his skill to those who know composition. Since it does remain a stumbling-block, however, intelligent musicians will, without my advice, accommodate themselves to their listeners and to amateurs, not only to earn more easily the respect befitting their skill, but also to ingratiate themselves.

This indication provides us with a reference to the sensitivity that must be present in the expression of the *adagios*. This is an indication which is made very clearly evident, as has already been commented, in the first movement of the Sonata BWV 1035.

44. Johann Joachim QUANTZ, *On Playing the Flute*, 1966, p. 162.

The third movement, Siciliano, in C-sharp minor, presents two different contrasting elements: the melody of the *Empfindsamer Stil* and the Galant style canonic texture.

The *Empfindsamer Stil* is reflected in the melodic line of the canon, which is full of expressive sensitivity (ex. 13: m. 1-4); in the measure of the ornamentation; and in the use of *tierces coulées*, which are written as real notes (see m. 19 of ex. 14), *acciaccature* and trills. The flute begins the Siciliano with canonic episodes that imitate the octave with the line of *basso continuo*.



EXAMPLE 13. J.S. Bach, Sonata BWV 1035: Siciliano, m. 1-4.

The tonality of the movement in C-sharp minor and the modulation, amongst others, to F-sharp minor (ex. 14: m. 13-20) were rather unusual in works for the flute during that period.⁴⁵ However, the type of flute used at the court – with a double key – was that of Quantz. It could consequently have been well adapted to the previously mentioned tonality and have thereby contributed to the expressiveness of the *Empfindsamer Stil* that emanates from the tonalities of this movement. In his treatise *Das Neueröffnete Orchestre*, Johann Mattheson⁴⁶ qualifies the F-sharp minor key as “languid and amorous”. This qualification highlights the character of the expression that we can apply to the whole of the Siciliano and which is close to the *Empfindsamer Stil*:

23. F-sharp minor, although it leads directly to great sadness, is nevertheless itself more languid and amorous than lethal; moreover, this tonality possesses something of the abandoned, unique and misanthropic.

23. / Fis moll (16.) ob er gleich zu einer grossen Betrübniß leitet, ist dieselbe doch mehr languissant und verliebt als lethal; es hat sonst dieser Tohn etwas abandonirtes, singulieres und misanthropisches an sich.

45. Mary OLESKIEWICZ, “The Trio in Bach’s *Musical Offering*: A Salute to Frederick’s Tastes and Quantz’s Flutes?”, in *Bach Perspectives*, vol. 4, 1999, p. 96.

46. Johann MATTHESON, *Das Neu = Eröffnete Orchestre*, 1713. In chapter two of the third part of his treatise, Johann Mattheson gives various explanations of the character of each key, p. 251. For further commentary on the keys in various Bach works, see also: Rudolf WUSTMANN, “Tonarten-symbolik zu Bachs Zeit”, *Bach-Jahrbuch*, 8 (1911), pp. 60-74. On both the character of the keys and the assimilation of modality to tonality and the various period notations, see: Rita STEBLIN, *A History of Key Characteristics in the Eighteenth and Early Nineteenth Centuries*, 2002.

The image shows a musical score for J.S. Bach's Sonata BWV 1035, Siciliano, measures 13-20. The score is for Flute and Continuo. The top system shows measures 13-16, and the bottom system shows measures 17-20. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 6/8. The Flute part is in the treble clef, and the Continuo part is in the bass clef. Fingerings and breath marks are indicated above the notes.

EXAMPLE 14. J.S. Bach, Sonata BWV 1035: Siciliano, m. 13-20.

Applying Butler's approach – using Marpurg's and Quantz's treatises – to the study of the Galant style in Bach's *Musical Offering*, has made it possible to highlight similar aspects in the canonic style of the Siciliano. Along these lines, the Galant canonic texture of the Siciliano is highlighted in the postulates of Marpurg when, in his treatise *Abhandlung von der Fuge* (1752-53), he proposes that “the canonic style of writing can be employed in the most pleasant manner in chamber sonatas”, although he qualifies this style as “galant” when he speaks of “the galant canonic style of writing”.⁴⁷ He explains the meaning of “Galant” when he speaks about the canon in the octave that “unaware of the constraint imposed by doubled canonic imitation one will find the most splendid harmony appropriate to the subject”.⁴⁸ In other words, we may conclude that in order to perform a successful canon in the Galant style, it is necessary to avoid following the strict guidelines of the canonic counterpoint. Quantz similarly values the canon in the octave very positively when referring to it as a Galant element.⁴⁹ Both these aspects explained by Marpurg and Quantz concur quite well with the canon in the third movement in our sonata: the Siciliano.

Marpurg also recommends the canons in Bach's *Musical Offering* – which was dedicated to Frederick the Great – as good examples⁵⁰ of Galant canons. It should be added that Wolff⁵¹ qualifies some of the movements in the trio sonata,

47. Cited by Gregory BUTLER, “The *Galant* Style in J.S. Bach's *Musical Offering*: Widening the Dimensions”, *Bach Journal*, vol. XXXIII, no. 1 (2002), p. 59.

48. Cited by Gregory BUTLER, “The *Galant* Style in J.S. Bach's *Musical Offering*: Widening the Dimensions”, *Bach Journal*, vol. XXXIII, no. 1 (2002), p. 60.

49. Gregory BUTLER, “The *Galant* Style in J.S. Bach's *Musical Offering*: Widening the Dimensions”, *Bach Journal*, vol. XXXIII, no. 1 (2002), p. 60.

50. Gregory BUTLER, “The *Galant* Style in J.S. Bach's *Musical Offering*: Widening the Dimensions”, *Bach Journal*, vol. XXXIII, no. 1. (2002), p. 58.

51. Christoph WOLFF, “New Research on Bach's *Musical Offering*”, *The Musical Quarterly*, vol. 57, no. 3 (July 1971), pp. 401-403. See also Christoph WOLFF, *Bach: Essays on His Life and Music*, 1991, pp. 254-256.

as we have already indicated, and some of the *ricercare* in the *Musical Offering* as *Empfindsamer Stil* and Galant style. All of these elements position the Sonata BWV 1035 closer to the styles that were fashionable at the court of Potsdam.

Another argument that supports the *Empfindsamer Stil* of the sonata is the documentary reference to the aesthetics of the court of Potsdam, as has been previously mentioned, providing us with data relating to its musical life. In fact, the group of musicians around the figure of Frederick the Great – amongst whom C.P.E. Bach, J.J. Quantz and J. Benda should be highlighted – strove in their works to please the tastes of the monarch. The monarch himself was also a composer, an amateur flautist and an accomplished performer, particularly of *adagios*. This is explained by some documentary sources from Dresden, dating from 1745, and from Potsdam, after 1756, which allow us to extrapolate the year in which the sonata was composed:

[...] What was really notable is that His Majesty, in two or, at most, three parts of the transverse flute solo, played either what he himself had composed, or the originals by Herr Hasse, who, with much grace, accompanied him on the harpsichord, together with the whole Chapel, causing a great impression as a result of its magnificence, due to his music and due to the special interpretation of the Adagio [...].⁵²

The second document highlights the use of the pianoforte and, once more, reiterates how well the monarch interpreted the *adagios*:

The young Fasch travelled to Potsdam and presented his services in the spring of 1756. This consisted of taking turns with Bach, each alternating four-week spells, to accompany the King on the pianoforte, in his concerts and flute solos, on a daily basis.

[...] the King only, and without exception, played the *Konzerte* and Solo that Quantz composed for him and, very often, his own Flute Solos [...].

[...] The King played the Adagios very well [...].⁵³

As has been previously mentioned, the sonata in question was composed by Bach for the court of Potsdam's *Kammerdiener*, Michael Gabriel Fredersdorf, who was also a flautist, as is clearly shown by some sources of the work. It should also be remembered that the court had acquired various pianofortes, an instrument that adapted very well to the *Empfindsamer Stil*. It would not have been inappropriate for the sonata to have been accompanied by the pianoforte. In fact, some modern-day recordings⁵⁴ have demonstrated the good timbral adjustment

52. Hans-Joachim SCHULZE, "Das Flötenspiel des Preußenkönigs Friedrich II. und die Kunst des Accompanierens", *Bach-Jahrbuch*, 101 (2015), p. 355. Translated from German.

53. Hans-Joachim SCHULZE, "Das Flötenspiel des Preußenkönigs Friedrich II. und die Kunst des Accompanierens", *Bach-Jahrbuch*, 101 (2015), pp. 357-358. Translated from German.

54. For example, the recording of *Bach: The Flute Sonatas* by Wilbert HAZELZET, Jacques OGG and Jaap ter LINDEN, 2002. For references to the use of the pianoforte in Bach, see: Eva BADURA-SKODA, "Did J.S. Bach Compose 'Pianoforte Concertos'?", *Bach Journal*, vol. XXXI, no. 1 (2000), pp. 1-16.

of the sounds of the flute and the pianoforte in the Sonata BWV 1035. The flutes that the monarch played were also made by Quantz. They were flutes with a double⁵⁵ D-sharp and E-flat key. This helped to provide greater harmonic stability and a better level of tuning adjustment within the context of E major tonality, which is what corresponds to the Sonata BWV 1035. Furthermore, in the Siciliano – with canonic episodes in C-sharp minor – it modulates to F-sharp minor, which was something quite unusual, although Quantz's flute could quite successfully overcome this difficulty. It is thus highly probable that the sonata in question could have been interpreted by the King, or by *Kammerdiener* Fredersdorf, or by Quantz himself, on any of the flutes mentioned. Lastly, the research considers aspects from the treatises of the period – and especially from that of C.P.E. Bach – in order to contrast them with the significant elements of the sonata under study. Indeed, even a brief observation puts us on the trail of the fact that the flute writing in the sonata is consistent with various aspects of the treatise by C.P.E. Bach, the *Essay on the True Art of Playing Keyboard Instruments* (1753-1762),⁵⁶ and with the tips for accompaniment with pianoforte and clavichord that are said to contribute to “the most elegant taste”:

6. The pianoforte and clavichord provide the best accompaniments in performances that require the most elegant taste.

26. Three – and fewer – voiced accompaniments are used in delicate works where the tastes, performance, or affect of a piece requires husbanding of harmonic resources. We shall see presently that such pieces often allow for delicate accompaniment only.

These latter points confirm the sensitive style of the sonata and the good suitability of the sonority of the pianoforte to that of the flute.

In conclusion, the arguments presented – the characteristics of the first and third movements of the sonata, the aesthetics of the court of Potsdam, and the treatises – make it much clearer that the style of the sonata moves away from that of the late Baroque period to fully embrace the new styles of the time. Furthermore, both the sonorities of the flute and the possible use of the pianoforte show a match in pitch that affords greater relevance to the *Empfindsamer Stil*. This is an aspect that largely concords with the customs and aesthetics of the court of Potsdam and with the style of the sonata. It has also been shown that the sonata can be explained from the perspective of the theoretical corpus of the treatises. These same sources have shed light on the technical, formal and aesthetic aspects which lend support to the presence of the *Empfindsam Stil* in the sonata.

The decades from 1730 to 1750 show a production of Bach's works in which it is possible to observe the use of the new styles that were in fashion at the time. In

55. Johann Joachim QUANTZ, *On Playing the Flute*, 1966, pp. 45-46.

56. Carl Philipp Emanuel BACH, *Essay on the True Art of Playing Keyboard Instruments*, 1753-1762, p. 173 and 175. First published in Great Britain in 1949 by Cassell & Company Ltd.; this edition first published in 1974 by Ernst Eulenberg Ltd., London; reprinted in 1976, 1978, 1980.

consequence, Bach clearly transcended the Baroque style and became completely immersed in both the Galant style and, in the study of the sonata, in the *Empfindsamer Stil*. Accordingly, it is with these argumentative aspects – the comparison with various works by Bach and with those of other composers, the characteristics of the first and third movements of the sonata, the aesthetics of the Potsdam court, the treatises and the context of the times – that I hope to have confirmed the aesthetics of the *Empfindsamer Stil* which emanate from Bach's Sonata BWV 1035.

As a corollary, there is evidence of a Bach who is concomitant with and knowledgeable about the new aesthetics and styles that were emerging and becoming consolidated in the last decade of the first half of the eighteenth century, giving them greater prominence on the basis of the counterpoint texture. In short, all this amply supports the thesis that Bach incorporated these new styles into his own compositions in the final decades of his life.

BIBLIOGRAPHY

- AHRENS, Christian. "Johann Sebastian Bach and the 'New Gusto' in music around 1740". *Bach Journal* [Ohio: Riemenschneider Bach Institute], vol. XXXIII, no. 1 (2002), pp. 69-83.
- BACH, Carl Philipp Emanuel. *Essay on the True Art of Playing Keyboard Instruments*, 1753-1762. Translated and edited by William J. Mitchell. New York: W.W. Norton, 1949. [First published in Great Britain in 1949 by Cassell & Company Ltd.; this edition first published in 1974 by Ernst Eulenberg Ltd., London; reprinted in 1976, 1978, 1980]
- *Solo Sonatas*. Edited by Mary Oleskiewicz. Los Altos, California: The Packard Humanities Institute, 2008.
- "*Kenner und Liebhaber*" *Collections I*. Edited by Christopher Hogwood. Los Altos, California: The Packard Humanities Institute, 2009.
- BACH, Johann Sebastian. *Neue Ausgabe Sämtlicher Werke*. VI Series, vol. 3: *Werke für Flöte*. Critical report by Hans-Peter Schmitz. Leipzig: Veb Deutscher Verlag für Musik, 1963.
- *Neue Ausgabe Sämtlicher Werke*. *Werke für Flöte: Partita a-Moll für Flauto traverso solo, BWV 1013; Zwei Sonaten für Flauto traverso und Continuo, BWV 1034 und 1035; Zwei Sonaten für Flauto traverso und Cembalo, BWV 1030 und 1032; Sonata G-Dur für zwei Flauti traversi und Continuo, BWV 1039*, curated by Hans-Peter Schmitz, published by the Johann-Sebastian-Bach-Institut Göttingen and the Bach-Archiv Leipzig, vol. 3. Leipzig: Veb Deutscher Verlag für Musik, 1963.
- *Das Wohltemperierte Klavier*. Teil II. Urtext. Edited by Otto von Ermer, Fingering by Hans-Martin Theopold. Munich: G. Henle Verlag, 1972.
- *Zweiter Teil der Klavierübung BWV 971, 831, 831a, Viertel Teil der Klavierübung BWV 988, Vierzehn Kanons BWV 1087*. Edited by Walter Emery (BWV 971, 831, 831a) and Christoph Wolff (BWV 988, 1087). Leipzig: Veb Deutschen Verlag für Musik, 1977.
- *Erster Teil der Klavierübung, Sämtliche Klavierwerke 2: The Complete Piano Works 2*. Richard Douglas, editor, Bach Bärenreiter Urtext. Published by Johann-Sebastian-Bach-Institut Göttingen – Bach-Archiv Leipzig. Kassel: Bärenreiter, etc., 2000.

- BACH, Johann Sebastian. *Goldberg Variations* BWV 988. Edited by Christoph Wolff. Kassel, etc.: Bärenreiter, 2016.
- BADURA-SKODA, Eva. "Did J.S. Bach Compose 'Pianoforte Concertos'?" *Bach Journal* [Berea, Ohio: Riemenschneider Bach Institute], vol. XXXI, no. 1 (2000), pp. 1-16.
- BEISSWENGER, Kirsten. *Johann Sebastian Bachs Notenbibliothek*. Kassel: Bärenreiter, 1992.
- BREIG, Werner. "Johann Sebastian Bachs Leipziger Klaviermusik und das Prinzip *Empfindsamkeit*". In: *Aspekte der Musik des Barock. Aufführungspraxis und Stil: Bericht über die Symposien 2001 bis 2004*. Herausgegeben von Siegfried Schmalzriedt. Karlsruhe: Laaber, Veröffentlichungen der Internationale Händel-Akademie Karlsruhe, 2006, pp. 295-298.
- BUTLER, Gregory. "The *Galant* Style in J.S. Bach's *Musical Offering*: Widening the Dimensions". *Bach Journal* [Berea, Ohio: Riemenschneider Bach Institute], vol. XXXIII, no. 1 (2002), p. 59.
- "D-AAst Ms. 687 olim: Br 107 no. 10. BR-WFB". In: *Bach-Digital: Aachen, Stadtbibliothek, Musikbibliothek Bach-Repertorium Wilhelm Friedemann Bach Fk / Falck-Verzeichnis BR-WFB A 27 - A 38 Fk 12. Polonaise 2 BR-WFB A 28* [online]. <<https://www.bach-digital.de/content/index.xed>> [Retrieved: 10 October 2022].
- DEGRADA, Francesco. "Lo *Stabat Mater* di Pergolesi e la parodia di Bach". In: OSTHOFF, Wolfgang; WIESEND, Reinhard (eds.). *Bach und die Italienische Musik: Bach e la Musica Italiana*. Venezia: Centro Tedesco di Studi Veneziani, 1987, pp. 141-169. (Quaderni; 36)
- DOWNS, Philip G. *La música clásica*. Madrid: Akal, 1998. (Akal Música; 4)
- DOWNS, Philip G. (ed.). *Antología de la música clásica*. Madrid: Akal, 2006. (Akal Música; 17)
- EPPSTEIN, Hans. "Über J.S. Bachs Flötensonaten mit Generalbaß". *Bach-Jahrbuch*, 58 (1972), p. 15.
- GJERDINGEN, Robert O. *Music in the Galant Style*. Oxford: Oxford University Press, 2007.
- GLÖCKNER, Andreas. *Die Musikpflege an der Leipziger Neukirche zur Zeit Johann Sebastian Bachs*. Leipzig, 1990. (Beiträge zur Bach-Forschung; 8)
- HALBREICH, Harry. Comments to the CD: J.S. Bach, *Das Wohltemperierte Klavier*, Band 2, BWV 870-893, Ton Koopman, recorded in Utrecht (1982), 2292-45429-2, ERATO-Disques s. a., 1990, p. 14 (French) or 27 (English).
- HAZELZET, Wilbert; OGG, Jacques; LINDEN, Jaap ter. *The flute sonatas*. San Lorenzo de El Escorial: Glossa Music, 2002.
- HEARTZ, Daniel. "Empfindsamkeit". In: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Vol. 6. Edited by Stanley Sadie. London, etc.: Macmillan Publishers Limited, 1994.
- *Music in European Capitals: The Galant Style 1720-1780*. New York; London: W.W. Norton & Company, 2003.
- HIRSCHMANN, Wolfgang. "Empfindsamkeit". In: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Vol. 2. Kassel, etc.: Bärenreiter, 1995.
- JONES, Richard D.P. *The Creative Development of Johann Sebastian Bach: Volume II: 1717-1750: Music to Delight the Spirit*. Oxford: Oxford University Press, 2013.
- KEVORKIAN, Tanya. *Baroque Piety. Religion, Society, and Music in Leipzig, 1650-1750*. Hampshire, England; Burlington, USA: Ashgate Publishing Company, 2007.
- LEDBETTER, David. *Unaccompanied Bach: Performing the Solo Works*. New Haven, London: Yale University Press, 2009.

- MARSHALL, Robert L. *The Music of Johann Sebastian Bach: The Sources, the Style, the Significance*. New York: Schirmer Books. A Division of Macmillan, Inc., 1989.
- MATTHESON, Johann. *Das Neu = Eröffnete Orchestre* (1713). Facsimile edition. Hildesheim etc.: Georg Olms Verlag, 1993.
- MILLER, Ronda. *An Investigation of the Articulations Found in the Primary Sources of the Flute Sonatas of Johann Sebastian Bach Resulting in a Composite for Analysis and Second Edition for Practical Performance*. Ann Arbor, Michigan: UMI Dissertation Services, 2003, p. 163.
- NEUMANN, Werner; SCHULZE, Hans Joachim. *Les écrits de Jean-Sébastien Bach*. French translation and critic notes by Simone Wallon and Édith Weber. Paris: Éditions Entente, 1976.
- OLESKIEWICZ, Mary. "The Trio in Bach's *Musical Offering*: A Salute to Frederick's Tastes and Quantz's Flutes?". In: *Bach Perspectives*. Vol. 4. Nebraska: University of Nebraska, 1999, pp. 95-96.
- QUANTZ, Johann Joachim. *On Playing the Flute*. A complete translation with an introduction and notes by Edward R. Reilly. London: Faber and Faber, 1966.
- SCHULENBERG, David. *The Keyboard Music of J.S. Bach*. London: Victor Gollancz, 1993.
- SCHULZE, Hans-Joachim. "Das Flötenspiel des Preußenkönigs Friedrich II. und die Kunst des Accompagnierens". *Bach-Jahrbuch* [Leipzig: Evangelische Verlagsanstalt], 101 (2015), p. 355.
- STAUFFER, George B. "Bach and the Lure of the Big City". In: *The Worlds of Johann Sebastian Bach*. Edited by Raymond Erickson. New York: An Astor Magna Academy Book, Amadeus Press, 2009, pp. 253-254.
- STEBLIN, Rita. *A History of Key Characteristics in the Eighteenth and Early Nineteenth Centuries*. Second edition. Rochester: University of Rochester Press, 2002. [First edition: 1983]
- VOGT, Hans. *Johann Sebastian Bach's Chamber Music*. Translated by Kenn Johnson and Reinhard G. Pauly. Oregon: Amadeus Press, 1988.
- WOLFF, Christoph. "New Research on Bach's 'Musical Offering'". *The Musical Quarterly* [Oxford University Press], vol. 57, no. 3 (July 1971), pp. 401-403.
- *Bach: Essays on His Life and Music*. Cambridge, Massachusetts; London, England: Harvard University Press, 1991.
- *Johann Sebastian Bach: El músico sabio*. Vol. II. Barcelona: Ediciones Robinbook, 2003.
- *Bach's Musical Universe: The Composer and His Work*. New York: Norton & Company, 2020.
- WOLFF, Christoph [et al.]. "Bach, Johann Sebastian". In: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Vol. 2. Edited by Stanley Sadie. London, etc.: Macmillan Publishers Limited, 2001.
- WUSTMANN, Rudolf. "Tonartensymbolik zu Bachs Zeit". *Bach-Jahrbuch* [Berlin-Brussels-Leipzig, etc.: Breitkopf & Härtel], 8 (1911), pp. 60-74.

LA MÚSICA A SANT PERE DE RIPOLL: UNA APROXIMACIÓ A LA SEVA HISTÒRIA I AL SEU FONS MUSICAL¹

EUDALD DANTÍ ROURA
Universitat Autònoma de Barcelona

RESUM

El fons musical de l'antiga parroquial de Sant Pere de Ripoll, conservat a l'Arxiu Comarcal del Ripollès (ACRI), consta de 41 capses, de les quals 29 són de partitures manuscrites, 9 d'impresos, 1 de teoria musical i 2 de fragments dispersos. La metodologia emprada per a la seva catalogació es basa en els criteris de descripció catalogràfica del projecte IFMuC (Inventari dels Fons Musicals de Catalunya) de la Universitat Autònoma de Barcelona. En l'actualitat el fons consta de 1.032 registres, aplegats en tres col·leccions: manuscrits d'autor, manuscrits anònims i impresos. La col·lecció de manuscrits d'autor conté registrades 469 obres, les quals són d'uns 200 compositors. La col·lecció de manuscrits anònims conté 422 registres. El fons també conté 141 obres impreses. La majoria d'obres conservades pertanyen als diversos gèneres de la música eclesiàstica. El fons conté també una important col·lecció de partitures instrumentals; hi destaquen les col·leccions de versets per a orgue i les peces per a diverses formacions instrumentals i vocals-instrumentals, com ara transcripcions d'àries i d'altres fragments operístics del segle XIX.

PARAULES CLAU: parroquial de Sant Pere de Ripoll, fons musical, catalogació, organistes, capella de música, segles XVII al XIX.

1. Aquest treball és una versió ampliada de la comunicació llegida per l'autor en el marc del I Congrés Internacional de la Societat Catalana de Musicologia, el qual tingué lloc a la seu de l'Institut d'Estudis Catalans de Barcelona, del 26 al 29 d'abril de 2022.

MUSIC AT SANT PERE IN RIPOLL: AN APPROACH TO ITS HISTORY AND TO ITS MUSIC HOLDINGS

ABSTRACT

The music holdings of the former parish church of Sant Pere in Ripoll, which are kept at the Ripollès Regional Archive (ACRI), comprise 41 boxes, 29 of which contain manuscript scores while 9 hold printed music and one box preserves documents on music theory. Two further boxes contain several fragments of unidentified musical scores. The methodology applied in the catalogue is based on the descriptive cataloguing criteria of the IFMuC project of the Autonomous University of Barcelona (UAB). The data base currently contains 1,032 records, which are distributed into three groups: manuscripts of known or suspected authorship, anonymous manuscripts, and printed works. There are 422 anonymous works listed, while 469 works may be attributed to some 200 authors. The music holdings also contain 141 printed music scores. The majority of the works which have been preserved belong to the usual genres of sacred music. The holdings also include an important collection of instrumental scores, among which the verses for organ are particularly significant. Pieces for instrumental and vocal-instrumental ensembles such as transcriptions of arias and other opera-related fragments from the 19th century should also be mentioned.

KEYWORDS: parish church of Sant Pere in Ripoll, music holdings, cataloguing, organists, music chapel, 17th to 19th centuries.

INTRODUCCIÓ

Els objectius de la recerca que estic efectuant, orientats a la redacció de la meua tesi doctoral, són la catalogació del fons musical de l'antiga església parroquial de Sant Pere de Ripoll, el qual es conserva des de l'any 2001 a l'Arxiu Comarcal del Ripollès (ACRI), i l'estudi i la descripció del seu context historico-cultural, de les obres musicals que l'integren i dels autors que hi estan representats.

El fons consta de 41 capses, de les quals 29 són de partitures manuscrites, 9 d'impresos, 1 de teoria musical i 2 de fragments dispersos. La metodologia emprada per a la seva catalogació es basa en els criteris de descripció catalogràfica del projecte IFMuC (Inventari dels Fons Musicals de Catalunya) de la Universitat Autònoma de Barcelona. En l'actualitat el fons consta de 1.032 registres, aplegats en tres col·leccions: manuscrits d'autor, manuscrits anònims i impresos. La col·lecció de manuscrits d'autor conté registrades 469 obres, les quals són d'uns 200 compositors. La col·lecció de manuscrits anònims conté 422 registres.²

2. Una primera catalogació i avaluació en profunditat del fons musical de Sant Pere segons el projecte IFMuC la va dur a terme un equip d'investigadors de la Universitat Autònoma de Barcelona, sota la direcció de Josep Maria Gregori i Cifré. El resultat d'aquests treballs es pot consultar a: Andreu GUINART, «El fons musical de Sant Pere de Ripoll de l'Arxiu Històric Comarcal del Ripollès», *Recerca*

La majoria d'obres conservades en el fons, tant manuscrites com impreses, són obres vocals que pertanyen als diversos gèneres de la música eclesiàstica en llatí i en romanç (misses, lamentacions, motets, rosaris, trisagis, goigs, etc.). Tot i això, el fons conté també una important col·lecció de partitures instrumentals, entre les quals destaquen les col·leccions de versets per a orgue destinats a ser interpretats durant el culte en alternança amb el cor, així com un bon nombre de partitures per a diverses formacions instrumentals i vocals-instrumentals, consistents en molts casos en transcripcions d'àries i d'altres fragments operístics del segle XIX, que procedeixen, principalment, dels àmbits italià i francès.

Completarà la tesi un estudi aprofundit del context històric, cultural i musical en el qual es va desenvolupar la vida musical i religiosa a la parroquial ripollesa durant els segles XVII, XVIII i XIX, i en què es va produir la recepció i interpretació de la major part del repertori conservat en el fons de Sant Pere.

FONTS HISTÒRIQUES

Les fonts directes per a l'elaboració de la recerca les formen, d'una banda, la documentació històrica conservada de Sant Pere de Ripoll: llibres d'administració econòmica, llibres de deliberacions o de secretariat, llibres de notariat i, d'altra banda, la documentació musical conservada en el fons musical de Sant Pere.

Pel que fa a la documentació històrica, la font més rellevant són els tres volums dels llibres del secretariat de Sant Pere conservats a l'ACRI, per bé que els onze volums dels llibres d'administració econòmica, els llibres notariais i el volum miscel·lani amb signatura FI (tots ells conservats al mateix arxiu) també contenen informació abundant sobre la temàtica a la qual es dedica la present investigació.

Els llibres del secretariat tenen les signatures ACRI [752], [753] i [754], les quals corresponen a les antigues signatures HI, H2 i H3, i comprenen, respectivament, els períodes següents:

[752]: de 1629 a 1724

[753]: de 1728 a 1784

[754]: de 1784 a 1872

Malauradament es constata un buit documental en el període comprès entre 1724 i 1728. A més, les primeres pàgines del volum [753] han estat estripades. Malgrat tot, al marge de les pàgines arrancades encara es poden llegir algunes referències al seu contingut original.

Musicològica, vol. XVI (2006), p. 253-258. En el mateix article, Guinart fa un repàs a la història del fons musical, a les vicissituds dels antics arxius ripollesos i a les penúries que van patir al llarg dels darrers segles, i elabora una llista completa dels compositors representats en el fons, segons l'estat dels estudis en aquell moment.

El material que proporcionen aquestes fonts és abundant en referències històriques i musicals: orgues, orgueners i organistes; descripcions acurades de cerimònies; himnes, antífones i cants religiosos en diversos contextos i esdeveniments (cerimònies de presa de possessió dels abats, funerals, etc.); resolucions sobre vespres, processons i altres oficis, i referències a cabiscols, mestres de capella i ministrers contractats amb motiu de festivitats religioses i profanes rellevants.

Els llibres del secretariat ofereixen una amplíssima visió de la relació entre la comunitat monacal de Santa Maria de Ripoll i la presbiteral de Sant Pere, tant a través de les resolucions preses pel capítol de Sant Pere com de la constant correspondència entre ambdues comunitats. En canvi, la informació relativa a la capella de Santa Maria i als seus representants musicals és molt minça.

La figura de l'examinador de cant és molt important durant l'edat moderna i els primers decennis del segle XIX per tal d'entendre, des d'un punt de vista històriogràfic, tant l'organització de la comunitat presbiteral de Sant Pere, com les complexes relacions entre una i altra comunitat. Les admissions de candidats a residir a la comunitat de preveres de Sant Pere es decidien en funció de si el candidat aprovava o no un examen de cant pla, en el qual exercien com a examinadors, per norma general, un representant de l'abat i un altre de la comunitat presbiteral. Aquest procediment constituï un important vehicle de regulació de l'entrada de residents a la parroquial al llarg dels segles i fou sovint emprat per ambdues comunitats com una eina al servei dels interessos propis.³

De la complexitat de les relacions entre ambdues comunitats clericals en deïxen constància nombrosos documents i plets conservats a l'ACRI, entre els quals un volum miscel·lani amb la signatura FI, que conté informació molt diversa, tant manuscrita com impresa, principalment en italià i en llatí, i on destaquen nombroses resolucions jurídiques procedents de Roma, en les quals les autoritats de la cúria vaticana dictaven sentència en els litigis entre Sant Pere i el monestir.

A la primera meitat del segle XVIII es va viure un dels moments àlgids pel que fa al deteriorament de les relacions entre les dues comunitats durant l'edat moder-

3. Diversos autors s'han ocupat d'estudiar en profunditat la problemàtica de les sempre difícils relacions entre les dues comunitats religioses ripolleses durant l'edat moderna i al segle XIX. Entre els treballs més importants dedicats a aquesta temàtica cal citar, per ordre cronològic: Josep Maria PELLICER I PAGÈS, *Santa María del Monasterio de Ripoll*, 1888; Assumpta SUNER, «El Senyoriu del Monestir de Santa Maria de Ripoll», *Scriptorium*, núm. 37-42 (gener-juny 1926), p. 1-4, 1-5, 1-4, 1-3, 2-3, 1-3; Josep Maria TORRAS I RIBÉ, «Aproximació a l'estudi del domini baronial del monestir de Ripoll (1266-1719)», a *Actes del I Congrés d'Història Moderna de Catalunya*, vol. I, 1984, p. 203-209; Eudald GRAELLS I PUIG, «La lluita secular dels homes de Ripoll per aconseguir Consulat o Municipi. Un aspecte de la jurisdicció civil de l'abat del Monestir», *Annals del Centre d'Estudis Comarcals del Ripollès: 1987-1988* (1988), p. 53-67; Joan BUSQUETS I XAMBÓ, «La lluita pel poder religiós al Ripoll de la primera meitat del segle XVIII», *Annals del Centre d'Estudis Comarcals del Ripollès: 1989-1990* (1991), p. 95-114; Jordi MASCARELLA, «Monjos, capellans i regidors. Literatura i canvi polític a Ripoll a mitjan segle XVIII», *Estudi General: Revista de la Facultat de Lletres de la Universitat de Girona*, núm. XXII (2002), p. 467-485.

na. Un exemple significatiu n'és el fet que en un abaciologi de l'any 1739 procedent del monestir de Santa Maria es faci una valoració negativa de la fundació de Sant Pere al segle XIV.⁴

Els motius més habituals de les disputes —les quals, abans de remetre's a Roma, passaven prèviament per les cúries eclesiàstiques ripollesa i tarragonina i, en alguns casos, per la nunciatura apostòlica, a Madrid— eren la qüestió de les admissions i de la matricitat, d'una respecte de l'altra; és a dir, de la submissió de Sant Pere respecte al monestir de Santa Maria.⁵

El llibre d'òbits de Sant Pere es conserva igualment a l'ACRI en un únic volum amb signatura [716], i les fonts s'hi refereixen amb la denominació de *Lo llibre verd*,⁶ a causa del color verdós de la seva coberta. El volum correspon al període comprès entre 1591 i 1680. Tant el llibre d'òbits com els llibres notariais —conservats en part a l'ACRI i, en major mesura, a l'Arxiu Comarcal de la Cerdanya (ACCE)— contenen algunes referències a organistes i personalitats vinculades al fet organístic a Ripoll.

FONTS MUSICALS

La majoria d'obres contingudes en el fons musical de Sant Pere són còpies realitzades l'últim quart del segle XIX i el primer terç del segle XX, i procedeixen sovint del context de mossèn Manuel Caballeria, prevere, organista i compositor actiu a Ripoll des de les darreries del segle XIX fins al 1936, any en què fou assassinat en el decurs de la Guerra Civil espanyola.

L'àmplia activitat musical de mossèn Caballeria és observable en el fons, tant en la vessant de copista d'obres anteriors com en la de compositor. Entre les seves nombroses composicions destaquen, d'una banda, les seves col·leccions de goigs a la Mare de Déu —reculls de goigs marians que es cantaven durant els romiatges a ermites i esglésies de l'àmbit geogràfic pròxim a Ripoll— i, d'altra banda, les seves sarsueles i adaptacions de sarsueles d'altres autors, pertanyents al gènere dels pastorets.

Dins d'aquest gènere, cal destacar la seva adaptació dels pastorets d'Ignasi Rubió *El Naixement del Salvador o la redempció del esclau*, realitzada tant en català com en castellà, i la seva pròpia composició sobre el mateix text. Caballeria tam-

4. Jordi MASCARELLA, «L'abaciologi glossat del monestir de Ripoll», *Annals del Centre d'Estudis Comarcals del Ripollès: 1989-1990* (1991), p. 32, citat a Jordi MASCARELLA, «Monjos, capellans i regidors. Literatura i canvi polític a Ripoll a mitjan segle XVIII», p. 469.

5. Jordi MASCARELLA, «L'abaciologi glossat del monestir de Ripoll», *Annals del Centre d'Estudis Comarcals del Ripollès: 1989-1990* (1991), p. 32, citat a Jordi MASCARELLA, «Monjos, capellans i regidors. Literatura i canvi polític a Ripoll a mitjan segle XVIII», p. 469.

6. El volum té per títol: *Llibre de obit[s] / de la Parroquial / Iglesia de St Per[e] / de Ripoll Bisba[t] / de Vich anomenat / lo llibre Vert*. ACRI [716], *Llibre d'òbits de Sant Pere de Ripoll, 1591-1680*, f. 1r.

bé va musicar el text de la segona part del *Naixament del Salvador*, titulada *La adoracion de los Magos*.⁷

Els manuscrits del fons deixen constància documental de les interpretacions d'aquests pastorets durant els últims anys del segle XIX i els primers del segle XX, en el marc de les activitats de l'Acadèmia Catòlica de Ripoll, que tenia la seva seu en el desaparegut teatre conegut popularment com La Lira, i amb la qual mossèn Caballeria va col·laborar molt activament.

A més dels manuscrits dels segles XIX i XX, el fons conté també una notable col·lecció de partitures de finals del segle XVIII, tant d'obres vocals com de versos per a orgue (figura 1).

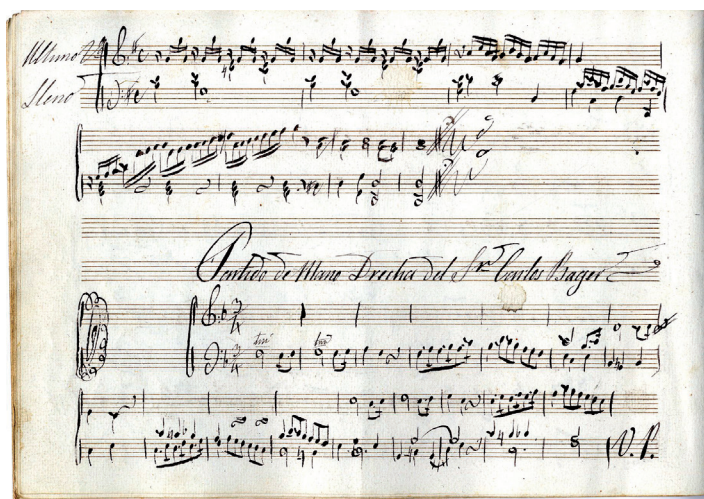


FIGURA 1. Fragment inicial del manuscrit del vers per a orgue *Partido de Mano Drecha* de sisè to de Carles Baguer.

FONT: Fons musical de l'Arxiu Històric de Santa Maria de Ripoll (ACRI). Col·lecció de partitures, signatura provisional: 5/24.

Entre les obres de teoria musical contingudes en el fons s'hi compten diversos quaderns manuscrits, els quals contenen majoritàriament exercicis de contrapunt. Entre ells destaca la *Llibreta de composicio de Joseph Sivillà*, que conté exer-

7. Una altra de les personalitats destacades de la vida musical, cultural i religiosa ripollesa a la segona meitat del segle XIX, tant en la seva vessant d'organista de Sant Pere i de Santa Maria com en la de primer director de l'Acadèmia Catòlica de Ripoll, fou mossèn Jaume Bofill, del qual es conserven setze composicions originals en el fons de Sant Pere de Ripoll. Algunes de les seves composicions encara s'interpreten avui en dia en els pastorets de Ripoll, en la versió que va fer mossèn Caballeria del *Naixament del Salvador* d'Ignasi Rubió. Cf. Ramon BONET, «Mn. Jaume Bofill i Feliu, organista de Sant Pere i de Santa Maria de Ripoll i primer director de l'Acadèmia Catòlica», *Annals del Centre d'Estudis Comarcals del Ripollès: 1985-1986* (1987), p. 9-14.

cicis d'espècies, a dues, tres i quatre veus. També en el terreny de la composició cal citar les *Lecciones de composicion por el maestro D. Juan B. Font*, les quals consten d'exercicis d'harmonia a quatre veus amb baix xifrat.

La resta de quaderns tèorics s'ocupen principalment de temes elementals de la teoria musical: alteracions, tonalitats, figures musicals, etc. Cal esmentar també unes *Lecciones de violin por D. José Carles (Cuaderno Primero. Año de 1888)*.⁸ Finalment, cal destacar un quadern que conté, a més d'exercicis més ambiciosos de contrapunt a quatre veus, dues obres probablement escrites com a model de composició contrapuntística per als estudiants: un *Paso en 2da*, composició a quatre veus amb entrades imitatives a l'interval de segona, i una *Missa pro defunctis*.

Quant als impresos, hi destaquen també les obres de temàtica religiosa, principalment les misses de difunts. Cal esmentar també dos tractats de cant pla: el de Francisco Montanos, del 1705, *Arte de canto llano con entonaciones de coro, y altar, y otras cosas. Compuesto por Francisco Montanos, y aora nuevamente corregido, y aumentado El arte practico de ca[n]to de or[gano]*, i el de Juan Aznar, publicat a Saragossa per Andrés Sebastián, *Principios del canto llano y mixto. Método facil y brevisimo para aprender á cantar en poco tiempo, reducido a un muy corto número de reglas, y explicado por el sistema de siete sílabas por Don Juan Aznar, presbítero, racionero sochantre del Santo Templo Metropolitano del Salvador de Zaragoza*.

Els autors més representats al fons són els catalans Càndid Candi, Sineci Plana-Sabatés i Corriols i Jaume Bofill, representats amb 18, 17 i 16 obres, respectivament. Els segueixen els italians Gaetano Donizetti, amb 13 obres, i Luigi Bordese, amb 9, el ripollès Manuel Caballeria, també amb 9 obres, i els també catalans Ventura Casanovas i Josep Marraco i Xausas, amb 6.

BREU RESUM DE L'ACTIVITAT MUSICAL A SANT PERE DE RIPOLL DURANT ELS SEGLES XVII, XVIII I XIX

La primera menció documental al cant en la litúrgia a Ripoll data del 1016, any en què l'abat Oliba obtingué el privilegi papal de cantar el *Gloria* i l'*Alleluia* en la missa del dia de la Purificació de Maria, festivitat coneguda popularment com la Candelera, fins i tot quan la festa s'esdevenia durant les tres setmanes del temps de septuagèsima.⁹

8. A les portades respectives de les *Lecciones de composicion por el maestro D. Juan B. Font* i de les *Lecciones de violin por D. José Carles [...]* hi consta la signatura de «Evelio Martí Cavalleria», la qual apareix en nombrosos manuscrits del fons musical de Sant Pere. Sembla que es tracta d'un parent de mossèn Manuel Caballeria. La signatura d'un altre probable familiar de mossèn Caballeria, Agustí Caballeria, també apareix esporàdicament en alguns manuscrits del fons musical.

9. Eduard JUNYENT, *Diplomatari i escrits literaris de l'abat i bisbe Oliba*, 1992, p. 318-320, citat per Ramon ORDEIG I MATA, «Del segle IX al XII», a Jordi MASCARELLA I ROVIRA i Miquel SITJAR I SERRA, *El món al Ripollès: Visions i experiències de viatgers al llarg del temps*, 1997, p. 16.

La fundació de l'església de Sant Pere, a càrrec de l'abat del monestir Hug Desbac, tingué lloc l'any 1336. Gairebé tres-cents anys més tard, el 1626, s'instaurà el secretariat a la parroquial ripollesa. La primera referència documental a la capella musical de Sant Pere, a la qual les fonts de l'època es refereixen habitualment amb el terme «cantoria», data del 5 d'abril de 1662. Durant els segles XVII, XVIII i XIX, la vida musical a la parroquial de Sant Pere s'organitzava al seu voltant.

La capella estava integrada per diversos preveres cantors, tots ells residents de Sant Pere, dirigits pel mestre de capella, el qual assumia al mateix temps les funcions de mestre de cant i d'organista. A més d'aquest càrrec, tenim constància de l'existència a la parroquial dels càrrecs de cabiscol —escollit pel domer major de Sant Pere— i de campaner.

El cabiscol era l'encarregat de l'entonació i la direcció del cant pla del cor de preveres i escolans i del manteniment dels llibres de cor, l'única menció documental dels quals a Ripoll data del 14 de gener de 1706. La primera referència documental a aquest càrrec en el si d'una comunitat ripollesa data del 13 de març de 1702 i procedeix de l'arxiu del monestir de Sant Joan de les Abadesses. L'obtentor del càrrec és «don Manuel de Vega, capiscol del monestir de Ripoll». Igualment del segle XVIII daten les dues úniques referències a titulars de la cabiscolia de Sant Pere: Jaume Anglasesell, documentat l'any 1722, i Tomàs Guixer, el 1764.¹⁰ A la col·legiata de la veïna població de Sant Joan de les Abadesses s'esmenta la Casa de la Cabiscolia l'any 1641.¹¹

El fet que les funcions del mestre de capella i del cabiscol generalment només es trobessin diferenciades en els grans centres religiosos, per exemple a les grans catedrals i col·legiades,¹² demostra la importància que van tenir les capelles de música de Sant Pere i Santa Maria de Ripoll durant l'edat moderna.

Pel que fa a les funcions del succentor o sustentor¹³ —encarregat de dirigir el cant pla de la cantoria de la comunitat de preveres en qualitat d'assistent o substitut del cabiscol o xantre— probablement les assumia el mateix organista-mestre de cant.¹⁴ Així succeïa a parròquies i comunitats religioses d'importància similar a la de Sant Pere de Ripoll, com ara la de Sant Esteve d'Olot. Fins ara no hem trobat documentació que testimonii l'existència d'aquest càrrec com a tal a la parroquial ripollesa i tampoc al monestir de Santa Maria de la mateixa vila.

10. Joan FERRER I GODOY, *Actes i resolucions: Sant Joan de les Abadesses en època moderna (1630-1859)*, vol. I, 2013, p. 451.

11. Joan FERRER I GODOY, *Actes i resolucions: Sant Joan de les Abadesses en època moderna (1630-1859)*, vol. I, 2013, p. 392.

12. Josep Maria GREGORI I CIFRÉ i Carme MONELLS I LAQUÉ, *Inventaris dels fons musicals de Catalunya*, vol. 6: *Fons de l'església parroquial de Sant Esteve d'Olot i Fons Teodoro Echegoyen de l'Arxiu Comarcal de la Garrotxa*, 2012, p. XXIII.

13. Aquest càrrec també rebia la denominació de *sotscabiscol*, *cabiscol segon*, *cantor* o *sotsxantre*. A Sant Joan de les Abadesses generalment era designat com *soxantre*.

14. A la basílica de Santa Maria d'Igualada està documentada, l'any 1758, la duplictat de càrrecs sustentor-organista. Josep Maria GREGORI I CIFRÉ i Anna ROMEU I SOLÀ, *Inventaris dels fons musicals de Catalunya*, vol. 9: *Fons de la basílica de Santa Maria d'Igualada de l'Arxiu Comarcal de l'Anoia*, 2016, p. XV i XVI.

La primera referència literal al «mestre de capella» de Sant Pere data del 5 de gener de 1705; tots els documents que anteriorment es referien a aquest càrrec ho feien com a «mestre de cant».¹⁵ També de principis del segle XVIII és la primera menció que coneixem del «mestra de cant del monastir». Concretament es tracta de Felip Cortès, esmentat el 19 de juliol de 1708, amb motiu d'una missiva adreçada per ell mateix a la comunitat de Sant Pere, en la qual anuncia que el funeral d'un albat es portarà a terme sense la presència de la comunitat presbiteral i «ab la sola assistència dels monjos».¹⁶

Cortès apareix citat novament el 8 d'agost de 1720 com a «Mestre del orga del convent», la qual cosa sembla confirmar que, amb tota probabilitat, també al cenobi ripollès cal parlar de la duplicitat dels càrrecs de mestre de cant i d'organista, si més no al primer quart del segle XVIII.¹⁷

A Sant Joan de les Abadesses, la primera referència concreta al càrrec de cabiscol data del 23 de setembre de 1779, quan es menciona «lo senyor canonge Joan, cabíscol», el qual emet una queixa sobre les desafinacions efectuades per part de l'arxiprest santjoaní.¹⁸

Fins l'any 1826 no consta cap referència documental a un instrument musical diferent de l'orgue a Sant Pere de Ripoll. L'instrument en qüestió és el baixó i el marc en el qual se l'esmenta és el jubileu del papa Lleó XII, concedit aquell any i publicat a la parroquial ripollesa el 18 de juny.

El baixó era un instrument utilitzat amb freqüència durant les processons pels carrers de les viles, com a part de l'instrumentari de les cobles de ministrers o acompanyant la cantoria, tot tocant *colla parte* —és a dir, doblant la veu més greu de la polifonia—, o bé tocant aquesta veu en solitari en el cas que no hi hagués cap cantor disponible capaç de cantar la veu de baix. En aquella ocasió, el baixó va tenir la funció d'acompanyar el cant de la *Lletania de la Mare de Déu*, a càrrec de la cantoria de Sant Pere.¹⁹

El 10 d'agost de 1866, ja en plena decadència de la comunitat presbiteral de Sant Pere, trobem l'última referència a l'orgue de la parroquial ripollesa. En aquella data les manxes de l'orgue són traslladades per part dels obrers de Sant Pere a «la bolsa», nom amb què es designava l'estança on es guardaven els diners de la comunitat.²⁰

Finalment l'1 de març de 1872 consta l'última resolució en els llibres del secretariat de Sant Pere; es tracta de la darrera elecció d'oficials de la comunitat, la qual es dissolgué aquell mateix any.²¹

15. ACRI [752], antic HI, *Llibre del secretariat de Sant Pere*, 1629-1724, f. 56r.

16. ACRI [752], antic HI, *Llibre del secretariat de Sant Pere*, 1629-1724, f. 71.

17. ACRI [759], *Llibre de notes de Mossèn Tutllo*, sense foliar.

18. Joan FERRER I GODOY, *Actes i resolucions: Sant Joan de les Abadesses en època moderna (1630-1859)*, vol. II, 2013, p. 520.

19. ACRI [754], antic H3, *Llibre del secretariat de Sant Pere*, 1784-1872, p. 167.

20. ACRI [754], antic H3, *Llibre del secretariat de Sant Pere*, 1784-1872, p. 230.

21. ACRI [754], antic H3, *Llibre del secretariat de Sant Pere*, 1784-1872, p. 235.

PRIMERS TESTIMONIS CONEGUTS D'ORGUENERS, ORGANISTES I MÚSICS DE PROCEDÈNCIA RIPOLLESA, FORA DE LA VILA DE RIPOLL

La primera menció documental que ens ha arribat en relació amb un orgue-ner d'origen ripollès data del 2 d'abril de 1464. En una acta capitular de la catedral de Girona s'hi esmenta un monjo del monestir de Ripoll, al qual en aquella ocasió s'encomanà l'«adob dels orguens de la Seu» gironina, tasca per la qual el llavors titular de l'orgue catedralici, Raymon Geronella, li pagà «3 florins que son XVIII sous».²²

Arran d'aquesta font és de suposar que el religiós en qüestió s'ocupava no només d'adobar orgues sinó probablement també de l'organistia del cenobi benedictí ripollès. Si fos així, es tractaria també del primer testimoni documental d'un organista a la vila.

Segons Francesc Civil, un nadiu de Ripoll, «Nicolau Pla, estudià música a l'Escolania de Montserrat, quedant-s'hi seguidament de monjo» l'any 1517. Es tracta del primer testimoni conegut amb nom i cognom d'un músic ripollès. Pla traspassà el 1559.²³

D'altra banda, sabem que entre 1528 i 1554 un prevere organista de Ripoll consta documentat a la parroquial de Santa Maria de Puigcerdà.²⁴ El primer organista d'origen ripollès del qual coneixem la identitat és citat l'any 1603 en un document que es conserva avui en dia a l'Arxiu Comarcal de la Cerdanya. En ell s'hi esmenta «Antonium Costa Organarium dicte villae Rivipulli».²⁵

Tenint en compte que Antoni Costa apareix documentat el 10 de juliol de 1593 en el llibre d'òbits de Sant Pere de Ripoll com a «organista de torroella / de mongri», amb motiu del traspàs del seu germà Pere, es podria pensar que en aquell moment estava exercint l'organistia en alguna de les esglésies ripolleses i que uns anys més tard es traslladà a Puigcerdà, per fer-se càrrec del mestratge de l'orgue de la parroquial de la capital ceretana. D'altra manera no s'entendria que un organista de Torroella de Montgrí fos citat a Puigcerdà com a organista de la vila de Ripoll (figura 2).²⁶

22. Francesc CIVIL i CASTELLVÍ, *El fet musical a les comarques gironines en el lapse de temps 1800-1936*, 1994, p. 106.

23. Francesc CIVIL i CASTELLVÍ, *El fet musical a les comarques gironines en el lapse de temps 1800-1936*, 1994, p. 134.

24. Sebastià BOSOM i ISERN i Salvador de MONTELLÀ i LLAUDADÓ, *Orgueners, orgues i organistes de Puigcerdà*, 1996, p. 26.

25. ACCE [4084], *Llibre del notari Pere Boyons (1602-1603)*, f. 45v-46r.

26. «A 10 De Dit Soterraren pera costa germ[a] / de Anthoni costa organista de torroella / de mongri». ACRI [716], *Llibre d'òbits de Sant Pere de Ripoll*, 1591-1680, f. 5r.

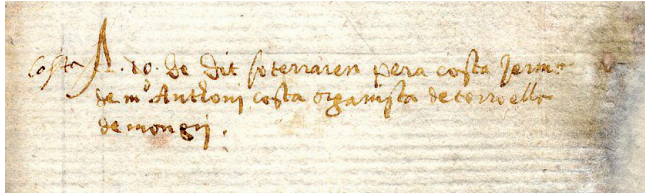


FIGURA 2. Defunció de Pere Costa, germà de l'organista Antoni Costa, l'any 1593.

FONT: ACRI [716], *Llibre d'òbits de Sant Pere de Ripoll*, 1591-1680, f. 5r.

El 1652 un fill de Ripoll, Ponç Vilasperans, obtingué el magisteri de cant de la catedral de Girona, càrrec que ocupà fins al seu traspàs, dos anys més tard.²⁷ És plausible suposar que el seu cognom remeti a una possible procedència familiar de la parròquia de Sant Esteve de Vallespirans, avui ubicada dins el veí terme municipal de les Llosses.

A partir del 1714 apareix citat Pere Vilalta, clergue de Ripoll, com a mestre de cant a Peralada.²⁸

Un altre fill de Ripoll, Tomàs Cavalleria —possiblement emparentat amb l'esmentat mossèn Manuel Caballeria, aquest últim documentat des de finals del segle XIX fins a la Guerra Civil espanyola— és mencionat a Girona en diverses ocasions durant el període comprès entre 1715, en què consta com a escolà de la catedral, sota el mestratge de Tomàs Milans,²⁹ i l'any del seu traspàs, el 1765. A més de destacar com a violinista, Tomàs Cavalleria exercí el mestratge de cant de Sant Feliu de Girona des del 1740³⁰ fins a la seva mort.³¹

Finalment, el 1814, un altre ripollès, Lluís Brusi i Vigo, el qual posseïa el títol d'organista, apareix mencionat a la parroquial de Tossa de Mar.

27. Josep Maria GREGORI I CIFRÉ, *Inventaris dels fons musicals de Catalunya*, vol. 10: *Fons de la catedral de Girona*, 2019, p. XXIII. Citat també a Francesc CIVIL I CASTELLVÍ, *El fet musical a les comarques gironines en el lapse de temps 1800-1936*, 1994, p. 106. Civil cita diferents formes del cognom del mestre: Asperans, Sperans, Vilasperans i Asferans.

28. Els beneficis de l'orgue i del mestratge de capella de Peralada es van fusionar en un sol càrrec el 1814. Josep Maria MARQUÈS, «Organistes i mestres de capella de la diòcesi de Girona», *Anuario Musical*, vol. 54 (1999), p. 113-114.

29. Francesc CIVIL I CASTELLVÍ, *El fet musical a les comarques gironines en el lapse de temps 1800-1936*, 1994, p. 107.

30. Josep Maria MARQUÈS, «Organistes i mestres de capella de la diòcesi de Girona», *Anuario Musical*, vol. 54 (1999), p. 108. Marquès es refereix a Tomàs Cavalleria com a «clergue de Vic», probablement pel fet de pertànyer Ripoll a la diòcesi osonenca.

31. Josep Maria GREGORI I CIFRÉ, *Inventaris dels fons musicals de Catalunya*, vol. 10: *Fons de la catedral de Girona*, 2019, p. XXVI-XXVII.

LLISTA DELS OBTENTORS DEL CÀRREC BICÈFAL DE MESTRE DE CANT I ORGANISTA DE SANT PERE CONEGUTS

FRANCESC CLARET (...1663-...)

Esmentat per primera vegada com a obtentor del doble càrrec de «mestre de cant i organista» de Sant Pere el 29 de novembre de 1663 amb motiu de la construcció del nou orgue de la parroquial, encarregat a Francesc Galtaires, orguener de Centelles (figura 3). Aquesta és també la primera menció a la duplictat de càrrecs musicals a la parroquial ripollesa.³²

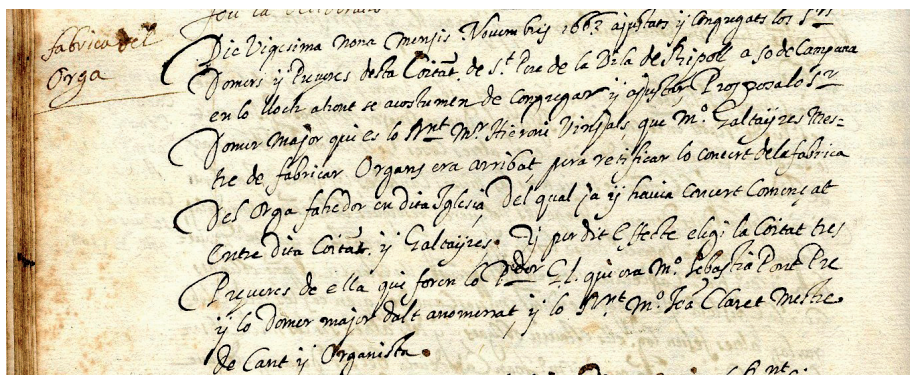


FIGURA 3. Acta de l'arribada a Ripoll de l'orguener Francesc Galtaires per ratificar el contracte de construcció del nou orgue de Sant Pere, el 29 de novembre de 1663.
FONT: ACRI [752], Llibre del secretariat de Sant Pere de Ripoll, 1626-1724, f. 36v.

FRANCESC PRADELL (...1708-...)

Després de la referència al mestratge de Claret apareix un buit documental de quaranta-cinc anys, fins al 1708, quan es menciona Francesc Pradell com a organista de Sant Pere.

JOSEP PRADELL (...1768-1785)

Mencionat per primer cop com a organista de Sant Pere el 1768 amb el nom de Josep Pradell —o Paradell, tal com consta en algunes fonts. Probablement es tracti d'un familiar de Francesc Pradell. El període corresponent al seu mestratge és un dels més rics en informació documental relativa a la vida musical a la parroquial ripollesa (figura 4).

32. ACRI [752], antic HI, Llibre del secretariat de Sant Pere, 1629-1724, f. 36v.

L'any 1720 està documentat Manuel Pradell, el qual fou recomanat pel bisbe de Girona, Joan Taverner, a la comunitat parroquial de Sant Esteve d'Olot com a candidat al mestratge de capella. Podria ser que tant els organistes de Sant Pere de Ripoll, Francesc i Josep Pradell, com el mencionat Manuel Pradell pertanguessin a la mateixa nissaga de músics.³³

El 1784 sembla ser que Pradell havia envellit, o bé estava malalt; en tot cas, la Reverent Comunitat es refereix a ell en una resolució datada el 16 de setembre d'aquell any, com a «inutil, é impe / dit pera exercir lo poder tocar lo orga». Exercí com a organista de la parroquial, com a mínim, fins a mitjans d'abril de 1785.³⁴

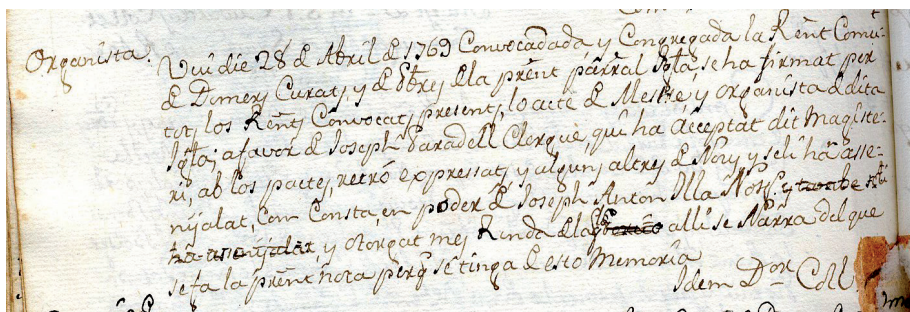


FIGURA 4. Acta del nomenament de Josep Pradell com a organista i mestre de cant de Sant Pere, el 28 d'abril de 1769.

FONT: ACRI [753], *Llibre del secretariat de Sant Pere de Ripoll*, 1728-1784, f. 84v.

EUDALD DURAN (1786-1814)

Malgrat que durant els anys 1784 i 1785 ja exercí puntualment com a organista de Sant Pere, en substitució del seu antecessor Josep Pradell, el fet que consti documentat com a organista de Santa Maria de Camprodon entre 1760 i 1786, i que no fos fins aquesta darrera data que renuncià a l'organistia de la parroquial camprodonina, confirma que no va accedir a la titularitat del càrrec ripollès fins al 1786.³⁵ Durant el seu mestratge a Camprodon, apareix citat en diverses ocasions com a resident de Sant Pere de Ripoll, i en la presa de decisions importants referents a l'orgue.

Els testimonis documentals es refereixen a Duran sempre com a organista i mai com a mestre de capella. No obstant això, cal concloure que durant el període

33. Josep Maria GREGORI I CIFRÉ i Carme MONELLS I LAQUÉ, *Inventaris dels fons musicals de Catalunya*, vol. 6: *Fons de l'església parroquial de Sant Esteve d'Olot i Fons Teodoro Echegoyen de l'Arxiu Comarcal de la Garrotxa*, 2012, p. xxxviii.

34. ACRI [752], antic HI, *Llibre del secretariat de Sant Pere*, 1629-1724, f. 73r.

35. Josep Maria MARQUÉS, «Organistes i mestres de capella de la diòcesi de Girona», *Anuario Musical*, vol. 54 (1999), p. 104.

del seu mestratge, va exercir igualment de mestre de cant, tal com preveien els pactes signats pel seu antecessor, Josep Pradell, amb la comunitat de preveres l'any 1768.

EUDALD DURAN I CREIXANS (1814-1817)

Nebot de l'anterior. Organista interí durant un període de tres anys, durant els quals diversos candidats es van postular com a obtentors de l'organistia de Sant Pere.

MIQUEL FOSALVA (1814-...)

Militar de professió, malgrat que consta documentalment com a organista nomenat, desconeixem durant quant temps va exercir el mestratge de l'orgue de la parroquial. És possible que finalment ni tan sols pogués presentar-se en persona per tal d'ocupar aquest càrrec.

Probablement es tracti del mateix «Miquel Fossalba» que el setembre de 1818 es presentà a les oposicions a dues places de tenor a la catedral de Girona, del tribunal de les quals formava part el llavors organista de la seu gironina, el santjoaní Antoni Guiu.³⁶

MARTÍ BONAFÓS (1817)

Nadiu de Sant Joan de les Abadesses. En el moment del seu nomenament exercia el mestratge de l'orgue del monestir de Ripoll. Nomenat organista de Sant Pere a perpetuïtat el 27 de gener de 1817. El 27 de febrer del mateix any renuncia al càrrec i el 1824 el trobem novament documentat com a obtentor de l'organistia del monestir.

PEDRO FERRÁNDEZ (1817-1824?)

Se'n desconeix la procedència. Probablement va romandre en el càrrec d'organista de Sant Pere fins al 1824.

36. Josep Maria GREGORI I CIFRÉ, *Inventaris dels fons musicals de Catalunya*, vol. 10: *Fons de la catedral de Girona*, 2019, p. XXXV.

PAU PARASSOLS I BONAFÓS (1824-1846?)

Últim obtentor del càrrec d'organista de Sant Pere conegut. Nebot de Martí Bonafós. Nomenat com a organista interí, s'ignora quant temps va romandre en el càrrec i si va rebre un nomenament oficial posteriorment. Com a molt tard el 1846 van cessar les seves obligacions amb la parroquial, atès que el 16 de novembre d'aquell any apareix documentat que la plaça d'organista de Sant Pere es trobava novament vacant.

ORGANISTES DEL MONESTIR DE SANTA MARIA DE RIPOLL

Pel que fa als organistes que exerciren el seu magisteri al cenobi benedictí ripollès, podem citar-ne els següents:

— Felip Cortès: esmentat per primer cop el 19 de juliol de 1708 en les funcions de «mestra de cant del monastir»,³⁷ les quals exercí, com a mínim, fins l'any 1720. Pel que es desprèn de les fonts, el càrrec de mestre de cant del monestir, durant el segle XVIII, portava també implícita la funció d'organista.

— Antoni Guiu: nascut a Sant Joan de les Abadesses i mencionat com a organista del cenobi ripollès el 1787, quan comptava tot just catorze anys. Posteriorment exercí l'organistia a Sanaüja i, a partir de 1804, després d'obtenir el càrrec per oposició, fou nomenat organista titular de la seu de Girona,³⁸ càrrec que regí en dues etapes (1805-1822 i 1825-1827).³⁹

— Martí Bonafós: citat anteriorment en la nòmina d'organistes de Sant Pere. Documentat els anys 1817 i 1824 com a titular de l'orgue del monestir.

— Jaume Bofill: prevere, organista i compositor, molt vinculat al món cultural ripollès a cavall dels segles XIX i XX. Fou un dels fundadors i el primer director de la Lira Catòlica de Ripoll, posteriorment anomenada Acadèmia Catòlica.

— Manuel Caballeria: com l'anterior, compaginà les tasques sacerdotal, organística i compositiva durant els darrers anys del segle XIX i el primer terç del segle XX. Morí assassinat a l'esclat de la Guerra Civil.

37. ACRI [752], antic HI, *Llibre del secretariat de Sant Pere*, 1629-1724, f. 71.

38. Francesc CIVIL I CASTELLVÍ, *El fet musical a les comarques gironines en el lapse de temps 1800-1936*, 1994, p. 107.

39. Montí Galdón i Arrué, *La música a la catedral de Girona durant la primera meitat del segle XIX*, vol. II, tesi doctoral, Bellaterra, Universitat Autònoma de Barcelona, 2003, p. 354-360, citat a Josep Maria GREGORI I CIFRÉ, *Inventaris dels fons musicals de Catalunya*, vol. 10: *Fons de la catedral de Girona*, 2019, p. XLVI.

CONCLUSIONS

En el present treball he descrit a grans trets els principals objectius de la recerca que estic efectuant, orientats a la redacció de la meua tesi doctoral: la catalogació del fons musical de l'antiga església parroquial de Sant Pere de Ripoll (ACRI), segons els criteris de descripció catalogràfica del projecte IFMuC de la Universitat Autònoma de Barcelona i l'estudi i descripció del seu context historicocultural, de les obres musicals que integren el fons (repartides entre manuscrits d'autor, manuscrits anònims i impresos) i dels autors que hi són representats.

A continuació he citat i descrit succintament les fonts directes més rellevants per a la investigació (llibres del secretariat de Sant Pere, del bosser, notarians, etc., d'una banda, i fons musical, de l'altra) i he comentat breument el context històric, cultural i musical de les comunitats religioses ripolleses a l'edat moderna i al segle XIX.

Seguidament, he resumit l'activitat musical a Sant Pere de Ripoll durant els segles XVII, XVIII i XIX, tot citant-ne els seus principals protagonistes i els càrrecs que van ocupar en el si de la capella de música; he esmentat els primers testimonis coneguts d'orgueners, d'organistes i de músics de procedència ripollesa, fora de la vila de Ripoll i, finalment, he proporcionat una llista dels obtentors del càrrec bicèfal de mestre de cant i organista de Sant Pere des de la segona meitat del segle XVII fins a mitjan segle XIX i dels organistes del monestir de Santa Maria de la mateixa vila, des de principis del segle XVIII fins a la Guerra Civil espanyola.

BIBLIOGRAFIA

- BONET, Ramon. «Mn. Jaume Bofill i Feliu, organista de Sant Pere i de Santa Maria de Ripoll i primer director de l'Acadèmia Catòlica». *Annals del Centre d'Estudis Comarcals del Ripollès: 1985-1986* (1987), p. 9-14.
- BOSOM I ISERN, Sebastià; MONTELLÀ I LLAURADÓ, Salvador de. *Orgueners, orgues i organistes de Puigcerdà*. Puigcerdà: Impremta Cadí, 1996, p. 26.
- BUSQUETS I XAMBÓ, Joan. «La lluita pel poder religiós al Ripoll de la primera meitat del segle XVIII». *Annals del Centre d'Estudis Comarcals del Ripollès: 1989-1990* (1991), p. 95-114.
- CIVIL I CASTELLVÍ, Francesc. *El fet musical a les comarques gironines en el lapse de temps 1800-1936*. Girona: Dalmau Carles, 1994, p. 106-107 i 134.
- FERRER I GODOY, Joan. *Actes i resolucions: Sant Joan de les Abadesses en època moderna (1630-1859)*. Vol. I. Barcelona: Fundació Noguera, 2013, p. 392 i 451.
- *Actes i resolucions: Sant Joan de les Abadesses en època moderna (1630-1859)*. Vol. II. Barcelona: Fundació Noguera, 2013, p. 520.
- GALDÓN I ARRUE, Montí. *La música a la catedral de Girona durant la primera meitat del segle XIX*. Vol. II. Tesi doctoral. Bellaterra: Universitat Autònoma de Barcelona, 2003, p. 354-360.

- GRAELLS I PUIG, Eudald. «La lluita secular dels homes de Ripoll per aconseguir Consulat o Municipi. Un aspecte de la jurisdicció civil de l'abat del Monestir». *Annals del Centre d'Estudis Comarcals del Ripollès: 1987-1988* (1988), p. 53-67.
- GREGORI I CIFRÉ, Josep Maria. *Inventaris dels fons musicals de Catalunya*. Vol. 10: *Fons de la catedral de Girona*. Bellaterra: Universitat Autònoma de Barcelona, 2019, p. XXIII-XXVII, XXXV i XLVI.
- GREGORI I CIFRÉ, Josep Maria; MONELLS I LAQUÉ, Carme. *Inventaris dels fons musicals de Catalunya*. Vol. 6: *Fons de l'església parroquial de Sant Esteve d'Olot i Fons Teodoro Echegoyen de l'Arxiu Comarcal de la Garrotxa*. Bellaterra: Universitat Autònoma de Barcelona, 2012, p. XXIII i XXXVIII.
- GREGORI I CIFRÉ, Josep Maria; ROMEU I SOLÀ, Anna. *Inventaris dels fons musicals de Catalunya*. Vol. 9: *Fons de la basílica de Santa Maria d'Igualada de l'Arxiu Comarcal de l'Anoia*. Bellaterra: Universitat Autònoma de Barcelona, 2016, p. xv i xvi.
- GUINART, Andreu. «El fons musical de Sant Pere de Ripoll de l'Arxiu Històric Comarcal del Ripollès». *Recerca Musicològica*, vol. XVI (2006), p. 253-258.
- JUNYENT, Eduard. *Diplomatari i escrits literaris de l'abat i bisbe Oliba*. Barcelona: Institut d'Estudis Catalans, 1992, p. 318-320.
- MARQUÈS, Josep Maria. «Organistes i mestres de capella de la diòcesi de Girona». *Anuario Musical*, vol. 54 (1999), p. 104, 108, 113 i 114.
- MASCARELLA, Jordi. «L'abaciologi glossat del monestir de Ripoll». *Annals del Centre d'Estudis Comarcals del Ripollès: 1989-1990* (1991), p. 32.
- «Monjos, capellans i regidors. Literatura i canvi polític a Ripoll a mitjan segle XVIII». *Estudi General: Revista de la Facultat de Lletres de la Universitat de Girona*, núm. XXII (2002), p. 467-485.
- ORDEIG I MATA, Ramon. «Del segle IX al XII». A: MASCARELLA I ROVIRA, Jordi; SITJAR I SERA, Miquel. *El món al Ripollès: Visions i experiències de viatgers al llarg del temps*. Ripoll: Consell Comarcal del Ripollès, 1997, p. 16.
- PELLICER I PAGÈS, Josep Maria. *Santa María del Monasterio de Ripoll*. Mataró: Feliciano Horta, 1888.
- SUNER, Assumpta. «El Senyoriu del Monestir de Santa Maria de Ripoll». *Scriptorium*, núm. 37-42 (gener-juny 1926), p. 1-4, 1-5, 1-4, 1-3, 2-3, 1-3.
- TORRAS I RIBÉ, Josep Maria. «Aproximació a l'estudi del domini baronial del monestir de Ripoll (1266-1719)». A: *Actes del I Congrés d'Història Moderna de Catalunya*. Vol. I. Barcelona: Universitat de Barcelona, 1984, p. 203-209.

BREAKING MOULDS: A SEVEN-OCTAVE CLEMENTI & CO PIANO FROM 1812

JOAN JOSEP GUTIÉRREZ YZQUIERDO

Associació Muzio Clementi de Barcelona

ABSTRACT

The standardisation of the piano compass in seven octaves and three keys (88 keys) began in the last third of the 19th century. This growth, although unstoppable since Bartolomeo Cristofori's invention at the beginning of the 18th century, was both progressive and irregular. The experiments followed one after the other and piled up in dialogue with a society avid for musical consumption, with the demands of composers, and with competition and collaboration between the builders themselves, who were trying to make their way in an absolutely growing market. In the narrative of history, it is advisable to stop to observe and analyse the special cases that stand out or apart from the mainstream. By doing this one may explore other facts and not automatically give credence to a single oft-repeated assertion. In this article we discuss an upright piano from Clementi & Co which is found in Spain and which stands ahead of the usually accepted evolution of the keyboard compass in England.

KEYWORDS: piano keyboard compass, pianoforte evolution, Muzio Clementi, upright grand, period pianos, musical instrument construction, organology.

TRENCANT MOTLLES: UN PIANO CLEMENTI & CO DE SET OCTAVES DE 1812

RESUM

L'estandardització de l'extensió del teclat del piano a set octaves i tres tecles (88 tecles) comença l'últim terç del segle XIX. Aquest creixement, encara que imparable des de la invenció de Bartolomeo Cristofori a principis del segle XVIII, va ser alhora progressiu i irregular. Els experiments es van succeir i s'amuntegaven en diàleg amb una societat àvida de consum musical, amb les demandes dels compositors i amb la competència i col·laboració entre els mateixos constructors que intentaven obrir-se camí en un mercat absolutament creixent. En el relat de la història, convé aturar-se a observar i analitzar aquells casos singu-

lars que destaquen o s'allunyen de les línies generals. Amb això podem entendre diferents realitats i no acceptar com a bona una veritat única i repetida. En aquest article ens referirem a un exemplar de piano vertical de la firma Clementi & Co, trobat a Espanya, que s'avança a l'evolució habitualment acceptada dels límits del teclat a Anglaterra.

PARAULES CLAU: extensió del teclat del piano, evolució del *pianoforte*, Muzio Clementi, cua vertical, pianos d'època, construcció d'instruments musicals, organologia.

The transformation of the piano from its origin at the beginning of the 18th century to its standardisation in the second half of the 19th century was marked by innumerable modifications related to musical aesthetics, social changes and technological advances. As is generally known, the current piano standard is seven octaves and three notes (88 keys). Nevertheless, until the late 1780s the usual compass of the English piano was five octaves, from FF to f3. In 1790, John Broadwood (1732-1812) extended the range to five and a half octaves and by 1794 he was producing some six-octave pianos. That said, it should be noted that John Joseph Merlin (1735-1803), by as early as 1775, had already built a six-octave piano in his London workshop. Muzio Clementi (1752-1832) had worked in his establishment around those years as an instrument demonstrator, which may be one of the keys to understanding his later interest in and knowledge of piano construction technique.¹

During the first two decades of the 1800s, pianos of five and a half octaves and six octaves commonly coexisted, and it was not until 1824 that there was mention of a Liszt performance in Paris with a seven-octave Érard piano, which led to the attribution to this constructor of the keyboard extension which, as will be seen in this article, was not actually true. The instruments of six, six and a half, and seven octaves, with small variations in the ends, still existed until the middle of the 19th century. The appearance of a new model did not do away with the previous one.

AN UNUSUAL PIANO

In the Museum of Musical Instruments of the Joaquín Díaz Foundation in Urueña, Valladolid (Spain), there is a Clementi & Co. piano with very unique features (Figure 1). It is a large upright grand that deviates from the standards of the time in which it was built, since it has a keyboard compass of seven octaves. The engraved (368) and ink (10569) numbering as well as the label design indicate that the piano is from 1812 (Figures 2 & 3).

1. In her diary, Fanny Burney (1752-1840), the playwright and novelist daughter of Charles Burney, recounts that in February 1775 she met Clementi, who was demonstrating keyboard instruments in John Joseph Merlin's workshop. Quoted by Erin HELYARD, *Muzio Clementi, Difficult Music, and Cultural Ideology in Late Eighteenth-Century England*, 2011.



FIGURE 1. General view of the piano in its present state.
SOURCE: Joan Josep Gutiérrez.



FIGURES 2 & 3. Engraved number 368 and ink number 10569.
SOURCE: Joan Josep Gutiérrez.

Before describing the instrument, we should take a look at the types of pianos that were built during that period. Beginning with Bartolomeo Cristofori, the piano was born in a harpsichord around 1700, that is, in the shape of a grand piano. In 1739, also in Italy, Domenico Del Mela built the first upright, inspired by the clavicymbalum. The square piano design is certified in 1766 by the successful models of Johannes Zumpe in London, although it has various earlier attributions, of dubious authenticity, to Socher, Friederici and Silbermann in Germany. In the mid-1790s, Stodart² and Southwell started producing bookcase- or cabinet-type pianos. In 1798, Longman, Clementi & Co. built their first upright.³ Several upright models exist, the most common including the square upright, the upright grand, the upright small, and the cabinet models.

INSTRUMENT DESCRIPTION

EXPLORATION

On my visit to Urueña on March 5, 2022, I was warmly received by Joaquín Díaz, director of the foundation that bears his name and a great defender and researcher of popular and traditional music. The spectacular piano stands out in one of the rooms of the museum, which is full of popular instruments but also displays pianos, harmoniums, player pianos and other keyboards as well as wind, string and mechanical instruments. In this study I took note of measurements, materials and other exterior and interior details without actually accessing the interior of the mechanism, given the complexity of a quick disassembly. See the main features in Table 1.⁴

The first thing that catches one's eye, beyond its size, is the instrument's extremely luxurious appearance. The design is framed in the Empire style, featuring mahogany veneer wood with joinery, inlaid brass profiles, a front door with a single leaf framed by mouldings that simulate columns covered in gold leaf, and a large yellow curtain with trimmings. The upper part of the box is topped by a large cornice edged with gold mouldings. The keyboard cover is in the shape of

2. The upright grand piano is a form patented in 1795 by William Stodart, who called it an "An upright grand piano in the form of a bookcase". John R. WATSON, "The 1799 Organized Upright Grand Piano in Williamsburg: A Preliminary Report", *Journal of the American Musical Instrument Society*, vol. XL (2014), p. 18.

3. Leif SAHLQVIST, *Clementi & Co 1798-1830: Pianoforte Manufacture in London* (online), 2013, <<https://www.friendsofsquarepianos.co.uk/the-clementi-page/>> (retrieved: 30 November 2022).

4. To prepare the table, we followed the model designed for our study on the search for pianos in Catalonia published in the 2020 issue of *Revista Catalana de Musicologia*: Joan Josep GUTIÉRREZ YZQUIERDO, "Rescatant una font primària: el projecte de cerca i documentació de pianos anteriors a 1850 a Catalunya de l'Associació Muzio Clementi de Barcelona", *Revista Catalana de Musicologia*, vol. XIII (2020), pp. 191-211.

a quarter cylinder, with two metal knobs and a lock. When opened, its interior and the entire front of the keyboard may be seen to be veneered with lighter wood outlined with joinery.

The cabinet is divided into two sections. The upper one is the piano, properly displayed, giraffe-like, like a vertically positioned grand piano. The soundboard extends for the entire length of the strings (Figure 4). The tuning pins are located just above the keyboard and the mechanism is placed behind the wrestplank. Hammers and dampers operate from behind. This structure is very similar to that of a grand piano. This whole part rests on the lower section, a platform with four legs on wheels, from which the lyre with three pedals also hangs.



FIGURE 4. Soundboard, bridge and strings.

SOURCE: Joan Josep Gutiérrez.

There are no bars or iron frame, just some metal supports that join the headstock to the soundboard. The wooden tailpiece follows the contour of the “tail” of the piano and the bridge is divided into two sections. The lowest string has an effective length of 1,655 mm (between bridge and nut). To get an idea, this is roughly equivalent to a modern $\frac{3}{4}$ grand piano.

The most surprising thing is the extension of the compass: from FFF to f4, seven octaves that go beyond the left end of the standard modern piano (Figure 5). Although the reason for this peculiar instrument is not known, it seems clear that gaining bass is a way of obtaining a broader harmonic spectrum and sounds close to those of the organ, an instrument on which, incidentally, Clementi began his musical career.

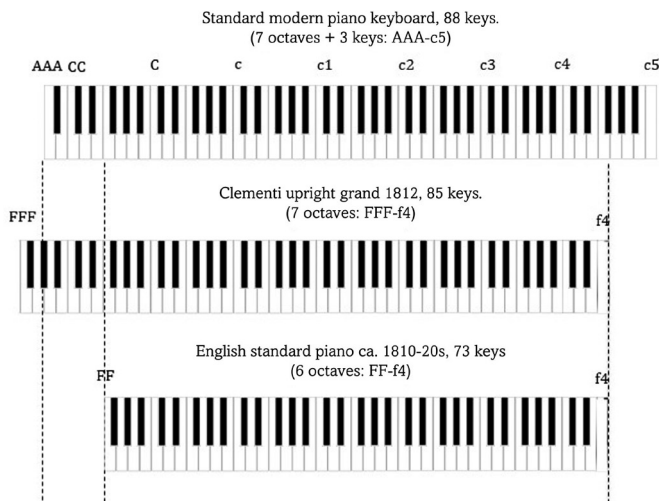


FIGURE 5. Comparison between the compass of the modern piano, the Clementi considered in this study, and the six-octave piano from the beginning of the 19th century.

SOURCE: Joan Josep Gutiérrez.

The stringing and its modifications are also interesting. Originally, from FFF to GG, the strings were double, and from GG to the highest note, f4, treble. A later intervention removed one string from the lowest seven notes FFF-BBB and from the first section of triple stringing, from GG-sharp to E. This is apparent from the carefully plugged peg holes which may still be seen and the abandoned pins in the fret and in the bridge at the upper end of the piano (Figure 6). One may imagine that the excessive sound of these low notes produced a disproportionate effect. It may also be that vibration amplitude of these strings, so long and close to each other and with a rather low tension, would cause them to collide with each other. In any case, this modification is well done, although there is no way to know when it was carried out.

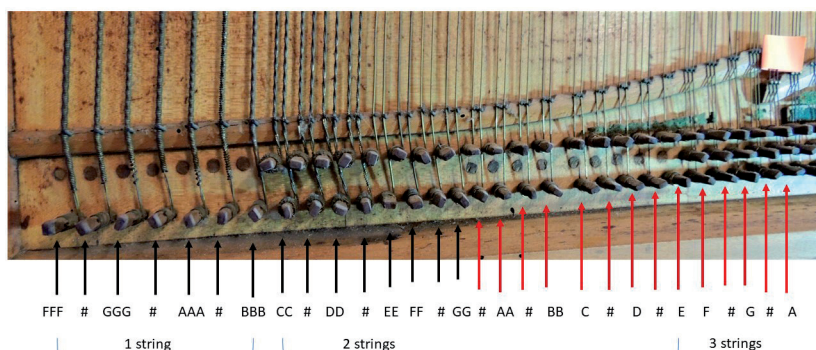


FIGURE 6. Removed bass tuning pegs.

SOURCE: Joan Josep Gutiérrez.

The right and centre pedals act on the dampers, dividing the resonance into two areas: the high one, from C# to c3, and the low one, from FFF to C. Both can be activated with one foot, together or separately. From c3 there are no dampers. The left pedal operates the moderator.

TABLE 1
Main technical features

Model	Upright grand
Compass	FFF-f4 (seven octaves)
Stringing	Treble & double
Bridge	Divided (FFF ² – G-sharp / A-f4)
Action	English (not analysed)
Hammers	Leather
Pedals	Three. Left: soft pedal; centre: FFF – C; right: C-sharp – c3
Keyboard	Ivory and ebony
Key measurements	140 × 22 mm 90 × 10 mm
Serial number	368 (engraved); 10569 (ink)
Date	1812
Place of manufacture	London
External measurements	273 × 58 × 133 cm
Bass string length	1,655 mm
Label	Clementi & Co / London

SOURCE: Prepared by the author.

PRESENT STATE OF THE INSTRUMENT

In an interview with its penultimate owner, Rafael Reig de Argüeso, carried out in the 1980s by Costa Noroeste Televisión in Sanlúcar de Barrameda (Cádiz Prov., Andalusia), the magnificent exterior condition of the cabinet may be observed. After the death of Mr. Reig, at the end of the 1990s, the piano ended up in a convent, where it was stored under poor conditions and began to deteriorate. Fortunately, in 2021 the instrument was donated by its last owner, Victoria Reig de Quesada, to the Joaquín Díaz Foundation, where it is carefully protected and its deterioration has been stopped.

— *Cabinet exterior*: The cornice mouldings have detached (although part of them have been saved) and part of the pedestal veneer is missing. The original curtain, which was completely torn, has recently been replaced by a copy. A knob is missing from the keyboard lid.



FIGURES 7 & 8. Keyboard and label.

SOURCE: Joan Josep Gutiérrez.

— *Sound block*: The soundboard is in good condition. There is only a small partial vertical crack, which is very slightly open, next to the bass, near the bridge. The bridge is in good condition. The fret on the bottom pins looks a bit worn but is still holding up. All the strings are preserved and look original. As previously stated, some of them were removed in a later transformation.

— *Mechanical block*: Some keys are stuck but most are responsive to action. The pedals are disabled because the lyre is off the hook. In any case, the pedals are working when they are operated directly by hand from the slides. The moderator must have lost its cloth. Most of the hammers and dampers are intact, with the expected aging due to the passing of time.

— *Keyboard*: The upper part of the first chromatic key (FFF-sharp) is missing. The rest of the exterior is in good condition.

— *Other aspects*: There are some xylophage holes. Textile materials also show the wear and tear of time.

BACKGROUND

There is no information on how the piano reached the Argüeso family, a line of vintners who began their business at the beginning of the 19th century. Neither is it known if they were the first owners, but its location in Cádiz makes sense since it was an important trading port with England at the time when the piano was made. The furthest we have been able to get in the line of ownership of the piano in this family is to a relative born in 1895, which is consequently quite far from the original acquisition. We have a knowledge of many English pianos in Andalusia as well as in the north of Spain, and commercial exchanges also reached Catalonia. The sea route of wine, oil and other goods extended around the Iberian Peninsula and, as is stated in an article by Marina Rodríguez Brià, another upright piano by Clementi (six octaves in this case) arrived arrived to Vilanova i la Geltrú in this way.⁵

CONCLUSION

Muzio Clementi's contribution to the world of pianos may be considered extraordinary in all respects. He was possibly one of the persons with the greatest understanding of all aspects of pianos. As a composer he was very pragmatic, adapting his works to the normal limits of his instruments, unlike Beethoven, who did not feel comfortable within those boundaries. However, some of his inventions, or those of his partner and friend Frederick William Collard, represent daring experiments that had acoustic-musical purposes, even if they were not finally incorporated into the standards of the modern piano.

5. Marina RODRÍGUEZ BRIÀ, "1820 Londres-Vilanova. Un piano Clementi en un vaixell d'aiguarents", in *La Masia d'en Cabanyes. Poesia, música i mites al romanticisme català*, 2020.

The matter of the expansion towards the lower region of the piano, exceeding the current limit (except for some models by Bösendorfer and by Petrof), suggests a search for the organistic concept of sound. Let it not be forgotten that Clementi, despite not having written organ music, was a professional organist in his early years in Rome. In addition, the extension to the lowest F note would also allow octaves to be doubled exactly below FF, the usual limit for the piano of that time. The question that we still cannot answer is why this is so in this unique specimen, which is precisely an upright one. The extremely sumptuous appearance of this model indicates that it was conceived for a person or an institution with a high purchasing power who was willing to display it publicly. Accordingly, we put forward the hypothesis that it was a unique commission to Clementi's company, one of the most prestigious of the time, offering a relative ease of commercial contact with Andalusia. A palace or a large mansion was perhaps its destination, or even a church. Indeed, a church could comfortably house an instrument of its characteristics, complementing or replacing the organ in one of its chapels. Does the idiom "altar piano" used in the interview by the instrument's penultimate owner, Rafael Reig de Argüeso, refer to its appearance or to its use? It is our hope that this study will be further extended to reveal the unknowns posed by this very interesting piano.

REFERENCES

DOCUMENTS

Piano Clementi & Co, London, 1812. Fundación Joaquín Díaz. Uruña, Spain.

BIBLIOGRAPHY

- GUTIÉRREZ YZQUIERDO, Joan Josep. "Rescatant una font primària: el projecte de cerca i documentació de pianos anteriors a 1850 a Catalunya de l'Associació Muzio Clementi de Barcelona". ("Recovering a primary source: The project of the Muzio Clementi Association of Barcelona involving the search for and documentation of pianos from before 1850 in Catalonia"). *Revista Catalana de Musicologia*, vol. XIII (2020), pp. 191-211.
- HELYARD, Erin. *Muzio Clementi, Difficult Music, and Cultural Ideology in Late Eighteenth-Century England* [online]. Thesis. Montreal: McGill University, 2011. <https://central.bac-lac.gc.ca/.item?id=TC-QMM-106325&op=pdf&app=Library&is_thesis=1&oclc_number=1033011207> [Retrieved: 2 December 2022].
- RODRÍGUEZ BRIÀ, Marina. "1820 Londres-Vilanova. Un piano Clementi en un vaixell d'aiguardents" ("1820 London-Vilanova. A Clementi piano in a liquors ship"). In: *La Masia d'en Cabanyes. Poesia, música i mites al romanticisme català*. Vilanova i la Geltrú: Consell Comarcal del Garraf, 2020, pp. 10-17. Also available online: <<https://masiadencabanyes.cat/la-masia-den-cabanyes-poesia-musica-i-mites-al-romanticisme-catala/>> [Retrieved: 2 December 2022].
- ROWLAND, David. *Early Keyboard Instruments: A Practical Guide*. Cambridge University Press, 2001.

- SAHLQVIST, Leif. *Clementi & Co 1798-1830: Pianoforte Manufacture in London* [online]. 2013. <<https://www.friendsofsquarepianos.co.uk/the-clementi-page/>> [Retrieved: 30 November 2022].
- WATSON, John R. "The 1799 Organized Upright Grand Piano in Williamsburg: A Preliminary Report". *Journal of the American Musical Instrument Society*, vol. XL (2014), p. 18.

INTERNET SITES

- COSTA NOROESTE TELEVISIÓN. *Dejaron huella*. Programa 1: *Rafael Reig de Argüeso*. <<https://www.youtube.com/watch?v=nh4idKBTWVE&t=481s>> (1:01:54-1:03:02 / 1:30:52-1:32:22) [Retrieved: 2 December 2022].
- FUNDACIÓN JOAQUÍN DÍAZ. "Pianoforte de Rafael Reig de Argüeso", *Noticias* (11 May 2021). <https://funjdiaz.net/noticia.php?id_noticia=490>.

ACKNOWLEDGEMENTS

To Joaquín Díaz for his kind welcome and for the data provided for this study; to Antonio Baciero for a fruitful conversation in Valladolid after my visit to Uruña; and to Kayla Portugal for the correction of the English text.

L'ORIGEN DELS FESTIVALS CHOPIN A MALLORCA: UNA ACTIVITAT DE «CIVILITZACIÓ» D'INFLUÈNCIA NOUCENTISTA¹

GINEBRA OLIVES CALBET

Societat Catalana de Musicologia

RESUM

Els Festivals Chopin de Mallorca sorgiren en un ambient intel·lectual marcat per la influència del Noucentisme català. Així, el seu creador, Joan Maria Thomàs, va seguir el programa de «L'ideal mallorquí» de Miquel Ferrà per aconseguir «elevant» l'ànima de Mallorca i, alhora, mostrar-la culta a l'exterior. L'anàlisi del fons documental entorn dels festivals ens permet observar com el discurs dels seus realitzadors, exemple del concepte de poètica arbitrària, integrà la figura de Frédéric Chopin dins la història de l'illa a través d'un vincle amb el paisatge i amb la religió. D'aquesta manera, convertiren el record de la seva vinguda en un motiu d'activitat musical i en un gran reclam de turisme cultural. A més, els programes i les crítiques dels concerts projectaren els valors estètics del Neoclassicisme musical i els valors socials de les elits.

PARAULES CLAU: Frédéric Chopin, Noucentisme, Mallorca, esperit del poble, Neoclassicisme.

THE ORIGIN OF THE CHOPIN FESTIVALS IN MAJORCA: A “CIVILIZING” ACTIVITY WITH A NOUCENTISTA INFLUENCE

ABSTRACT

The Chopin Festivals in Majorca emerged in an intellectual atmosphere marked by the influence of Catalan *Noucentisme*. Their creator, Joan Maria Thomàs, followed “*L'ideal mallorquí*” (the Majorcan ideal), Miquel Ferrà's program to “elevate” the soul of

1. Aquest article és un extracte del treball final dels estudis de musicologia fet per l'autora al Conservatori Superior de Música de les Illes Balears. Títulat *Els primers Festivals Chopin a Mallorca: una activitat de modernització dins les aspiracions renovadores de la intel·lectualitat mallorquina*, va ser efectuat sota la direcció del professor A. Corbera.

Majorca and, at the same time, to show abroad its cultivated spirit. An analysis of the documentary archive on the festivals shows how their producers' discourse, which was an example of the so-called arbitrary poetics, integrated the figure of Frédéric Chopin into the history of the island through a link with its landscape and its religion. In this way, they turned the memory of his visit into a reason for musical activity and a great lure for cultural tourism. What's more, the programs and reviews of the concerts projected the aesthetic values of musical Neoclassicism and the social values of the elites.

KEYWORDS: Frédéric Chopin, *Noucentisme*, Majorca, *Volksgeist*, Neoclassicism.

1. ELS FESTIVALS CHOPIN DE MALLORCA, UN PROJECTE LATENT

Els Festivals Chopin de Mallorca s'iniciaren el 1931, després de més de dues dècades de preparació d'algun esdeveniment que recordàs l'estada de Frédéric Chopin a l'illa l'hivern del 1839. Com explica Vives, quan es fundà el Foment del Turisme, la primera decisió de la Comissió de Millores i Excursions va ser demanar al Círculo de Bellas Artes de Palma que aixecàs una estàtua en honor del compositor a Valldemossa. Tot i això, el 1909 encara no s'havia fet i un article de Joan Lluís Estelrich recalava la necessitat de situar una làpida a la cella de la cartoixa on havia residit el compositor.²

El 1928, les idees inicials de l'estàtua i de la làpida s'havien anat ampliant. Així, Gabriel Quetglas Amengual, Antoni Llorens i Bartomeu Ferrà s'havien unit per adquirir la citada cella i fer-hi un museu.³ Per la seva banda, el músic mallorquí Joan Maria Thomàs i el president de la Société Frédéric Chopin de París, Édouard Ganche, intercanviaven cartes per discutir-ne la part musicològica i per organitzar una festa d'inauguració que projectàs el museu a escala internacional: l'11 de juliol, Ganche recomanava a Thomàs que els actes tinguessin lloc a la primavera perquè la travessia fos agradable als turistes i perquè era quan la natura es veia més bella.⁴ El 25 de juliol, deia que havia escrit al ministre de Polònia a Madrid per aconseguir que Polònia hi enviàs un representant del rei.⁵ El 12 de desembre, escrivia que s'havia d'organitzar un transport fàcil entre Palma i Valldemossa, que calia condicionar Valldemossa perquè els turistes hi poguessin passejar i que la societat Foment del Turisme seria útil per a la publicitat i per aconseguir el suport

2. Antoni VIVES REUS, *Història del Foment del Turisme de Mallorca (1905-2005)*, 2005, p. 71.

3. Partituroteca UIB, Fons J. M. Thomàs, capsa 28, núm. 3061. Carta de Gabriel Quetglas Amengual a Joan Maria Thomàs (29 juliol 1930). Partituroteca UIB, Fons J. M. Thomàs, capsa 30, núm. 3177. «En mai 1931, Majorque, l'île dorée, glorifie Frédéric Chopin», *La Volonté* (21 març 1931).

4. Partituroteca UIB, Fons J. M. Thomàs, capsa 28, núm. 3006. Carta d'Édouard Ganche a J. M. Thomàs (11 juliol 1928).

5. Partituroteca UIB, Fons J. M. Thomàs, capsa 28, núm. 3007. Carta d'Édouard Ganche a J. M. Thomàs (25 juliol 1928).

de les agències de viatges.⁶ La cartoixa de Valldemossa s'havia de convertir en un lloc de pelegrinatge artístic: «Très certainement nous pouvons préparer un Grand Pèlerinage d'Art à Valldemosa».⁷

D'aquesta manera, el projecte mallorquí de commemoració de la vinguda del compositor polonès anà prenent la forma d'una gran efemèride que tenia com a objectiu no només el record del compositor, sinó també atreure turistes a l'illa i generar un flux de visitants interessats en temes culturals. És una concepció que es fonamenta en un triple marc teòric: 1) el del mite romàntic de Mallorca; 2) el de la irradiació de les idees del Noucentisme català a Mallorca; i 3) el de l'ideal mallorquí que projectà Miquel Ferrà, introductor del Noucentisme a l'illa i amic de Joan Maria Thomàs, artífex dels festivals.

2. DE LA FORMACIÓ DEL MITE ROMÀNTIC DE MALLORCA A LA FUNDACIÓ DEL COMITÈ PRO CHOPIN

Al segle XIX proliferaren els viatges d'europaus al Mediterrani que, atrets per espais que conservaven paisatges i modes de vida apartats de la revolució industrial, plasmaren les seves experiències en forma d'escrits o d'obres d'art. Aquestes obres divulgaven el coneixement d'aquests llocs i, alhora, atreien més viatgers.⁸ És el cas de l'escriptora francesa George Sand, que, amb els seus dos fills, acompanyà Frédéric Chopin a Mallorca i, de l'experiència, n'escrigué el llibre *Un hiver à Majorque*.⁹ Aquesta obra era crítica amb la societat mallorquina, però descrivia els paisatges amb tal fascinació que considerava que:

[S]i la navegació a vapor estigués organitzada directament des de ca nostra fins a aquests paratges, Mallorca faria ben prest un gran mal a Suïssa; perquè s'hi podria anar en tan pocs dies com allà, i s'hi trobarien certament unes belleses igualment suaus i unes grandeses estranyes i sublimes que fornirien nous aliments a la pintura.¹⁰

Tot i que abans d'ella altres viatgers ja havien divulgat el coneixement de Mallorca,¹¹ el prestigi a escala europea de l'escriptora i del compositor que l'acom-

6. Partituroteca UIB, Fons J. M. Thomàs, capsa 28, núm. 3005. Carta d'Édouard Ganche a J. M. Thomàs (12 desembre 1928).

7. Partituroteca UIB, Fons J. M. Thomàs, capsa 28, núm. 3005. Carta d'Édouard Ganche a J. M. Thomàs (12 desembre 1928).

8. Amaya ALZAGA RUIZ, «El viaje a Mallorca en el siglo XIX: la configuración del mito romántico y de sus itinerarios artísticos», *Espacio, Tiempo y Forma: Serie VII. Historia del Arte*, núm. 18-19 (2005-2006), p. 163-193.

9. Bartomeu BARCELÓ I PONS, «Història del turisme a Mallorca», *Treballs de la Societat Catalana de Geografia*, vol. xv, núm. 50 (2000), p. 33-34.

10. George SAND, *Un hivern a Mallorca*, 1993, p. 37.

11. Sand beu de les informacions del pintor Jean-Joseph Bonaventure Laurens, que passà divuit dies a l'illa la tardor del 1839 i en publicà *Souvenirs d'un voyage d'art, à l'île de Majorque*. Amaya

panyava actuà com a potenciador dels viatges per plaer a l'illa.¹² A la segona meitat del segle, el gran divulgador de Mallorca va ser l'arxiduc Lluís Salvador, que dedicà una vintena d'obres escrites a les Illes Balears¹³ i a *Die Balearen* descrigué Valldemossa com un lloc pintoresc, on «l'aire sanítos refrescant i l'esplèndida ro-dalia fan de Valldemossa el lloc d'estiueig preferit de l'illa».¹⁴ L'arxiduc, a la seva finca de Miramar, va rebre personalitats il·lustres, intellectuals i artistes, com Charles Gaston Vuillier, que visità l'illa el 1889 i que a *Les îles oubliées* ja recorda-va com la bellesa del paisatge de Valldemossa inspirà la creativitat de la parella de romàntics:

Valldemossa, vertader jardí primaverl, amb la Cartoixa de bell campanar de colors brillants, les cases blanques, els xiprers negres, les altes palmeres, apareix sobtadament dins l'esplendor de la seva situació admirable, escampant sobre les pendents assolellades les coloracions alegres i les riqueses de la seva vegetació [...]. A la Cartoixa abandonada de Valldemossa, George Sand i Chopin s'acobitiaren un hivern. I mentre les grans pluges fuetejaven els vidres i el vent plorava dins les ombrívoles galeries del monestir en ruïnes, el músic, malalt de la malura que ben prest se l'havia d'endur, anotava les belles harmonies tan tristes i tan dolces que passaven per la seva ànima, i l'escriptora componia *Spiridion*, llibre tenebrós, ple d'olors de tempesta i de filosofia torbadora.¹⁵

Vuillier transmetia una imatge de la vila de Valldemossa com un jardí, és a dir, com un espai natural domesticat per la mà de l'home. És una imatge que desenvolupà amb més força en la seva descripció de la vall de Sóller, que anomenà «jardí de les Hespèrides»,¹⁶ i que completà amb una petita dosi d'orientalisme quan descrigué els habitants del poble segons uns tòpics ja emprats pel pintor Laurens: els homes s'assemblen als grecs moderns per la vestimenta —amb calçons bufats— i les dones, belles pels ulls negres, la pell bruna clara i les faccions regulars, tenen com a qualitat distintiva principal la calma de la fesomia.¹⁷

El pintoresquisme, la naturalesa domesticada, l'orientalisme i la calma configuraren una imatge romantitzada de l'illa que es projectà a l'exterior, però que també arrelà dins la societat mallorquina. Aquest imaginari va ser reproduït per

ALZAGA RUIZ, «El viaje a Mallorca en el siglo XIX: la configuración del mito romántico y de sus itinerarios artísticos», *Espacio, Tiempo y Forma: Serie VII. Historia del Arte*, núm. 18-19 (2005-2006), p. 178.

12. Amaya ALZAGA RUIZ, «El viaje a Mallorca en el siglo XIX: la configuración del mito romántico y de sus itinerarios artísticos», *Espacio, Tiempo y Forma: Serie VII. Historia del Arte*, núm. 18-19 (2005-2006), p. 179-180.

13. Amaya ALZAGA RUIZ, «El viaje a Mallorca en el siglo XIX: la configuración del mito romántico y de sus itinerarios artísticos», *Espacio, Tiempo y Forma: Serie VII. Historia del Arte*, núm. 18-19 (2005-2006), p. 186.

14. Arxiduc LLUÍS SALVADOR D'ÀUSTRIA, *Les Balears: Descrites per la paraula i la imatge, V: Llibre tercer. Mallorca*, 2002, p. 114.

15. Gaston VUILLIER, *Les illes oblidades: Viatge a les Balears*, 1990, p. 60-61.

16. Gaston VUILLIER, *Les illes oblidades: Viatge a les Balears*, 1990, p. 75.

17. Gaston VUILLIER, *Les illes oblidades: Viatge a les Balears*, 1990, p. 79.

les guies turístiques fetes a Mallorca a finals del segle XIX i principis del segle XX,¹⁸ que, a més, ja convertiren la cartoixa de Valldemossa en un indret de visita obligada per a qualsevol dels turistes que visitaven l'illa.¹⁹

Com explica Barceló, els impulsors de les activitats de Foment del Turisme veieren com els tòpics entorn de Mallorca creats per la literatura de viatges es podien explotar per al negoci turístic, que consideraven motor del progrés.²⁰ Així, el 1903 el periodista i empresari Bartomeu Amengual a *La industria de los forasteros* explicava com s'havia de «vendre» la bellesa de l'illa als estrangers.²¹ A més, però, la societat mallorquina s'havia de modernitzar per ella mateixa per demostrar als turistes que no era endarrerida, per vèncer la imatge negativa que George Sand havia contraposat a la bellesa del paisatge.²² Per això, el 1930 Antonio Parietti escrigué a *La Nostra Terra*:

Si pretenim [*sic*] conservar, créixer i aprofitar-nos del turisme, precisam per dignitat i conveniència pròpies, accelerar extraordinàriament el nostre progrés fins anul·lar, totalment i rapidíssimament, aquell *décalage*, que de totes maneres hauríem d'anar disminuint progressivament.²³

Una manera de modernitzar la societat consistia a culturitzar la població en el coneixement de la seva història i de la seva geografia, per la qual cosa Foment del Turisme oferia excursions guiades tant als turistes com als mallorquins i gestionà l'accés a monuments com la Llotja, el Consolat de Mar i el castell de Bellver.²⁴ Una altra manera era crear recursos i activitats culturals per estimular el pensament i la presa de consciència política. En aquest sentit, a finals de la darrera dècada del segle XIX un grup d'intel·lectuals que Pons anomena «Grup de La Almudaina»²⁵

18. Núria PLANAS NOVELLA, «Les guies turístiques de Mallorca des d'una perspectiva històrica», a *Turisme cultural: anàlisi, diagnòstic i perspectives de futur*, 2020, p. 111.

19. Núria PLANAS NOVELLA, «Les guies turístiques de Mallorca des d'una perspectiva històrica», a *Turisme cultural: anàlisi, diagnòstic i perspectives de futur*, 2020, p. 119.

20. Bartomeu BARCELÓ I PONS, «Història del turisme a Mallorca», *Treballs de la Societat Catalana de Geografia*, vol. XV, núm. 50 (2000), p. 37.

21. M. Magdalena BROTONS CAPÓ, Ivan MURRAY MAS i Macià BLÁZQUEZ SALOM, «Viaje de ida y vuelta, al mito. La contribución del cine a la formación de la iconografía turística de Mallorca», *Anales de Geografía de la Universidad Complutense*, vol. 36, núm. 2 (2016), p. 207.

22. L'autora va escriure: «No he vist enlloc treballar la terra amb tanta paciència i amb tanta molla. Les màquines més senzilles són desconegudes; els braços dels homes, braços molt magres i molt dèbils [...]. Els insulars no coneixen, diuen, la misèria; però enmig de tots els trossos de la natura, i sota el cel més bell, la seva vida és més ruda i més tristament sòbria que la dels nostres pagesos». George SAND, *Un hivern a Mallorca*, 1993, p. 43-44.

23. Antoni PARIETTI I COLL, «Turisme: el problema més gran i més urgent per Mallorca», *La Nostra Terra*, núm. 33 (setembre 1930), p. 335.

24. Bartomeu BARCELÓ I PONS, «Història del turisme a Mallorca», *Treballs de la Societat Catalana de Geografia*, vol. XV, núm. 50 (2000), p. 38-39.

25. Damià PONS I PONS, «El grup de “La Almudaina” en la Mallorca d'entre els dos segles (1897-1905)», *Els Marges*, núm. 61 (1998), p. 5-7.

impulsà un revifament cultural a través dels articles de periodisme cultural i d'idees que escrivien en aquest diari. Aquests intel·lectuals, entre els quals hi havia el músic Antoni Noguera —que Joan Maria Thomàs prengué com a model a seguir—,²⁶ tenien una «confiança absoluta en la cultura com a instrument a través del qual aconseguir la reforma de la societat i la transformació dels individus en subjectes cívicament conscients, actius i lúcids».²⁷

Segons Pons, el projecte del Grup de La Almudaina fracassà perquè la societat mallorquina, majoritàriament agrària, fou impermeable a l'afany de modernització pregonat a la premsa i la classe dirigent no volgué assumir-ne les propostes.²⁸ Tot i això, els seus valors ressorgiren amb una nova orientació pocs anys després, en el context del que Murgades anomena «la irradiació del Noucentisme»²⁹ a les Illes Balears, i que es concreta en el grup d'intel·lectuals que Pons anomena «Generació del 1917» —any en què fundaren el partit Centre Regionalista de Mallorca.³⁰

El discurs mallorquí d'influència noucentista es basa, igual que el moviment català, en la *Llei de l'art* de Josep Torras i Bages, que defensa que l'art ha de ser un mitjà de perfeccionament dels humans.³¹ Segueix, també, els conceptes estètics d'*Horacianes* de Miquel Costa i Llobera: patriotisme lingüísticocultural, classicisme, mediterranisme, antiromanticisme i formalisme.³² A més, adapta part del discurs bastit per Eugeni d'Ors a la realitat mallorquina, més agrària i conservadora: la intervenció com una tercera via entre el liberalisme i el socialisme; l'imperialisme en el sentit civilitzador; l'arbitrarietat; el classicisme i la mediterraneïtat, relacionats amb el passat grecollatí; la ciutat com a bressol de la «civilitat», és a dir, d'unes normes de conducta refinades i que reprimeixen els instints, i l'obra ben feta.³³

Aquest grup d'intel·lectuals mallorquins el 1923 fundà l'Associació per la Cultura de Mallorca, entitat que organitzà Jocs Florals, festes populars, cicles de

26. Joan Maria THOMÀS, *Manuel de Falla en la isla*, 1947, p. 22.

27. Damià PONS I PONS, «El grup de "La Almudaina" en la Mallorca d'entre els dos segles (1897-1905)», *Els Marges*, núm. 61 (1998), p. 8.

28. Damià PONS I PONS, *Entre l'afirmació individualista i la desfeta col·lectiva: Escriptors i idees a la Mallorca del primer terç del segle XX*, 2002, p. 28.

29. Josep MURGADES, «El Noucentisme», a *Història de la literatura catalana*, vol. VI: *Modernisme. Noucentisme. Avantguardes*, 2020, p. 413.

30. Damià PONS I PONS, «Nacionalisme, acció cultural i producció literària a Mallorca entre el 1917 i la Segona República», *Randa*, núm. 9 (1979), p. 171-183, i Damià PONS I PONS, *Entre l'afirmació individualista i la desfeta col·lectiva: Escriptors i idees a la Mallorca del primer terç del segle XX*, 2002, p. 167.

31. Damià PONS I PONS, *Entre l'afirmació individualista i la desfeta col·lectiva: Escriptors i idees a la Mallorca del primer terç del segle XX*, 2002, p. 128-129.

32. Damià PONS I PONS, *Entre l'afirmació individualista i la desfeta col·lectiva: Escriptors i idees a la Mallorca del primer terç del segle XX*, 2002, p. 116-120.

33. Josep MURGADES, «El Noucentisme», a *Història de la literatura catalana*, vol. VI: *Modernisme. Noucentisme. Avantguardes*, 2020, p. 397-398.

conferències, edicions de llibres i altres activitats de dinamització cultural.³⁴ En una de les conferències, el 3 de gener del 1925 el poeta Miquel Ferrà va llegir un text titulat «L'ideal mallorquí», que començava dient: «Nosaltres posem la cultura al servei d'un ideal moral, d'un ideal estètic, d'un ideal religiós, d'un ideal cívic, d'un ideal patriòtic, d'un ideal humà. Aspirem a una elevació total del nostre poble».³⁵

Ferrà estava influït per les descripcions del paisatge de Mallorca de la literatura de viatges, per la qual cosa considerava Mallorca «un tros exquisit de la naturalesa», però també per la noció romàntica del *Volksgeist* ('esperit del poble'), i afirmà: «Aquesta terra és quelcom més que una obra bella de la naturalesa: aquesta terra té una ànima».³⁶ Les expressions culturals de l'ànima de Mallorca, és a dir, les tradicions, eren, per a ell, la base a partir de la qual s'havia d'introduir la modernitat per aconseguir l'«elevació total del nostre poble». Per això, a «L'ideal mallorquí» exclamà:

La nostra raça, el nostre poble, no poden ésser els únics qui, delerosos de redimir-se, cerquin només en les fórmules mortes del passat la norma de llur vida col·lectiva. No és aquest el sentit del tradicionalisme que esmentàvem. Nosaltres volem els odres vells per omplir-los dels vins nous, no per servir-los buits!³⁷

A continuació, proposà un programa de valors que havien de guiar les accions que calia dur a terme per assolir aquest ideal, entre els quals destacam:

— «Volem el respecte a les belleses naturals de la nostra illa».³⁸

— «El turisme, que no podem acceptar com a ideal únic de la vida d'un poble. Un poble deu aspirar a ésser quelcom més que un hostel de forasters, i els països de bellesa massa fàcil, com és el nostre, risquen de convertir-s'hi i perdre l'ànima en el comerç banal amb la turba cosmopolita, sense l'abrandament d'un ideal fort. No deixa, però, de doldre'ns que Mallorca, que volem hospitalària, si no lliurada als visitants, se'ls mostri com una terra que conserva els seus atractius per pur atzar i primitivisme, no per consciència reflexiva de llur valor».³⁹ Ferrà, aquí, no rebutja el turisme, però no vol que la facilitat de l'activitat turística, causada per la bellesa de l'illa, apaivagui l'esperit de renovació cultural que ha de

34. Isabel GRANA I ZAPATA, *Els poetes de l'Escola Mallorquina i l'Associació per la Cultura de Mallorca*, 2007, p. 183.

35. Miquel FERRÀ, «L'ideal mallorquí», *Revista de Catalunya*, vol. II, núm. 12 (juny 1925), p. 551.

36. Miquel FERRÀ, «L'ideal mallorquí», *Revista de Catalunya*, vol. II, núm. 12 (juny 1925), p. 553.

37. Miquel FERRÀ, «L'ideal mallorquí», *Revista de Catalunya*, vol. II, núm. 12 (juny 1925), p. 555.

38. Miquel FERRÀ, «L'ideal mallorquí», *Revista de Catalunya*, vol. II, núm. 12 (juny 1925), p. 555.

39. Miquel FERRÀ, «L'ideal mallorquí», *Revista de Catalunya*, vol. II, núm. 12 (juny 1925), p. 555.

portar els mallorquins a la civilitat. La societat mallorquina s'ha de mostrar culta, no primitiva, davant d'ella mateixa i davant dels turistes.

— «Sota la pintoresca exterioritat del paisatge, volem conservar la sabor autèntica del nostre agre. Per això, millor que la vanitat, afalagada pels estranys qui acudeixen a les seves festes de llum i de color, nodreix el nostre cor una fonda devoció envers aquells paratges on sura, entorn dels santuaris perfumats de romaní, l'ànima dolça i austera de Mallorca».⁴⁰ Els turistes admiren el paisatge mallorquí per la seva bellesa, però els mallorquins no podem caure en una admiració superficial de la nostra terra, sinó que aquesta ha d'estar sustentada en tot allò que ha configurat l'ànima de l'illa, que troba la més viva expressió en la vida del camp.

— «Volem la conservació dels nostres vells monuments, però posats encara en valor i dins el seu ambient propi, puix sabem les moltes coses de l'esperit que hi resten vinculades».⁴¹ Els vestigis arquitectònics de la història humana de l'illa s'han de fer valer com a patrimoni del nostre poble. És una concepció que lliga amb el valor històric que atorgam a obres del passat, un valor rememoratiu que atorgam des del present a obres que en el seu moment de creació no tenien aquest valor,⁴² per tal que contribueixin a la narrativa de creació de la identitat nacional.⁴³

— «Volem l'educació de la sensibilitat i el bon gust públic. Volem crear un estil mitjançant l'estudi amorós del nostre art tradicional».⁴⁴ La sensibilitat i el bon gust s'aconsegueixen amb l'aprenentatge basat en les expressions artístiques tradicionals.

— «Dins el noble escenari de la ciutat restaurada i embellida, volem suscitar la dignitat de la vida ciutadana amb totes les seves elegàncies espirituals, i portar-ne un reflex a cada vila, accentuant-hi la pulcritud mallorquina».⁴⁵ Es tracta de la translació de la idea de civilitat d'Ors al món mallorquí. Els catalans del Principat volien exportar el model de civilitat de Barcelona a la resta del territori. Ferrà el volia exportar de Palma als pobles de Mallorca.

— «Volem crear dins la família, dins l'escola i a tot arreu necessitats d'ordre estètic».⁴⁶ L'estètica es convertia en un dels pilars de l'elevació del poble mallorquí, una de les vessants que s'havia de millorar a través de la cultura.

— «Volem, en fi, ésser nosaltres i pervenir per una adequada preparació a la capacitat pel *self-government*, creant un esperit cívic, amb el culte heroic de la

40. Miquel FERRÀ, «L'ideal mallorquí», *Revista de Catalunya*, vol. II, núm. 12 (juny 1925), p. 555.

41. Miquel FERRÀ, «L'ideal mallorquí», *Revista de Catalunya*, vol. II, núm. 12 (juny 1925), p. 555.

42. Aloïs RIEGL, *El culto moderno a los monumentos*, 2008, p. 32.

43. Laurajane SMITH, *Uses of heritage*, 2006, p. 29-34.

44. Miquel FERRÀ, «L'ideal mallorquí», *Revista de Catalunya*, vol. II, núm. 12 (juny 1925), p. 556.

45. Miquel FERRÀ, «L'ideal mallorquí», *Revista de Catalunya*, vol. II, núm. 12 (juny 1925), p. 556.

46. Miquel FERRÀ, «L'ideal mallorquí», *Revista de Catalunya*, vol. II, núm. 12 (juny 1925), p. 556.

Llibertat, i la passió de la Justícia i el sentit generós de la solidaritat humana».⁴⁷ El sentit final de l'elevació del poble mallorquí a través de la cultura és aconseguir que sigui autònom, és a dir, que tenguí prou capacitat per decidir per ell mateix seguint els valors de la democràcia.

— «I per damunt de tot això, amics meus, una exaltació magnànima del sentiment religiós, sense el qual no hi ha poble fort ni home que es sostingui».⁴⁸ L'autor considerava la religiositat un pilar fonamental de la vida individual i en societat, per la qual cosa era un sentiment que també s'havia de fomentar per aconseguir la renovació de l'ànima de Mallorca.

Després de la mort de Miquel Ferrà, Joan Maria Thomàs li dedicà la composició *Elogio a Miquel Ferrà*. A l'estrena de l'obra, el 1948, el músic digué que el considerava «un hermano en ideales y objetivos artísticos».⁴⁹ Tant és així que, segons Company, Thomàs va ser «la figura més important del Noucentisme musical mallorquí, no com a teòric, sinó com a realitzador, amb un desig únic de projecció sobre Mallorca i servei a aquesta».⁵⁰ Va ser concertista, director coral i d'agrupacions musicals, professor i director del Conservatori i crític en nombroses revistes. A més, fundà i dirigí diverses associacions musicals dins les quals s'investigava, es componia i es feien concerts, com l'Associació Bach per a la música antiga i contemporània, la Capella Clàssica de Mallorca i el Comitè Pro Chopin. D'aquesta manera, dinamitzava l'activitat musical de l'illa i contribuïa a «educar la sensibilitat i el bon gust públic».

La Capella Clàssica de Mallorca, fundada el 1932, volia «amarar-se profundament de l'agre de la terra i despertar l'ànima de Mallorca»,⁵¹ paraules que reflecteixen el pensament de reviscolar la cultura mallorquina des de la tradició agrària, on es trobaven els «odres vells» que, segons Ferrà, calia omplir dels vins nous. En canvi, el Comitè Pro Chopin volia despertar l'ànima de Mallorca des de la seva inserció en el panorama musical europeu per així imbuir-la de la «civilitat» burgesa de l'alta i mitjana societat de les grans ciutats.

D'altra banda, la figura de Chopin s'havia convertit en un dels «tresors del passat històric»⁵² de Mallorca que, essent conegut principalment per artistes i literats estrangers, calia divulgar amb més força. Així, com explica Rabaseda, el Comitè Pro Chopin es va fundar el 30 de juliol del 1930 amb una doble finalitat: per

47. Miquel FERRÀ, «L'ideal mallorquí», *Revista de Catalunya*, vol. II, núm. 12 (juny 1925), p. 556.

48. Miquel FERRÀ, «L'ideal mallorquí», *Revista de Catalunya*, vol. II, núm. 12 (juny 1925), p. 556.

49. Joan COMPANYY I FLORIT, *La Capella Clàssica de Mallorca i Joan Maria Thomàs*, 1981, p. 207-208.

50. Joan COMPANYY I FLORIT, *La Capella Clàssica de Mallorca i Joan Maria Thomàs*, 1981, p. 208.

51. Joan COMPANYY I FLORIT, *La Capella Clàssica de Mallorca i Joan Maria Thomàs*, 1981, p. 68.

52. Joan COMPANYY I FLORIT, *La Capella Clàssica de Mallorca i Joan Maria Thomàs*, 1981, p. 209.

una banda, programar els festivals, però també, per l'altra, obrir un museu a la cartoixa de Valldemossa.⁵³ A través d'aquests nous recursos culturals, es complien els diferents punts que hem ressaltat de «L'ideal mallorquí».

3. FRÉDÉRIC CHOPIN, UN NOU CLÀSSIC

Frédéric Chopin no era un músic ben valorat per tothom a finals del segle XIX i principis del segle XX.⁵⁴ Recordem que el Noucentisme valorava allò clàssic i que, de fet, també a l'àmbit europeu s'havia produït una revaloració del classicisme musical en determinats compositors, que componien en un nou estil que anomenam *neoclàssic*.⁵⁵ Aquesta valoració del classicisme reaccionava contra el Romanticisme, un estil que molts intel·lectuals del nou segle consideraven desfasat i decadent:

Llavors (d'això ja fa cent anys) els poetes tocaven la lira a *la passionata*. La lluna estava esblanqueïda; la remor de l'aigua era un lament, i àdhuc les fulles dels arbres estaven més tremoloses que mai. Els homes deien desesperació al dolor, passió a l'amor, i odi a l'antipatia. Fins les noies sospiraven en lloc de tossir i, naturalment, en lloc de sospirar s'acubaven [...]. Avui ésser un romàntic és una cursileria.⁵⁶

Chopin era un romàntic, no era un clàssic, i les circumstàncies de la seva vida responien a les característiques romàntiques descrites per Goethe i parafrasejades per Charles-Augustin Sainte-Beuve a «Què és un clàssic?», article traduït per Bartomeu Forteza i publicat a *La Nostra Terra* el 1930:

Anomèn clàssic allò sà, i romàntic allò malalt. Per mi el poema dels *Nibelungen* és clàssic com Homer, tots dos bons i vigorosos. Les obres del dia no són romàntiques perquè sien noves, sinó perquè són febles, malaltisses o malaltes. Les obres antigues no són clàssiques perquè sien velles, sinó perquè són enèrgiques, fresques i àgils.⁵⁷

Part de la musicografia de l'època projectava la biografia de Chopin en les característiques de la seva música, de tal manera que la consideraven feble i malaltissa. Així, el 1932, quan se celebrà el centenari del primer concert del músic a Pa-

53. Joaquim RABASEDA, «Els primers festivals Chopin a Mallorca (1931-1936)», *Lluc: Revista de Cultura i d'Idees*, núm. 874 (octubre-desembre 2010), p. 32.

54. Joaquim RABASEDA, «Els primers festivals Chopin a Mallorca (1931-1936)», *Lluc: Revista de Cultura i d'Idees*, núm. 874 (octubre-desembre 2010), p. 32.

55. Alex ROSS, *El ruido eterno: Escuchar al siglo XX a través de su música*, 2016, p. 359, 401, 442-444.

56. Joaquim VERDAGUER, «Romanticisme», *La Nostra Terra*, núm. 30 (juny 1930), p. 209-210.

57. Charles-Augustin SAINTE-BEUVE, «Què és un clàssic?», *La Nostra Terra*, núm. 28 (abril 1930), p. 131.

rís, André Suarès publicà un article a *Nowvelles Littéraires* fent-ne mala premsa. A l'àmbit català, la *Revista Musical Catalana* es feu ressò de la polèmica i divulgà dos articles de Vicenç Maria de Gibert que, publicats primerament a *La Vanguardia*, defensaven el músic, i un altre de Frederic Lliurat que, aparegut abans a *La Veu de Catalunya*, reconeixia que, desgraciadament, hi havia uns tòpics sobre el compositor que li donaven una imatge falsa.⁵⁸

Així, la valoració de la figura de Chopin a Mallorca s'hagué de justificar per fer-la encaixar en un ambient polèmic, en el qual els impulsors de la renovació estètica eren contraris a tot allò que es pogués considerar romàntic. Per això, Joan Maria Thomàs defensava una concepció teleològica de la història de la música en què s'havien de valorar tots els «genis» que l'havien fet avançar. A «Nou i vell» expressava que:

Eren absolutament necessàries les suaus clarianes de la llàntia hehlènica d'un Mozart, el ziczejar olímpic del llamp beethovenià, les escalfors apassionades dels grans romàntics, les supremes exaltacions wagnerianes per a donar vida, varietat i perfecció als esplèndids panorames de la música.⁵⁹

L'autor considera que la bellesa és atemporal i que no depèn d'estils, per la qual cosa supera les querelles estètiques amb una mirada àmplia i plena de consciència històrica, que li permet valorar tant la música antiga com la nova:

L'Art fretura [...] de crítics que sàpiguen recordar oportunament que la bellesa no està lligada a cap estil ni a cap escola, mentre els medis expressius que l'embolcal·len siguin en tot cas veritablement proporcionats a un bell sentiment, a una idea noble. Cal recordar que les perspectives de l'Art són amples, immenses, com les grans aigües de la mar. La nau del progrés les solca, sempre endavant [...]. Malavejem d'aplicar a l'estètica el que de l'ètica ens ensenya el gran Mestre Ramon Llull, quan diu: «Customa vella no la ams *per sa antiquitat* més que la nova; ne la nova més que la vella *per sa novetat*». Això és: respectem els cabells blancs; eixamplem els braços al jovent. Però no ens enamorem de llurs qualitats, ni perquè siguin noves ni perquè siguin velles. Siguem solament els enamorats de la Bellesa que sempre és jove i vella, car és un reflex de l'Eternitat.⁶⁰

L'argumentació de Joan Maria Thomàs respon a l'arbitrarietat noucentista, que en el pla estètic es concreta en el que Murgades anomena «poètica arbitrària»:⁶¹ tot i que hi ha una voluntat de novetat, es pren allò del passat que serveixi per aconseguir una major efectivitat en la transmissió dels valors necessaris per assolir

58. Joaquim RABASEDA, «Els primers festivals Chopin a Mallorca (1931-1936)», *Lluc: Revista de Cultura i d'Idees*, núm. 874 (octubre-desembre 2010), p. 32.

59. Joan Maria THOMÀS, «Nou i vell», *Almanac de les Lletres*, núm. IX (1929), p. 131.

60. Joan Maria THOMÀS, «Nou i vell», *Almanac de les Lletres*, núm. IX (1929), p. 133.

61. Josep MURGADES, «El Noucentisme», a *Història de la literatura catalana*, vol. VI: *Moder-nisme. Noucentisme. Avantguardes*, 2020, p. 415.

el seu ideal. Això no obstant, Thomàs també bevia de la concepció del clàssic de Sainte-Beuve, que a «Què és un clàssic?» definí com a tals els artistes que perduren en el temps perquè amb la seva producció han fet aportacions a la humanitat sense capgirar l'ordre establert:

Un ver clàssic [...] és un autor que ha enriquit l'esperit humà, que n'ha augmentat el tresor, que li ha fet donar una passa més, que ha descobert alguna veritat moral no equívoca o retrobat qualche passió eterna en el seu cor on tot semblava conegut i explorat; qui ha fet ofrena del seu pensament, la seva observació sota la forma que sia, però ampla i gran, fina i sensata, sana i bella en si, qui ha parlat a tots en un estil seu i que es troba també en el de tothom, en un estil nou sense neologisme, nou i antic, fàcilment contemporani de totes les edats. Un tal clàssic ha pogut ésser un moment revolucionari, ha pogut semblar-ho, almenys, però no ho és; no ha capgirat el que ell engendrava més que per restablir ben aviat l'equilibri pel profit de l'ordre i de la beutat.⁶²

Així, si bé la música de Chopin havia estat considerada «una flor malaltissa de pur sentimentalisme; com un perfum femení i deliquescents»,⁶³ la força expressiva que es trobava sota la seva delicadesa la convertia en digna de ser considerada com a «clàssica». Schumann l'havia fet notar arribant a considerar la música de Chopin perillosa davant les forces invasores de Polònia⁶⁴ i Thomàs la destacà en el discurs d'inauguració del Comitè Pro Chopin a través de l'associació de la música amb la fortalesa de les roques i de les oliveres de la serra de Tramuntana:

Després de cent anys, comença a ésser compresa la fortitud inexpugnable d'aquesta música [...]. Precisament en aquestes encontrades d'ensomni hi trobem abundantament el símbol més complet de l'obra de Chopin. Pels cimals i per la vall, pels roquissars i les marjades, a la dreta i a l'esquerra, i per tot arreu, ens dóna l'escomesa l'olivera, el gran arbre de la pau i de la força [...], l'arbre clàssic i romàntic [...], com la música de Chopin.⁶⁵

Per un altre costat, la influència internacional de Chopin havia arribat a tals proporcions que, segons Einstein, «al igual que ningú compositor sinfònic del segle XIX podia passar por alto a Beethoven, tampoco, a partir de 1830, ningú compositor pianístic podia olvidar a Chopin».⁶⁶ Joan Maria Thomàs ho tenia

62. Charles-Augustin SAINTE-BEUVE, «Què és un clàssic?», *La Nostra Terra*, núm. 28 (abril 1930), p. 126-128.

63. Partituroteca UIB, Fons J. M. Thomàs, capsa 30, núm. 3168. «Constitución del Comité Pro-Chopin en Mallorca», *La Última Hora* (31 juliol 1930).

64. Alfred EINSTEIN, *La música en la época romántica*, 2007, p. 212.

65. Partituroteca UIB, Fons J. M. Thomàs, capsa 30, núm. 3168. «Constitución del Comité Pro-Chopin en Mallorca», *La Última Hora* (31 juliol 1930). Frederic LLIURAT, «El Comité pro Chopin a Mallorca», *Philharmonia*, vol. II, núm. 1 (abril 1931), p. 9.

66. Alfred EINSTEIN, *La música en la época romántica*, 2007, p. 212-213.

present quan explicà que «el nom de Chopin és un dels noms més universals, no sols dins la història de la música, sinó dins totes les manifestacions de la cultura i de l'humanisme en l'Art, des de fa cent anys».⁶⁷ Per això, la seva rememoració a Mallorca integrava l'illa dins el corrent internacional de la història de la música i contribuïa a eliminar la concepció del *décalage*: «El maridatge d'aquest nom amb el de la nostra Mallorca és, en molts de sentits, una promesa esplèndida».⁶⁸

4. MÚSICA, PAISATGE I ESPiritUALITAT: LA INTEGRACIÓ DE CHOPIN DINS L'ÀNIMA DE MALLORCA

Perquè els Festivals Chopin fossin una veritable eina de «civilització» dels mallorquins, calia que tant aquests com els estrangers els identificassin com una cosa pròpia de Mallorca. Per això mateix, el record de l'estada de Chopin a l'illa l'hivern del 1839 s'havia de fer permanent, s'havia de convertir en part del patrimoni de l'illa. Amb aquest objectiu, el Comitè Pro Chopin va fer ús de la retòrica per conduir hàbilment el pensament del públic en dues direccions: 1) cap a la concepció que la música de Chopin es trobava íntimament lligada al paisatge de la serra de Tramuntana; 2) cap a la percepció de l'espiritualitat de la cartoixa de Valldemossa i de la cella que el compositor ocupà, que es podia considerar un santuari en honor seu. Trobam mostres d'aquesta estratègia tant en els discursos d'inauguració dels actes oficials com en les crítiques i ressenyes dels diferents concerts. Vegem-ne alguns exemples.

4.1. LA RELACIÓ ENTRE LA MÚSICA DE CHOPIN I EL PAISATGE DE MALLORCA

La integració de la figura de Chopin en l'ànima de Mallorca a través del paisatge es justificava en el pensament que la memòria d'un país es troba arrelada directament als seus paisatges.⁶⁹ Així, el paisatge de Mallorca formava part de la memòria de l'illa, i Chopin, si s'integrava en el paisatge, també en formaria part. Aquest pensament es materialitzà en l'acte de fundació del Comitè Pro Chopin, a la cella prioral de la cartoixa de Valldemossa,⁷⁰ quan el text que llegí Joan Maria Thomàs vinculava la música al paisatge de la serra de Tramuntana amb tal profunditat que, segons ell, la música emanava del paisatge:

67. Partituroteca UIB, Fons J. M. Thomàs, capsa 30, núm. 3168. «Constitución del Comité Pro-Chopin en Mallorca», *La Última Hora* (31 juliol 1930).

68. Partituroteca UIB, Fons J. M. Thomàs, capsa 30, núm. 3168. «Constitución del Comité Pro-Chopin en Mallorca», *La Última Hora* (31 juliol 1930).

69. Annette VIEL, «Quan bufa l'esperit dels llocs. Natura i cultura al diapasó de la perennitat», *Aixa: Revista del Museu Etnològic del Montseny*, núm. 8 (1997), p. 29.

70. Joan COMPANYY, Pere ESTELRICH i Joan MOLL, *Tres músics mallorquins: Antoni Torrandell, Joan Ma. Thomàs, Antoni Matheu*, 1985, p. 90.

Fa més de 90 anys, senyors, que el so d'un migrat piano mallorquí, substituït després per un petit Pleyel, vibrava com un broll d'aigua cantarina, dins la quietud silenciosa de la Cartoixa. Aquella aigua, pacient i fecunda, que engendra meravelles dins les entranyes de la nostra terra, no sabia superar l'encís inefable del broll de notes, ni molt menys la seva força expansiva, més aviat comparable a les torrentades que davallen d'aquests cimals i salten de marge en marge, com si volguessin abeurar la fortitud incommovible de les oliveres.

L'aigua sonora que feia brollar del piano la mà d'aquell músic delicat i malaltís, ha davallat en efecte, d'aquestes muntanyes com la pluja que baixa cap al mar. I la mar de la música —que és tan gran— ha crescut i s'ha enriquida considerablement amb l'abundor d'aquestes aigües.⁷¹

La mateixa idea es reproduïx també a la secció «Chopiniana» de *Philarmo-nia*, revista d'art que, sota la direcció de Thomàs, es va convertir en portaveu de les activitats del Comitè. El dibuix d'encapçalament de la secció representa l'expressió més directa del vincle entre la música i el paisatge, ja que presenta una melodia, escrita en un pentagrama, que surt del campanar de la cartoixa de Valldemossa.⁷² Per la seva banda, el primer article d'aquest número, titulat «Una impresión musical en el paisaje mallorquín» i escrit per Eduardo L. Chávarri, trasllada la idea a la zona de la vall de Ternelles, a Pollença:

Todo el paisaje vibra ahora extrañamente [...]. La luz parece convertirlo todo en un íntimo temblor musical; toda la naturaleza dirías que produce un acorde misterioso y emocionante.

De pronto, un poco a la izquierda, entre las frondas, surge una voz; [...] era como la voz del silencio, la voz del valle cegado por la luz [...]. Cantaba una melodía corta, soñadora, de notas reiteradas, sin dejo artificioso alguno, y ¡cuán maravillosamente propia de la hora y del sitio! Como si las montañas, las umbrías, las barrancadas, las fuentes, los pinares, todos hubieran querido entonar su canción de suave reposo, ondulado por la brisa del mar que bajaba entre las rocas y oreaba mi frente. [...]

Así toda aquella soledad, parecía expresar su alma en la canción [...]. Y otra vez y otra, como las olas en la playa, como el suspirar de la brisa entre los pinos, sonaba la voz del paisaje.⁷³

Els esforços per a l'encastament de Chopin dins el paisatge mallorquí també s'enfocaren a recordar l'impuls creatiu que aquest provocà en el compositor po-

71. Partituroteca UIB, Fons J. M. Thomàs, capsa 30, núm. 3168. «Constitución del Comité Pro-Chopin en Mallorca», *La Última Hora* (31 juliol 1930). Frederic LLIURAT, «El Comité pro Chopin a Mallorca», *Philarmo-nia*, vol. II, núm. 1 (abril 1931), p. 8.

72. Frederic LLIURAT, «El Comité pro Chopin a Mallorca», *Philarmo-nia*, vol. II, núm. 1 (abril 1931), p. 6.

73. Eduardo LÓPEZ CHÁVARRI, «Una impresión musical en el paisaje mallorquín», *Philarmo-nia*, vol. II, núm. 1 (abril 1931), p. 2-3.

lonès. Així, Joan Maria Thomàs, també en l'acte d'inauguració del Comitè, referent a les obres que s'interpretarien en el concert, explicava que «algunes d'aquestes pàgines nasqueren prop d'aquestes mateixes parets, baix d'aquest mateix sol i d'aquest cel puríssim».⁷⁴ I la ressenya que en feu *La Última Hora* expressava com:

Nunca el alma nuestra había sentido la honda emoción que al atardecer de ayer experimentamos en aquella celda valldemosina teniendo al frente el panorama incomparable del valle perfumado y el delicioso encanto del ambiente que nos transportaba a uno de aquellos atardeceres en que el gran músico, quizá ante otro Pleyel, diera rienda suelta a su fantasía y escribiera tan bella composición.⁷⁵

Frederic Lliurat, a «El Comité pro Chopin a Mallorca», al cap d'un any es reitera en la mateixa imatge adjuntant fragments de les cartes del compositor que demostraven aquesta inspiració:

L'autor de les «Balades» escrivia al seu amic Fontana, pocs dies després de trobar-se a Mallorca: «Ací em tens, a Palma, en mig de palmeres, cedres, figues de moro; el cel és d'un blau de turquesa, el mar d'atzur, les muntanyes d'esmeragdes, l'atmosfera celestial [sic] [...] habitaré probablement un claustre meravellós situat en el més bell lloc del món» [...]. Fins en parlar a Fontana de negocis [...] no podia estar-se d'expressar al seu amic l'entusiasme que sentia pel paisatge mallorquí. I li deia, per exemple: «Ací, la natura és benefactora, ho és aquest cel límpid, la poesia que es desprèn de tot el que ens volta, aquesta coloració dels indrets més maravillosos del món, que els esguards humans no han pas encara desflorat». Així parlava Chopin del paisatge mallorquí. I és oportú, doncs, que els mallorquins es recordin de Chopin, d'aquell gran músic que sentí, que admirà la bellesa, l'encís de l'Illa, i que escriví a Valldemossa algunes de les seves pàgines més personals i, per damunt de tot, més «fermes».⁷⁶

En la sessió inaugural dels primers festivals, el 16 de maig del 1931 a la Sala Born de Palma, l'alcalde accidental Tomás Rentería també posà èmfasi en el fet que l'obra del gran músic polonès havia estat inspirada, en part «por el cielo de turquesa y la montaña de esmeralda de Valldemosa»⁷⁷ i el governador civil de la província, Francesc Carreras, digué que Chopin havia vingut a cercar salut «Bajo el cielo incomparable de Mallorca, en los efluvios de su mar y de su cam-

74. Partituroteca UIB, Fons J. M. Thomàs, capsa 30, núm. 3168. «Constitución del Comité Pro-Chopin en Mallorca», *La Última Hora* (31 juliol 1930).

75. Partituroteca UIB, Fons J. M. Thomàs, capsa 30, núm. 3168. «Constitución del Comité Pro-Chopin en Mallorca», *La Última Hora* (31 juliol 1930).

76. Frederic LLIURAT, «El Comité pro Chopin a Mallorca», *Philharmonia*, vol. II, núm. 1 (abril 1931), p. 6-7.

77. Partituroteca UIB, Fons J. M. Thomàs, capsa 30, núm. 3186. «Festivales Chopin 1931 en Mallorca», *La Última Hora* (18 maig 1931).

piña embalsamada».⁷⁸ La descripció més clara d'aquesta inspiració la donà el representant de Polònia, Thadeusz Nieduszynski, al concert del 4 de maig del 1932 a la cartoixa de Valldemossa:

La estancia en la Cartuja de Valldemosa ha permitido a Chopin [...] templar su genio creador en la pura atmósfera de la naturaleza. Porque precisamente [...] este contacto con el bello país de España dió a uno de los mayores genios de la Humanidad la ocasión [...] de aproximarse a la naturaleza, abandonarse a sus profundos encantos y buscar en esta fecunda fuente nuevas inspiraciones, nuevos impulsos creadores. Nunca antes de su llegada a Mallorca se sintió Chopin creador a tal punto bajo el influjo de la Naturaleza, en un estado de ánimo tan excepcional. [...]

En la misteriosa atmosfera del convento, que la imaginación de Chopin se complacía en poblar de fantasmas y visiones nocturnas, maduró también la segunda Balada, inspirada en una poesía del gran poeta polaco Adan Mickiewicz [...], cuya música llega al límite de la fuerza, al paroxismo del furor. Como dice el poema: «Ruge el viento en la selva, se encrespan las olas, se abren abismos». ¿No será esta tempestad de tonos reflejo de una noche de tormenta, vivida en Valldemosa? [...]

Pero entre las composiciones creadas entonces son los Preludios donde con mayor fuerza se hace sentir el influjo de la romántica estancia en Valldemosa. «Es en la Cartuja —dice Jorge Sand— donde Chopin ha compuesto las más hermosas entre estas cortas páginas que él modestamente llama Preludios. Varios surgieron de visiones de monjes muertos y audiciones de cantos fúnebres que asaltaban al artista; otros son melancólicos y suaves. Los creaba en los días de sol y de salud, al tumulto de risas infantiles bajo la ventana, al son lejano de guitarra, al canto de los pájaros de la enramada. Otros son de una tristeza desgarradora; encantan los oídos y destrozan el corazón. Hay uno creado en una tarde de lluvia lúgubre y que causa al alma un abatimiento terrible. La composición de aquella tarde está llena de gotas de lluvia que tamboreaba sobre las tejas sonoras de la Cartuja, pero eran traducidas en su imaginación y en su canto en lágrimas que del cielo caían sobre su corazón».

Esta rápida característica de la producción de Chopin durante su estancia en Mallorca nos permite afirmar que el hermoso cielo de España ha ejercido una influencia de las más favorables sobre el genio creador del artista, y que esta maravillosa tierra, llena de seducciones, tiene parte considerable en el florecimiento de esta sublime llama que no deja de alumbrar a nuestras almas y a la cual estamos hoy ofreciendo el homenaje de nuestra emoción.⁷⁹

Finalment, tant els festivals del 1931 com els del 1932 feren aterrar la connexió del paisatge i la música des del camp de les idees a través de programes d'excursions organitzades per la secció d'organització turística del comitè, excursions adreçades als músics i al públic. Així, per al festival del 1931, els músics de l'Or-

78. Partituroteca UIB, Fons J. M. Thomàs, capsa 30, núm. 3186. «Festivales Chopin 1931 en Mallorca», *La Última Hora* (18 maig 1931).

79. Partituroteca UIB, Fons J. M. Thomàs, capsa 30, núm. 3203. «Festivales Chopin 1932», *La Almudaina* (6 maig 1932).

questra Pau Casals vingueren en vaixell des de Barcelona i estava previst que desembarcassin a Sóller, ja que «l'admiració de les belleses de la costa mallorquina [seria] el millor preludi a les festes».⁸⁰ A més, havien de fer una volta a l'illa per mar amb motonaus de la companyia Trasmediterrànea, combinada amb visites a les coves del Drac, a Formentor, a Sóller i a Deià.⁸¹

Les excursions dirigides al públic estaven pensades sobretot per al públic internacional i foren organitzades en col·laboració amb la Societé Frédéric Chopin de París. L'escrit introductori del fulletó, d'Édouard Ganche, relacionava el paisatge amb l'espiritualitat dels mallorquins, descrivia Palma amb els termes del mediterranisme,⁸² i presentava la ruta com un dels pelegrinatges artístics «més bells del món».⁸³ S'oferien tres itineraris, un per a visitants que anassin per lliure i dos per als que volguessin anar en grup. Aquests dos darrers visitarien Palma i Valldemossa, on es feien els concerts, però també Sóller, les coves del Drac, el castell de Bellver, Miramar i Formentor.⁸⁴

L'admiració pel paisatge transmesa entorn dels Festivals Chopin, per a nosaltres, contribueix a adquirir «el respecte a les belleses naturals de la nostra illa», com desitjava Miquel Ferrà. A més, tot i que els festivals mostraven «la pintoresca exterioritat del paisatge», la conjunció amb la música aportava una profunditat, en forma de continguts culturals, a «les festes de llum i de color» que, segons Ferrà, atreien els turistes només de manera superficial. D'aquesta manera, «L'ideal mallorquí» s'anava fent realitat.

4.2. L'ESPIRITUALITAT DE LA CARTOIXA DE VALLEDEMOSA I DE LA CEL·LA DE CHOPIN

Des dels inicis del Comitè Pro Chopin, els seus integrants intentaren relacionar l'espiritualitat que Ferrà considerava pròpia dels mallorquins amb el re-

80. Partituroteca UIB, Fons J. M. Thomàs, capsa 30, núm. 3176. «La Música. Els primers festivals Chopin a Mallorca» (maig 1931).

81. Partituroteca UIB, Fons J. M. Thomàs, capsa 30, núm. 3176. «La Música. Els primers festivals Chopin a Mallorca» (maig 1931). Partituroteca UIB, Fons J. M. Thomàs, capsa 30, núm. 3179. «La orquesta Pau Casals y el Orfeo Catalá, a Mallorca», *El Día* (15 febrer 1931). Partituroteca UIB, Fons J. M. Thomàs, capsa 30, núm. 3183. «Las fiestas de Chopin en Mallorca», *Las Provincias* (6 maig 1931).

82. «Cité magnifique, enjolivée par le soleil et l'azur méditerranéen, nous voyons Palma de Mallorca [...], brillante comme la nacre d'un coquillage sous un ciel ardent». Partituroteca UIB, Fons J. M. Thomàs, capsa 27, núm. 2579. Édouard GANCHE, «Les Festivals Chopin», a *Excursions à Mallorca organisées sous les auspices de la Société Frédéric Chopin à l'occasion des premiers Festivals Chopin (Valldemosa - Mai 1931)*, 1931.

83. Partituroteca UIB, Fons J. M. Thomàs, capsa 27, núm. 2579. Édouard GANCHE, «Les Festivals Chopin», a *Excursions à Mallorca organisées sous les auspices de la Société Frédéric Chopin à l'occasion des premiers Festivals Chopin (Valldemosa - Mai 1931)*, 1931.

84. Partituroteca UIB, Fons J. M. Thomàs, capsa 27, núm. 2579. *Excursions à Mallorca organisées sous les auspices de la Société Frédéric Chopin à l'occasion des premiers Festivals Chopin (Valldemosa - Mai 1931)*, 1931.

cord de la presència de Chopin a la cartoixa de Valldemossa. Així, explotaren la idea de l'«esperit del lloc» per convertir l'indret en màgic i conduïren aquesta espiritualitat pagana cap al cristianisme comparant la cel·la que el músic habità a un santuari. L'espiritualitat, per tant, es manifestava tant en els espais que es convertiren en portaveus de la història del compositor com en forma de religiositat, que era exaltada acomplint les indicacions de Miquel Ferrà.

Quant a l'«esperit del lloc», és un concepte museològic que integra la noció d'esperit a la de memòria i la de memòria a la d'un paisatge format per les relacions entre natura i cultura. Viel el descriu com una força que emergeix del cor dels llocs patrimonials, que transcendeix i n'assegura la perennitat.⁸⁵ I es basa en la creença que «la història està feta de matèria i d'esperit i l'ésser humà se n'apropia i els transforma en funció de les èpoques».⁸⁶ Així, els indrets estan marcats pel temps, i l'esperit del lloc apel·la a la sensibilitat per captar el que hi ha succeït.

Joan Maria Thomàs va explotar aquesta idea, en relació amb l'esperit de la cartoixa de Valldemossa, en el discurs d'inauguració del Comitè Pro Chopin, quan feu notar que l'edifici suggeria la presència del compositor:

No cal cercar paraules, que el lloc mateix parla amb tota la suggestió necessària per fer penetrar la música com un gladi vivent fins lo més endins de l'esperit i l'ànima. «Per aquí passà Chopin». Aquestes quatre paraules basten. No sabem fins aquí amb certesa quina de les cel·les va ocupar [...]. Però, què hi fa si la Cartoixa és plena del seu record, i fins i tot, augmenta amb el doble misteri de la incertitud la misteriosa efusió de la seva música?... Chopin és aquí, podem dir glossant el vers del nostre Alcover. És aquí la seva música feta llum i perfum, plasmada per a sempre en la musicalitat interior i recollida, d'aquest lloc «el més bell del món», segons ell mateix va escriure.⁸⁷

També l'emprà Jaume Mas Porcel a *Philharmonia* en una ressenya del concert a la cartoixa del dia 5 de maig del 1932, emmarcat en els segons festivals. El concert començava amb la interpretació, per la Capella Clàssica de Mallorca, de música sacra de compositors polonesos i espanyols, i continuava amb obres de Chopin interpretades per Arthur Rubinstein. Fent un joc de contraris, segons Porcel «la austeridad de los viejos maestros seiscentistas, en contraste con la mundana elegancia —tan íntimamente humana— del arte de Chopin, parecía la voz de las mismas piedras centenarias de la Cartuja, unida por un milagro del arte».⁸⁸

85. Annette VIEL, «Quan bufa l'esperit dels llocs. Natura i cultura al diapasó de la perennitat», *Aixa: Revista del Museu Etnològic del Montseny*, núm. 8 (1997), p. 30.

86. Annette VIEL, «Quan bufa l'esperit dels llocs. Natura i cultura al diapasó de la perennitat», *Aixa: Revista del Museu Etnològic del Montseny*, núm. 8 (1997), p. 33.

87. Partituroteca UIB, Fons J. M. Thomàs, capsa 30, núm. 3168. «Constitución del Comité Pro-Chopin en Mallorca», *La Última Hora* (31 juliol 1930). Frederic LLIURAT, «El Comité pro Chopin a Mallorca», *Philharmonia*, vol. II, núm. 1 (abril 1931), p. 8-9.

88. Jaume MAS PORCEL, «Festivales Chopin 1932», *Philharmonia*, vol. II, núm. 10 (juliol-novembre 1932), p. 155.

Pel que fa a la religiositat, cristiana, es va fer quadrar de manera forçada amb la imatge que es tenia de Chopin per defensar-lo davant aquells que, independentment de les qualitats romàntiques o clàssiques de la seva música, el criticaven pel seu estil de vida. I, una vegada purificada la seva imatge, el seu record es convertí en relíquia i la cel·la on residí, en temple.

Així, als inicis del Comitè Pro Chopin, la tasca de Joan Maria Thomàs en honor al compositor polonès era atacada pel canonge de Vic, Jaume Collell, a causa de les «impureses» de la parella Chopin-Sand, ja que convivia sense ésser casats i Sand tenia un comportament excèntric.⁸⁹ Com a resposta, Thomàs apuntava la mort piadosa de Chopin, que entenia la religiositat en uns termes personals:

Un amic d'infantesa, l'Abbé Jelowiński, amb el qual Chopin havia deixat refredar l'amistat, volgué visitar-lo quan va saber la seva malaltia [...] i Chopin s'alegrava de reveure aquest company d'altre temps.

— No voldria morir, li digué, sense rebre els sagraments per a no contristar la meua mare, però jo no els puc entendre com tu voldries. Per a mi, la confessió no seria res més que l'esplai del meu cor al cor d'un amic.

L'Abbé Jelowiński conta que el 13 d'octubre, al matí, trobà Chopin un poc millor.

— Amic meu, va fer-li, avui era la festa del meu pobret germà mort. Cal que em donis quelcom en aquest dia.

— I què puc donar-te jo?

— La teua ànima.

— Ah! Ja t'entenc, s'exclamà Frederic. Ací la tens. Pren-la, doncs.

Jelowiński caigué de genolls a terra i presentà el Crucifix a Chopin, que es posà a plorar. Immediatament va confessar-se. Després combregà i rebé l'Extremunció.

Llavors va abraçar el seu amic, a la polonesa, amb els dos braços, tot dient-li: «Merci, mon cher, grace à toi je ne crèverai pas comme un cochon...».⁹⁰

En el discurs d'inauguració del Comitè, Thomàs completava la seva argumentació afegint la metàfora de la papallona que s'allibera de la crisàlide, donant a entendre que la música de Chopin, després de la seva mort, s'alliberà de l'existència pecadora del músic. A més, el patiment del músic en vida s'empra com a excusa per valorar la seva creació, de tal manera que s'equipara a la redempció:

La papallona que enjoia els jardins no pot volar lliurement fins que ha trencat els impurs lligams de la crisàlide. Així la mort del pobre Chopin, amb el seu trist esguard de malalt esgotat fixat sobre la testa llatzerada del Crist; el sacrifici de gran part de la seva vida, víctima de tantes inclemències, redimeix la seva música que vola damunt totes les misèries i que avui ens apar tan gentil, tan sincerament bona i humana.⁹¹

89. Partituroteca UIB, Fons J. M. Thomàs, capsa 30, núm. 3170. «Chopin i Mallorca» (30 setembre 1930).

90. Partituroteca UIB, Fons J. M. Thomàs, capsa 30, núm. 3170. «Chopin i Mallorca» (30 setembre 1930).

91. Partituroteca UIB, Fons J. M. Thomàs, capsa 30, núm. 3168. «Constitución del Comité Pro-Chopin en Mallorca», *La Última Hora* (31 juliol 1930).

La religiositat de Chopin i el tema de la redempció es reprengueren en el concert a la cartoixa del festival del 1932, que ja hem esmentat, en què tant l'organització del concert com la crítica que en feu Mas Porcel, secretari del Comitè, pintaren l'escena com una congregació de feligresos units pel culte al compositor, que era comparat a Jesucrist.

Aquest concert tingué lloc el dia de l'Ascensió —quan Crist ressuscitat entra al Cel en presència dels onze apòstols fidels, quaranta dies després de Pasqua. El programa s'havia elaborat per generar un efecte de contrast: «estaba finamente adaptado a las circunstancias y resultaba inmejorable para subrayar en los oyentes las sutiles y, en cierto modo, contradictorias emociones que el lugar y la ocasión evocaban».⁹² Es dividia en dues parts. En la primera, la Capella Clàssica de Mallorca interpretà *Hosanna en les altures!*, de Gorczycki; *Caligaverunt oculi mei*, de Victoria; *Himne per un màrtir polonès*, de Rozycki; *Villanesca Espiritual*, de Guerrero, i *Psalm XXX*, de Szamotul.⁹³ Segons el programa de mà, *Hosanna en les altures!* és una «salutació expressiva i alhora exultant»⁹⁴ i les dues obres següents passen del dolor al triomf.⁹⁵ Mas Porcel ho relaciona dient que:

En las notas triunfales del «Hosanna», del «Himno» y del «Salmo de la esperanza», de los tres viejos maestros polacos, resonaba, sin duda, un eco de resurrección espiritual del gran músico triunfalmente rehabilitado en el mismo teatro de sus sufrimientos.⁹⁶

En la segona part, les obres de Chopin que s'interpretaren eren quatre preludis, la *Sonata núm. 3*, dues masurques i la *Polonesa tràgica*. A més, com a bis, Rubinstein tocà la *Marxa fúnebre*. El patetisme d'aquestes obres, de to greu, transmetia precisament aquest sofriment. Finalment, la descripció de l'ambient de Mas Porcel, de ressonàncies bíbliques, acaba de suggerir la confusió cercada entre Chopin i Jesucrist:

Abundaba extraordinariamente el elemento extranjero y un observador curioso habría podido percibir, en el intenso cuchicheo que precedía el comienzo del acto, los acentos de las lenguas más diversas [...]. Por excepción, podemos decir que el recuerdo de Babel, en aquellos momentos, no sugería los acostumbrados tópicos de desorden, confusión o disonancia: todos los pueblos hablaban lengua distinta, pero

92. Jaume MAS PORCEL, «Festivales Chopin 1932», *Philharmonia*, vol. II, núm. 10 (juliol-novembre 1932), p. 157.

93. Joan COMPANY, Pere ESTELRICH i Joan MOLL, *Tres músics mallorquins: Antoni Torrandell, Joan Ma. Thomàs, Antoni Matheu*, 1985, p. 100.

94. Partituroteca UIB, Fons J. M. Thomàs, capsa 27, núm. 2605. *Festivals Chopin 1932. Sessions inaugurals a Palma i a Valldemossa* (programa del concert del 5 de maig del 1932).

95. Partituroteca UIB, Fons J. M. Thomàs, capsa 27, núm. 2605. *Festivals Chopin 1932. Sessions inaugurals a Palma i a Valldemossa* (programa del concert del 5 de maig del 1932).

96. Jaume MAS PORCEL, «Festivales Chopin 1932», *Philharmonia*, vol. II, núm. 10 (juliol-novembre 1932), p. 155.

el conjunto resultaba armonioso y concorde porque a todos había congregado en la Cartuja el lenguaje único y sublime de la música y el culto, unánimemente compartido, al glorioso artista polonés.⁹⁷

Finalment, la conversió de la cartoixa en santuari beu també del model de consum musical creat per Wagner a Bayreuth. La premsa comparava els Festivals Chopin de Mallorca amb els de Salzburg en honor a Mozart i amb els de Bayreuth en honor a Wagner,⁹⁸ però és el pensament de Wagner entorn de la religiositat el que serveix de marc teòric per a la concepció del «temple de Chopin» a Valldemossa. Recordem que Richard Wagner considerava que el *Gesamtkunstwerk* tenia un efecte redemptor i que, per tal que els receptors en poguessin experimentar els efectes catàrtics, s'havia de representar en un lloc aïllat, que garantís l'assistència exclusiva d'un públic inclinat a la religiositat i disposat a ser regenerat.⁹⁹

En definitiva, els membres del Comitè Pro Chopin eren conscients de la importància de la valoració de la cartoixa de Valldemossa per «les moltes coses de l'esperit que hi resten vinculades»¹⁰⁰ per la qual cosa, un cop creat el museu, s'hauria acabat la construcció del temple, ja que, com explica Prats, el patrimoni és una construcció social que, com una espècie de «religió laica», sacralitza els discursos entorn de la identitat a partir de les peces que contenen els museus, que es converteixen en objectes d'adoració.¹⁰¹

5. LA TRANSMISSIÓ DE VALORS NOUCENTISTES A TRAVÉS DELS FESTIVALS

El programa del concert del Dijous de l'Ascensió del 1932 no va ser l'únic construït amb la intenció de generar un efecte determinat. De fet, al llarg dels primers festivals les obres representades i l'ordre en què s'interpretaven responien a la voluntat de comunicar un missatge, en el que Murgades anomena un «afany didactista»¹⁰² típic de l'obra d'art noucentista. Per això, o bé els arguments de les

97. Jaume MAS PORCEL, «Festivales Chopin 1932», *Philharmonia*, vol. II, núm. 10 (juliol-novembre 1932), p. 154.

98. Per exemple, a *La Volonté* de París llegim que els Festivals Chopin seran «le but d'un des grands pèlerinages d'art du monde —comme Stradford-sur-Avon pour Shakespeare, comme Bayreuth pour Richard Wagner, comme Salzbourg pour Mozart». Partituroteca UIB, Fons J. M. Thomàs, capsa 30, núm. 3177. «En mai 1931, Majorque, l'île dorée, glorifiera Frédéric Chopin», *La Volonté* (21 març 1931).

99. Alfred EINSTEIN, *La música en la época romántica*, 2007, p. 237-238.

100. Miquel FERRÀ, «L'ideal mallorquí», *Revista de Catalunya*, vol. II, núm. 12 (juny 1925), p. 555.

101. Llorenç PRATS, «El concepto de patrimonio cultural», *Política y Sociedad*, núm. 27 (1998), p. 69. Llorenç PRATS, «La mercantilización del patrimonio: entre la economía turística y las representaciones identitarias», *Boletín del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico*, núm. 58 (2006), p. 72.

102. Josep MURGADES, «El Noucentisme», a *Història de la literatura catalana*, vol. VI: *Modernisme. Noucentisme. Avantguardes*, 2020, p. 415.

composicions havien de tractar un tema exemplar o bé la música havia de ser exemplar per les seves característiques constructives. Ho percebem, especialment, en els concerts simfònics del primer festival, que foren protagonitzats per l'Orquestra Pau Casals i tingueren lloc a Palma els dies 16 i 17 de maig.

El primer, a la Sala Born, començà amb l'obertura *Leonora núm. 3*, de Beethoven, i acabà amb el poema simfònic *Tasso: Lamento e Trionfo*, de Liszt,¹⁰³ que són dues obres que contenen una història d'alliberació i d'autosuperació.¹⁰⁴ Després de *Leonora* i abans de *Tasso* s'interpretaren dues obres que estilitzaven la música popular, primer la *suíte Cançons i danses de l'illa de Mallorca*, de Baltasar Samper, i després la *Sonatina*, d'Ernesto Halffter, de la qual es representaren la «Danza de la gitana» i la «Danza final».¹⁰⁵ D'aquesta manera, si dividim el programa per marcs, el primer —format per *Leonora* i *Tasso*— comunica un missatge de progrés i, el segon —format per la *Suíte* de Samper i la *Sonatina* de Halffter— ens situa a Mallorca i a Espanya, dins la idea abstracta d'aquests territoris que es forma a partir de l'associació de determinades expressions culturals a la geografia física. La part central del programa començà amb l'*Obertura simfònica* del compositor polonès Aleksander Tansman, seguida del segon concert de piano de Chopin, interpretat pel pianista Miecio Horszowski, i una orquestració de Lamote de Grignon de la *Balada en Fa Major*, composta a Valldemossa.¹⁰⁶ D'aquesta manera, la part central vinculava l'esdeveniment a la música europea contemporània a partir de la figura de Frédéric Chopin i de la seva estada a Mallorca.

El segon concert havia de ser un concert popular, per la qual cosa tingué lloc al Coliseu Balear, la plaça de toros. S'havia escollit aquest lloc perquè permetia una àmplia concurrència a un preu barat i perquè «el elemento popular por módico precio pudiera disfrutar de las exquisiteces del sublime arte».¹⁰⁷ Dividit en dues parts, cada una d'elles començà amb una gran obra simfònica dels referents de la música europea: l'obertura d'*Egmont* de Beethoven i el *Concert núm. 1 per a piano* de Chopin. En la primera part, l'obertura d'*Egmont* transmetia un missatge d'autoafirmació nacional davant l'opressió d'Espanya¹⁰⁸ i, després, el concert continuà amb música de caràcter espanyol de diferents regions del país i acabà amb la mallorquina: les *Cuatro canciones populares españolas* de Lamote, la «Dan-

103. Partituroteca UIB, Fons J. M. Thomàs, capsa 27, núm. 2583. *Festivals Chopin 1931* (programa del concert del 16 de maig del 1931).

104. Vegeu J. Peter BURKHOLDER, Donald J. GROUT i Claude V. PALISCA, *Historia de la música occidental*, 2011, p. 698, i Martín de RIQUER i José María VALVERDE, *Historia de la literatura universal*, vol. 5: *Reforma, Contrarreforma y Barroco*, 1984, p. 57.

105. Partituroteca UIB, Fons J. M. Thomàs, capsa 27, núm. 2583. *Festivals Chopin 1931* (programa del concert del 16 de maig del 1931).

106. Partituroteca UIB, Fons J. M. Thomàs, capsa 27, núm. 2583. *Festivals Chopin 1931* (programa del concert del 16 de maig del 1931).

107. Partituroteca UIB, Fons J. M. Thomàs, capsa 30, núm. 3184. «Festivals Chopin», *Correo de Mallorca* (18 maig 1931).

108. Vegeu la interpretació de l'argument a Joaquim RABASEDA, «Introducció», a *Egmont*, 2019, p. 6.

za ritual del fuego» d'*El amor brujo* de Falla, una dansa de *La muerte de Carmen* de Halffter i el temps «Festes» de *Cançons i danses de l'illa de Mallorca* de Samper. Aquesta darrera estilitza una tocada de xeremies, flabiol i tamborí anomenada «Ses Corregudes», una «Cançó de collir oliva» i cançons de ximbomba,¹⁰⁹ ja que interessava mostrar allò de la *suíte* que podia relacionar-se millor amb la vida quotidiana de les classes populars. A més, aquestes obres reflecteixen el que cercaven els intel·lectuals mallorquins influïts pel Noucentisme: un perfeccionament segons els seus criteris d'allò relacionat amb les classes baixes. La segona part de la funció començà amb el concert de Chopin perquè era necessari que hi hagués almenys una obra del compositor que donava nom als festivals. I després d'aquesta obra, s'interpretà la *Suíte empordanesa* de Juli Garreta,¹¹⁰ que estilitza la sardana, de manera que així es transmeté la catalanitat al públic mallorquí.

Tot i que ambdós concerts estaven pensats per infondre al públic el pensament noucentista, sembla que només el primer assolí els seus objectius. Segons el *Correo de Mallorca*, els concerts de la sessió inaugural foren un èxit perquè mostraren al públic, entre el qual abundava la colònia estrangera, un ambient de gran nivell artístic i refinament i, fins i tot, de «modernidad cosmopolita»,¹¹¹ per la qual cosa s'havia rebut el tòpic del primitivisme de l'illa que tenien els turistes i s'havia suscitat «la dignitat de la vida ciutadana amb totes les seves elegàncies espirituals».¹¹² En canvi, el segon fou un fracàs perquè les classes populars, a qui anava dirigit, no hi assistiren: «la masa popular, obreril, que debe aspirar a elevarse y perfeccionarse su espíritu se abstuvo».¹¹³

Així, no s'aconseguí educar «la sensibilitat i el bon gust públic» d'aquells que teòricament ho necessitaven, ni tampoc infondre'ls les «necessitats d'ordre estètic»¹¹⁴ que pregonava Miquel Ferrà. Això no obstant, la tasca de «civilització» de la població en els valors noucentistes també es feia a través de les notes als programes i continuava en les crítiques dels concerts, que abastaven tant les obres en si com la interpretació que se'n feia. Aquests escrits reflecteixen les característiques de la literatura noucentista i, alhora, els criteris del paradigma estètic del Neoclassicisme musical.

Segons Murgades, els trets principals de la literatura noucentista són la «irrealització», és a dir, l'atorgament a l'obra d'un valor suficient en ella mateixa; la

109. Partituroteca UIB, Fons J. M. Thomàs, capsa 27, núm. 2581. *Festivals Chopin 1931* (programa del concert del 17 de maig del 1931).

110. Partituroteca UIB, Fons J. M. Thomàs, capsa 27, núm. 2581. *Festivals Chopin 1931* (programa del concert del 17 de maig del 1931).

111. Partituroteca UIB, Fons J. M. Thomàs, capsa 30, núm. 3184. «Festivales Chopin», *Correo de Mallorca* (18 maig 1931).

112. Miquel FERRÀ, «L'ideal mallorquí», *Revista de Catalunya*, vol. II, núm. 12 (juny 1925), p. 556.

113. Partituroteca UIB, Fons J. M. Thomàs capsa 30, núm. 3184. «Festivales Chopin», *Correo de Mallorca* (18 maig 1931).

114. Miquel FERRÀ, «L'ideal mallorquí», *Revista de Catalunya*, vol. II, núm. 12 (juny 1925), p. 556.

«idealització», això és, l'eliminació de l'obra de tota la informació accessòria a la idea principal, i l'«essencialització», és a dir, la recerca d'un alligonament profund a través de l'obra.¹¹⁵ En relació amb aquestes característiques, les representacions artístiques havien de defugir la teatralitat, la instintivitat i el desbordament passional i mostrar un procés de factura impecable.¹¹⁶ A més, si, segons Eugeni d'Ors, el procés de producció material havia de seguir l'ètica de «l'obra ben feta», que «recalcava de manera explícita la conveniència, posat el cas, de la perfecció de l'obra per sobre la de l'obrer»,¹¹⁷ podem dir que, traslladat al camp de la música, s'havia de valorar l'obra musical per damunt del geni creatiu o de l'instrumentista virtuós, és a dir, per damunt de l'individu, que tant es valorava en el Romanticisme.

Pel que fa als criteris del Neoclassicisme, procedien de la crítica i la teoria musical franceses i eren l'objectivitat, la simplicitat, la impersonalitat, la precisió, la construcció, l'intel·lectualisme, l'adequació entre forma i contingut, la serenitat, l'ordre, la contenció i la bellesa, entre d'altres.¹¹⁸ A continuació presentem una selecció de fragments de notes i de crítiques dels concerts dels primers Festivals Chopin que, en la nostra opinió, traspuen aquests valors.

El text del programa de mà del concert simfònic del 16 de maig del 1931 conté diverses expressions que demostren que les obres que s'havien d'interpretar eren valorades per la irrealització i per la idealització. Així, referint-se a *Cançons i danses de l'illa de Mallorca*, el Comitè escrigué que Samper, «utilitzant com a material temàtic una selecció de les melodies recollides, ha volgut, sobretot, reproduir sensacions d'ambient [...] procurant no desvirtuar, ni en les harmonitzacions ni en els desenrotllaments temàtics, el caràcter essencial de cada melodia».¹¹⁹ Quant a l'orquestració de Lamote de Grignon de la *Balada en Fa Major* de Chopin, el Comitè considerà que es caracteritzava per la «fidelitat al pensament exterior i interior»¹²⁰ del compositor original. Estanislau Pellicer escrigué sobre aquestes mateixes obres a *La Nostra Terra*, on tornà a posar de manifest el seu valor segons els paràmetres noucentistes, especialment en la seva descripció de la *Suite Mallorca*: «temps perfectament tallat i sòlidament bastit. El compositor no divaga. Sap el que vol dir i ho diu tal com ho vol, sense vacil·lacions».¹²¹

115. Josep MURGADES, «El Noucentisme», a *Història de la literatura catalana*, vol. VI: *Modernisme. Noucentisme. Avantguardes*, 2020, p. 415-416.

116. Josep MURGADES, «El Noucentisme», a *Història de la literatura catalana*, vol. VI: *Modernisme. Noucentisme. Avantguardes*, 2020, p. 423, i Josep MURGADES, «El Noucentisme», a *Història de la literatura catalana*, vol. IX: *Part moderna*, 1987, p. 55-57.

117. Josep MURGADES, «El Noucentisme», a *Història de la literatura catalana*, vol. IX: *Part moderna*, 1987, p. 39-40.

118. Ruth PIQUER SANCLEMENTE, «Neoclasicismo musical en España: discursos filosóficos, estéticos y críticos (1915-1936)», *Azafea: Revista de Filosofía*, núm. 15 (2013), p. 142-145.

119. Partituroteca UIB, Fons J. M. Thomàs, capsa 27, núm. 2583. «Notes al programa», *Festivals Chopin 1931* (programa del concert del 16 de maig del 1931).

120. Partituroteca UIB, Fons J. M. Thomàs, capsa 27, núm. 2583. «Notes al programa», *Festivals Chopin 1931* (programa del concert del 16 de maig del 1931).

121. Estanislau PELLICER, «Concerts», *La Nostra Terra*, núm. 41 (maig 1931), p. 188.

Pel que fa a les ressenyes de la interpretació, la que feu el *Correo de Mallorca* d'aquest primer concert lloa l'Orquestra Pau Casals i el pianista Horszowski per les seves qualitats antipatètiques i perfeccionistes, amb un discurs que remet al Neoclassicisme. Així, referint-se a l'orquestra, diu que Pau Casals l'ha elevada a una altura que la col·loca entre les més famoses del món per «la disciplina a que han sacrificado los propios impulsos cada uno de los notables artistas que la forman» i, pel que fa al pianista, es refereix a la seva meravellosa interpretació «profunda y de expresión serena».¹²² A més, l'estil interpretatiu permetia adequar una obra romàntica als nous temps, de tal manera que Pellicer, sobre l'obertura *Leonora núm. 3* de Beethoven, explica que és de caràcter romàntic per les seves «profunditats dramàtiques» i «exaltacions triomfals», però que la interpretació de l'Orquestra Pau Casals aconseguí matisar-la oferint-ne una versió «punyent, a voltes, tendre i entusiasta d'altres, exempta, però, sempre d'efectismes barroers».¹²³

Els concerts simfònics del 1932, que tingueren lloc els dies 15, 16 i 17 de maig al Teatre Principal de Palma, també ens ofereixen mostres del discurs en la mateixa línia que el del 1931. Foren protagonitzats per l'Orquestra Simfònica de Madrid, dirigida per Enrique Arbós, que segons *La Almudaina* destacava per estar «universalmente ponderada en el orden de disciplina, fusión y sonoridad».¹²⁴ Segons *La Última Hora*, es regia per un «ideal purísimo y sin desalientos» i les seves característiques fonamentals eren «ejecución, matiz, afinación y ajuste».¹²⁵ Pellicer l'elogia també per la seva «justesa», i en destaca la claredat de les interpretacions.¹²⁶ L'exigència que requerien les obres ens remet, una altra vegada, a la irrealització i a la idealització, que és desenvolupada per *La Última Hora* així com segueix:

Bajo la batuta del señor Fernández Arbós la Sinfónica de Madrid realizó verdaderos prodigios de interpretación y ajuste, siempre exentos de inmiscuencias efectistas fuera de la idea creadora. Todo, en ella, se presta al vigorismo analítico y da garantía de fidelidad a los autores y de respetuosa veracidad al público.¹²⁷

Els programes, com els del 1931, inclogueren obres romàntiques i contemporànies, per la qual cosa Nicolau Brondo considerava que Arbós era digne d'elogi perquè aconseguia interpretar amb correcció noucentista obres de diferents estils.¹²⁸

122. Partituroteca UIB, Fons J. M. Thomàs, capsa 30, núm. 3184. «Festivales Chopin», *Correo de Mallorca* (18 maig 1931).

123. Estanislau PELLICER, «Concerts», *La Nostra Terra*, núm. 41 (maig 1931), p. 188.

124. Partituroteca UIB, Fons J. M. Thomàs, capsa 30, núm. 3194. «Festivales Chopin», *La Almudaina* (17 maig 1932).

125. Partituroteca UIB, Fons J. M. Thomàs, capsa 30, núm. 3198. «Festivales Chopin. El segundo concierto», *La Última Hora* (17 maig 1932).

126. Estanislau PELLICER, «Concerts», *La Nostra Terra*, núm. 53 (maig 1932), p. 210-211.

127. Partituroteca UIB, Fons J. M. Thomàs, capsa 30, núm. 3198. «Festivales Chopin. El segundo concierto», *La Última Hora* (17 maig 1932).

128. Partituroteca UIB, Fons J. M. Thomàs, capsa 30, núm. 3199. Nicolau BRONDO, «Festivales Chopin. La sinfónica en el Principal», *El Día* (15 maig 1932).

Així, per exemple, de la *Sinfonia núm. 7* de Beethoven, escriu que «el Allegretto y Scherzo [...] fue algo extraordinario, pues [se interpretó] sin efectismo alguno, dicho claramente, diáfano, cual exige la música de Beethoven».¹²⁹ Tot i això, els comentaris de *Philharmonia* mostren una preferència per les obres neoclàssiques, de tal manera que Mas Porcel hi elogia el *Tríptic* de Tansman per la seva força, austeritat, bellesa i serenitat, mentre que critica la *Sinfonia Patètica* de Txaikovski per la falta d'adequació entre forma i contingut:

El *Tríptico* de Tansman [...], sin duda una de las obras más fuertes y densas de las que ejecutó en estos Festivales la Orquesta Sinfónica. En el reducido marco del cuarteto de cuerda el joven compositor polaco escribe una música nueva, original, viril y austera al mismo tiempo [...]. El primero y tercer tiempo, de una variedad y riqueza rítmica inagotables, contrastan con el delicioso *Largo*, de bella melodía avalorada por una admirable armonización noble y serena.

La segunda parte estuvo dedicada a la *Sinfonía Patética* de Tchaikovsky. Obra muy extensa y desigual. La orquestación es riquísima, pero no puede disimular la falta de ideas musicales y la banalidad a veces insoportable de sus temas [...]. El *Scherzo* [...] rompe durante algún tiempo estos «enternecedores» diálogos y desarrollos sinfónicos. La versión verdaderamente insuperable que nos regaló el Maestro Arbós y su orquesta, disculpa —en parte— la inclusión de esta obra fatigosa en sus programas.¹³⁰

Per acabar, podem dir que Pellicer, a *La Nostra Terra*, proporciona un resum del pensament noucentista quan descriu la *Sinfonietta en re major* d'Ernesto Halffter com «un esforç classicitzant, però ben modern».¹³¹ El *Correo de Mallorca* desenvolupa aquesta idea, dient que «nos subyugó, por su espíritu clásico especialmente de sus dos primeros tiempos y por la modernidad de su estructura».¹³²

6. CONCLUSIONS

Aquesta investigació sobre l'origen dels Festivals Chopin de Mallorca demostra la raó de la seva existència a partir del somni de revifament cultural i de perfecció moral de tendència noucentista. L'argumentació aportada per fer veure l'enquadrament dels festivals dins el corrent de pensament català ressegueix la

129. Partituroteca UIB, Fons J. M. Thomàs, capsa 30, núm. 3199. Nicolau BRONDO, «Festivales Chopin. La sinfónica en el Principal», *El Día* (15 maig 1932).

130. Jaume MAS PORCEL, «Festivales Chopin 1932», *Philharmonia*, vol. II, núm. 10 (juliol-novembre 1932), p. 160-161.

131. Estanislau PELLICER, «Concerts», *La Nostra Terra*, núm. 53 (maig 1932), p. 212.

132. Partituroteca UIB, Fons J. M. Thomàs, capsa 30, núm. 3191. «Festivales Chopin. La Sinfónica en Palma», *Correo de Mallorca* (18 maig 1932).

història de la creació d'aquest recurs cultural des de les seves arrels fins al seu asentament dins l'activitat musical de l'illa. Així, hem destacat els factors següents:

— El record de l'estada de Frédéric Chopin a Valldemossa havia perdurat entre els artistes que visitaren l'illa després d'ell, record que s'ubicava en un entorn mític. Configurat a través de l'imaginari europeu del mediterranisme, aquest pensament idíl·lic sobre Mallorca fou absorbit per les elits culturals i econòmiques locals, que volgueren millorar-lo demostrant al món la seva modernitat. Per això, calia enriquir les ments de la població autòctona i fer-los veure el valor propi.

— El marc teòric que seguiren aquestes elits per a la creació d'infraestructures d'educació es basava en la fe en l'art com a mitjà d'enriquiment de la humanitat i en la valoració d'allò «clàssic», concepte que s'associava a determinades característiques, però que també podia variar segons l'arbitrarietat dels escriptors, motivada per la consecució dels seus objectius. D'aquesta manera, si l'objectiu de Joan Maria Thomàs era acomplir «L'ideal mallorquí» de Miquel Ferrà, Chopin podia ser considerat clàssic i ser convertit en trampolí per afavorir la valoració de la natura, la comprensió de la riquesa cultural de Mallorca, el perfeccionament del gust per la bellesa i l'assoliment de la modernitat artística.

— El procés de creació dels Festivals Chopin no estigué exempt de polèmiques, per la qual cosa els impulsors del projecte feren caure els arguments dels detractors del músic polonès integrant-lo dins la història de l'illa i convertint l'espai que habità en emblemàtic i patrimonial. L'empenta en la valoració del record de la vinguda de Chopin permeté adquirir un prestigi internacional que fou defensat per l'equiparació dels festivals a les grans festes europees en honor a artistes de renom mundial. El seu lligam amb el paisatge va ser clau a l'hora d'atreure grans masses de públic, però també per fer veure al món mallorquí la seva importància. Per això mateix es revestí d'espiritualitat tant pel que fa a la natura com pel que fa als edificis.

— La música i els fets que se succeïren durant els primers festivals van intentar civilitzar el públic en el sentit noucentista, és a dir, convertir-lo en receptor d'un missatge sociopolític que exalta l'autonomisme regionalista, el conservadorisme social, el cosmopolitisme europeu i el refinament burgès. Ho feren vinculant el pla polític al pla estètic, a través d'una programació premeditada, aprofitant conscientment o inconscientment l'estil interpretatiu de l'època i jutjant els continguts musicals i l'expressió per part dels músics.

Fins aquí hem partit d'una explicació diacrònica per arribar a transmetre una perspectiva bastant fixa sobre els Festivals Chopin de Mallorca. Queda per investigar com evolucionaren fins a l'esclat de la Guerra Civil de 1936-1939 i després de la guerra. La documentació que hem emprat per al nostre discurs és molt rica i variada, i inclou molts aspectes que aquí no hem tractat, econòmics, relacionals, turístics i patrimonials. Esperem, per tant, haver contribuït a la història dels Festivals Chopin de Mallorca des d'una perspectiva temàtica, i que aquesta perspectiva pugui ampliar les seves branques.

BIBLIOGRAFIA

- ALZAGA RUIZ, Amaya. «El viaje a Mallorca en el siglo XIX: la configuración del mito romántico y de sus itinerarios artísticos». *Espacio, Tiempo y Forma: Serie VII. Historia del Arte*, núm. 18-19 (2005-2006), p. 163-193. També disponible en línia a: <<https://revistas.uned.es/index.php/ETFVII/article/view/1500/1382>> [Consulta: 6 desembre 2022].
- BARCELÓ I PONS, Bartomeu. «Història del turisme a Mallorca». *Treballs de la Societat Catalana de Geografia*, vol. xv, núm. 50 (2000), p. 31-55.
- BRONDO, Nicolau. «Festivals Chopin. La sinfónica en el Principal». *El Día* (15 maig 1932).
- BROTONS CAPÓ, M. Magdalena; MURRAY MAS, Ivan; BLÁZQUEZ SALOM, Macià. «Viaje de ida y vuelta, al mito. La contribución del cine a la formación de la iconografía turística de Mallorca». *Anales de Geografía de la Universidad Complutense*, vol. 36, núm. 2 (2016), p. 203-236. També disponible en línia a: <<https://revistas.ucm.es/index.php/AGUC/article/view/53583/49101>> [Consulta: 6 desembre 2022].
- BURKHOLDER, J. Peter; GROUT, Donald J.; PALISCA, Claude V. *Historia de la música occidental*. Traducció de Gabriel Menéndez Torrellas. Madrid: Alianza, 2011. [1a ed., 1960]
- COMPANY, Joan; ESTELRICH, Pere; MOLL, Joan. *Tres músics mallorquins: Antoni Torrandell, Joan Ma. Thomàs, Antoni Matheu*. Barcelona: José J. de Olañeta, 1985.
- COMPANY I FLORIT, Joan. *La Capella Clàssica de Mallorca i Joan Maria Thomàs*. Tesi doctoral. Palma: Universitat de les Illes Balears. Departament de Ciències Històriques i Teoria de les Arts, 1981.
- EINSTEIN, Alfred. *La música en la época romántica*. Traducció d'Elena Giménez. Madrid: Alianza, 2007. [1a ed., 1947]
- FERRÀ, Miquel. «L'ideal mallorquí». *Revista de Catalunya*, vol. II, núm. 12 (juny 1925), p. 551-557.
- GANCHE, Édouard. «Les Festivals Chopin». A: *Excursions à Mallorca organisées sous les auspices de la Société Frédéric Chopin à l'occasion des premiers Festivals Chopin (Valldemosa - Mai 1931)*, 1931.
- GRAÑA I ZAPATA, Isabel. *Els poetes de l'Escola Mallorquina i l'Associació per la Cultura de Mallorca*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2007.
- LLIURAT, Frederic. «El Comitè pro Chopin a Mallorca». *Philharmonia*, vol. II, núm. 1 (abril 1931), p. 6-9.
- LLUÍS SALVADOR D'ÀUSTRIA, arxiduc. *Les Balears: Descrites per la paraula i la imatge, V: Llibre tercer. Mallorca*. Traducció de Pere Bonnín Aguiló i Josep Moll Marquès. Inca: Grup Serra, 2002. [1a ed., 1880]
- LÓPEZ CHÁVARRI, Eduardo. «Una impresión musical en el paisaje mallorquín». *Philharmonia*, vol. II, núm. 1 (abril 1931), p. 2-3.
- MAS PORCEL, Jaume. «Festivals Chopin 1932». *Philharmonia*, vol. II, núm. 10 (juliol-novembre 1932), p. 151-162.
- MURGADES, Josep. «El Noucentisme». A: MOLAS, Joaquim (dir.). *Història de la literatura catalana*. Vol. IX: *Part moderna*. Barcelona: Ariel, 1987, p. 9-72.
- «El Noucentisme». A: CASTELLANOS, Jordi; MARRUGAT, Jordi (dir.). *Història de la literatura catalana*. Vol. VI: *Modernisme. Noucentisme. Avantguardes*. Barcelona: Enciclopèdia Catalana: Barcino, 2020, p. 386-427.

- PARIETTI I COLL, Antoni. «Turisme: el problema més gran i més urgent per Mallorca». *La Nostra Terra*, núm. 33 (setembre 1930), p. 332-340.
- PELLICER, Estanislau. «Concerts». *La Nostra Terra*, núm. 41 (maig 1931), p. 187-190.
- «Concerts». *La Nostra Terra*, núm. 53 (maig 1932), p. 209-212.
- PIQUER SANCLEMENTE, Ruth. «Neoclasicismo musical en España: discursos filosóficos, estéticos y críticos (1915-1936)». *Azafea: Revista de Filosofía*, núm. 15 (2013), p. 139-168. També disponible en línia a: <<https://www.torrossa.com/es/catalog/preview/4351529>> [Consulta: 6 desembre 2022].
- PLANAS NOVELLA, Núria. «Les guies turístiques de Mallorca des d'una perspectiva històrica». A: MAYOL ARBONA, Gabriel; SERRA BUSQUETS, Sebastià (coord.). *Turisme cultural: anàlisi, diagnòstic i perspectives de futur*. Palma: Agència d'Estratègia Turística de les Illes Balears, 2020, p. 111-126. També disponible en línia a: <https://ibdigital.uib.es/greenstone/sites/localsite/collect/turismeCultural/index/assoc/TurismeC/ultural_/2020Tom0/1pp111.dir/TurismeCultural_2020Tom01pp111.pdf> [Consulta: 6 desembre 2022].
- PONS I PONS, Damià. «Nacionalisme, acció cultural i producció literària a Mallorca entre el 1917 i la Segona República». *Randa*, núm. 9 (1979), p. 171-183.
- «El grup de "La Almudaina" en la Mallorca d'entre els dos segles (1897-1905)». *Els Marges*, núm. 61 (1998), p. 5-17.
- *Entre l'afirmació individualista i la desfeta col·lectiva: Escriptors i idees a la Mallorca del primer terç del segle XX*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2002.
- PRATS, Llorenç. «El concepto de patrimonio cultural». *Política y Sociedad*, núm. 27 (1998), p. 63-76.
- «La mercantilización del patrimonio: entre la economía turística y las representaciones identitarias». *Boletín del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico*, núm. 58 (2006), p. 72-80. També disponible en línia a: <<https://www.iaph.es/revistaph/index.php/revistaph/article/view/2176>> [Consulta: 6 desembre 2022].
- RABASEDA, Joaquim. «Els primers festivals Chopin a Mallorca (1931-1936)». *Lluc: Revista de Cultura i d'Idees*, núm. 874 (octubre-desembre 2010), p. 32-34.
- «Introducció». A: GOETHE, Johann Wolfgang. *Egmont*. Edició a cura de Joaquim Pena. Barcelona: Curbet, 2019. [1a ed., 1788]
- RIEGL, Alois. *El culto moderno a los monumentos*. Traducció d'Ana Pérez López. Madrid: La Balsa de la Medusa, 2008. [1a ed., 1903]
- RIQUER, Martín de; VALVERDE, José María. *Historia de la literatura universal*. Vol. 5: *Reforma, Contrarreforma y Barroco*. Barcelona: Planeta, 1984.
- ROSS, Alex. *El ruido eterno: Escuchar al siglo XX a través de su música*. Traducció de Luis Gago. Barcelona: Seix Barral, 2016. [1a ed., 2009]
- SAINTE-BEUVE, Charles-Augustin. «Què és un clàssic?». Traducció de Bartomeu Forteza. *La Nostra Terra*, núm. 28 (abril 1930), p. 125-131. [1a ed., 1850]
- SAND, George. *Un hivern a Mallorca*. Traducció de Jaume Vidal Alcover. Palma: Moll, 1993. [1a ed., 1842]
- SMITH, Laurajane. *Uses of heritage*. Nova York: Routledge, 2006.
- THOMAS, Joan Maria. «Nou i vell». *Almanac de les Lletres*, núm. IX (1929), p. 131-133.
- *Manuel de Falla en la isla*. Palma: Capella Clàssica, 1947.

- VERDAGUER, Joaquim. «Romanticisme». *La Nostra Terra*, núm. 30 (juny 1930), p. 209-210.
- VIEL, Annette. «Quan bufa l'esperit dels llocs. Natura i cultura al diapasó de la perennitat». *Aixa: Revista del Museu Etnològic del Montseny*, núm. 8 (1997), p. 29-40.
- VIVES REUS, Antoni. *Història del Foment del Turisme de Mallorca (1905-2005)*. Palma: Foment del Turisme de Mallorca, 2005. També disponible en línia a: <https://www.fomentmallorca.org/wp-content/uploads/2021/07/Libro-Centenario-Fomento-del-Turismo-de-Mallorca-1905-2005_fotos.pdf> [Consulta: 6 desembre 2022].
- VUILLIER, Gaston. *Les illes oblidades: Viatge a les Balears*. Traducció de Nina Moll Marquès. Palma: Moll, 1990. [1a ed., 1893]

FELIPE PEDRELL Y LA CIUDAD DE GRANADA: UNA RELACIÓN EPISTOLAR

LAURA DOLORES VIZCAÍNO PALAU

Universitat Internacional de València

RESUMEN

Durante el siglo XIX y principios del siglo XX, la principal forma de comunicación personal era la correspondencia, por lo que esta se ha convertido en una fuente primordial para el estudio musicológico. El presente trabajo pretende partir de este tipo de fuentes primarias con el objetivo de conocer la relación que existió entre Felipe Pedrell y la ciudad de Granada. El musicólogo, escritor y crítico musical catalán fue una de las personalidades más importantes y precursoras del movimiento musical nacional y creó una inmensa red de contactos por toda España. Entre estos contactos, encontramos personas que influyeron directamente en la vida cultural de Granada. A partir del análisis de las cartas intercambiadas entre Pedrell y personas influyentes de la cultura granadina, se estudia en qué contribuyó la figura del musicólogo en el espacio musical de la ciudad y viceversa.

PALABRAS CLAVE: Felipe Pedrell, Granada, *La Alhambra*, correspondencia, artículos, orientalismo.

FELIP PEDRELL I LA CIUTAT DE GRANADA: UNA RELACIÓ EPISTOLAR

RESUM

Durant el segle XIX i principis del segle XX, la principal forma de comunicació personal era la correspondència, per la qual cosa aquesta ha esdevingut una font primordial per a l'estudi musicològic. Aquest treball pretén partir d'aquest tipus de fonts primàries amb l'objectiu de conèixer la relació entre Felip Pedrell i la ciutat de Granada. El musicòleg, escriptor i crític musical català va ser una de les personalitats més importants i precursors del moviment musical nacional i va crear una xarxa immensa de contactes per tot Espanya. Entre aquests contactes, trobem persones que van influir directament en la vida cultural de Granada. A partir de l'anàlisi de les cartes intercanviades entre Pedrell i persones influents

en la vida cultural de Granada, s'estudia com va contribuir el musicòleg en l'espai musical de la ciutat i viceversa.

PARAULES CLAU: Felip Pedrell, Granada, *La Alhambra*, correspondència, articles, orientalisme.

FELIPE PEDRELL AND THE CITY OF GRANADA: AN EPISTOLARY RELATIONSHIP

ABSTRACT

In the 19th century and at the beginning of the 20th, the main form of personal communication was correspondence, which is why it has become a primary source for musicological studies. On the basis of this type of primary sources, this study seeks to determine the relationship that existed between the Catalan musicologist, writer and music critic Felipe Pedrell and the city of Granada. Pedrell was one of the most important personalities and forerunners of the Spanish national music movement and created an immense network of contacts throughout Spain, including people who directly influenced the cultural life of Granada. Through an analysis of the letters exchanged between Pedrell and influential people on Granada's cultural scene, we seek to study how this musicologist influenced the musical scene of the city and vice versa.

KEYWORDS: Felipe Pedrell, Granada, *La Alhambra* magazine, correspondence, articles, Orientalism.

EL VÍNCULO ENTRE FELIPE PEDRELL Y GRANADA

La figura de Felipe Pedrell (Tortosa, 1841 - Barcelona, 1922) significó para el panorama español de finales del siglo XIX y principios del siglo XX un gran impulso hacia la recuperación del estilo nacionalista y hacia el desarrollo de la música española en general.¹ De hecho, el pensamiento estético-musical de Pedrell reflejó, en gran parte, la inquietud de muchos de los artistas españoles de finales del siglo XIX acerca de la decadencia social y cultural del país.²

La actividad e iniciativa del musicólogo catalán llegó a influir de forma directa en el movimiento musical de la localidad de Granada. Aun no habiendo visitado la ciudad en ningún momento de su vida, forjó una extensa red de contactos sustentada a partir de la correspondencia.³ Estas relaciones y el análisis de las mis-

1. Antonio MARTÍN, «Felip Pedrell y el descubrimiento del teatro barroco español», *Recerca Musicològica*, núm. XI y XII (1991-1992), p. 111-131.

2. José Miguel BARBERÁ, «Ronconi y Granada: entre el amor y el olvido», *Granada Hoy* (en línea) (12 junio 2017), <https://www.granadahoy.com/ocio/Ronconi-Granada-amor-olvido_0_1144385836.html> (consulta: 6 noviembre 2022).

3. Carol A. HESS, «Felipe Pedrell (1841-1922)», *Semblanzas de Compositores Españoles* (Fundación Juan March), núm. 396 (2010), p. 141-146.

mas a través de las cartas resultan ser un material fundamental para ver realmente de qué forma llegó a contribuir la figura y acción de Pedrell en el panorama cultural de la ciudad andaluza y viceversa.

Durante todo el siglo XIX y los años treinta del siglo XX, la situación social y cultural que experimentaba Granada no era favorable. El desarrollo del Romanticismo en el siglo XIX y los continuos cambios y revueltas que se extendieron por toda Europa tuvieron consecuencias directas en la concepción estética de la cultura occidental. La revolución industrial que comenzaba a darse en todo el territorio europeo, junto a los aires subversivos que inundaban la mentalidad de la población, causaron el surgimiento de movimientos culturales que motorizaban la creación y el pensamiento artístico. No obstante, la localidad del sur peninsular, que era primordialmente rural, quedó marginada precisamente por este impulso de la industrialización y las desamortizaciones de la Iglesia.⁴

Cabe señalar que con el asentamiento de la Restauración Borbónica con Alfonso XII comenzó a surgir una burguesía granadina que, con aires de modernidad, empezó a jugar un papel relevante en el desarrollo económico de la ciudad.⁵ El movimiento burgués resultó ser un incentivo para animar a distintas personalidades a realzar la actividad cultural granadina. No en vano, a lo largo de la correspondencia analizada en este estudio aparecerán figuras como Francisco de Paula Valladar, Francisco Villarreal o Antonio Ortega Molina, quienes se comunicaban con Felipe Pedrell por carta para, entre otras razones, exponer su interés y preocupación por el desarrollo musical de la localidad andaluza.

Aunque Granada se encontraba en la periferia y su movimiento artístico y musical no conformaba parte del motor de desarrollo cultural del país, sí ocupaba un lugar primordial en la concepción romántica, imaginaria y exótica que surgió en el siglo XIX. De la mano del nacionalismo, que siguió los ideales románticos e hizo surgir en los artistas europeos el afán por reanimar el alma originaria de cada pueblo, surgieron dos movimientos que constituyeron el identitario primordial de la localidad durante los siglos XIX y XX: el orientalismo y el alhambrismo.⁶ Estos dos conceptos son esenciales para el posterior análisis realizado de la correspondencia, ya que animaron a muchos artistas y personajes ilustres a interesarse por la localidad, por lo que serán tratados en las misivas.⁷

El orientalismo persigue el préstamo y uso de materiales que evocan lugares lejanos o marcos de referencia ajenos a nosotros. Muchos países europeos veían en España un aliento inspirador, por ser un estado alejado de la industrialización y repleto de rasgos fantasiosos y foráneos.⁸ En la obra *Orientalism*, de Edward

4. José CEPEDA, «Granada en la época moderna y contemporánea. Apuntes para su historia», *Boletín de la Asociación Europea de Profesores de Español*, núm. 13 (1975), p. 18-19.

5. Álvaro LÓPEZ, «Los inicios del asociacionismo en Granada (1868-1898). Notas para un estudio», *Revista del Centro de Estudios Históricos de Granada y su Reino*, núm. 28 (2016), p. 274-276.

6. Eugenio MURILLO, «Exotismo en el arte», *Revista Káñina*, vol. XXIX, núm. 4 (2005), p. 200.

7. Eugenio MURILLO, «Exotismo en el arte», *Revista Káñina*, vol. XXIX, núm. 4 (2005), p. 200.

8. Eugenio MURILLO, «Exotismo en el arte», *Revista Káñina*, vol. XXIX, núm. 4 (2005), p. 200.

Said, se trabaja expresamente en la comprensión del concepto *orientalismo*, que se define como:

Una distribución de la conciencia geopolítica en textos estéticos, académicos, económicos, sociológicos, históricos y filológicos. Una elaboración, no solo de distinción geográfica básica, sino también de toda una serie de «intereses» que, por medios tales como el descubrimiento académico, el análisis filológico, el paisaje y la descripción sociológica, no sólo crea, sino que también mantiene la intención, en algunos casos, de controlar, manipular, incluso incorporar lo que es un mundo diferente (o alternativo y novedoso).⁹

No obstante, es interesante comprender cómo entendía este concepto Pedrell. El musicólogo relacionaba el orientalismo con el pasado musical vinculado a la tradición cristiana, así como con las músicas folklóricas que constituían el identitario español. En su *Diccionario técnico de la música*, de 1897, lo define del siguiente modo:

Orientalismo: Dícese del carácter de la música oriental, inspirado en sus modos y ritmos y acomodado a nuestro sistema de música. Feliciano David introdujo el carácter oriental en la música moderna, especialmente en su celebrada Oda sinfónica, *Le Desert*.¹⁰

Concretamente, Granada se convirtió en una de las ciudades españolas más inspiradoras para los artistas románticos gracias al alhambrismo. Así define Ramón García Avello este movimiento en su voz *alhambrismo* del *Diccionario de la música española e hispanoamericana*:

El término remite a un edificio concreto y singular: la Alhambra de Granada, en España, símbolo de manifestación del apogeo y ocaso de la cultura nazarí a finales de la Edad Media [...] surgido en la Europa romántica del s. XIX. [...]. Tres aspectos confluyen en la moda alhambrista decimonónica. [...] el orientalismo de cuño francés [...] y el orientalismo alemán, ejemplificado en Herder, Friedrich Schlegel y Goethe, que buscan en el Oriente, más que la escenografía de la evasión, la afinidad de dos mundos, aliando el gótico y la cultura oriental frente al clasicismo grecorromano [...], la percepción colorista y popular de Andalucía, descrita por viajeros ex-

9. Edward W. SAID, *Orientalism*, 1978, p. 12, traducción propia de: «It is rather a distribution of geopolitical awareness into aesthetic, scholarly, economic, sociological, historical, and philological texts; it is an elaboration not only of a basic geographical distinction (the world is made up of two unequal halves, Orient and Occident) but also of a whole series of “interests” which, by such means as scholarly discovery, philological reconstruction, psychological analysis, landscape and sociological description, it not only creates but also maintains; it is, rather than expresses, a certain will or intention to understand, in some cases to control, manipulate, even to incorporate, what is a manifestly different (or alternative and novel) world».

10. Felipe PEDRELL, *Diccionario técnico de la música*, 1897, p. 340.

tranjeros y, finalmente, la mixtificación del pasado histórico en torno a los últimos años del reino nazarí.¹¹

La visión alhambrista desarrolló un especial interés por la ciudad. De esta forma, numerosos artistas encontraron en la misma un emplazamiento para el sosiego y la inspiración.¹² Este será, precisamente, uno de los motivos esenciales por los que muchos de los protagonistas de las misivas explicadas a lo largo de este artículo viajarán a Granada. Además, esta corriente fue también muy trabajada por Felipe Pedrell: sus óperas, entre las que destacamos *El último abencerraje*, presentan una gran cantidad de características propias de la denominada *música alhambrista*.¹³

Por ende, a raíz del encanto que despertaba Granada y el afán reformador que lideraban diversas personalidades, no es de extrañar que estas encontrasen en Felipe Pedrell un impulso para incrementar el movimiento musical de la ciudad. Además, tal y como se demostrará a lo largo del artículo, existió reciprocidad de intereses por parte de Pedrell y de los diferentes remitentes que escribían al musicólogo desde la localidad andaluza.

LA RED DE CONTACTOS

El vínculo que mantuvo el musicólogo catalán con Granada se materializó a partir de la correspondencia. De hecho, a lo largo de más de treinta años, Pedrell forjó una inmensa red de contactos en la localidad, creando relaciones profesionales y personales con figuras clave en el desarrollo musical granadino. Este estudio, por tanto, resulta ser un material fundamental para analizar realmente qué relación tuvo Pedrell con la ciudad y viceversa. Todas las cartas halladas se han consultado en el archivo de la Biblioteca de Catalunya en Barcelona y en el fondo Valladar del Museo Casa de los Tiros (en adelante MCT), en Granada. La exposición de las misivas y relaciones analizadas en este epígrafe se realizará por orden cronológico.

La primera evidencia que tenemos sobre esta red de contactos data del 5 de abril de 1889. Se trata de una carta de Ramón Noguera, que se conserva actualmente en la Biblioteca de Catalunya junto a otras dos misivas fechadas del 10 de abril de 1890 y del 22 de abril de 1891.¹⁴ Ramón Noguera Bahamonde (Granada, 1851 - Granada, 1901) fue un compositor, crítico musical y doctor en derecho. Aunque siempre se vio atraído por la actividad musical, su carrera como intérprete y com-

11. Ramón GARCÍA, «Alhambrismo», en Emilio CASARES, *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, vol. I, 1999, p. 279-281.

12. José CEPEDA, «Granada en la época moderna y contemporánea. Apuntes para su historia», *Boletín de la Asociación Europea de Profesores de Español*, núm. 13 (1975), p. 18-19.

13. Francesc CORTÉS, «Ópera española: las obras de Felipe Pedrell», *Cuadernos de Música Iberoamericana*, vol. I (1996), p. 191.

14. Catalogadas en la Biblioteca de Catalunya, signatura M964/1102 (5-03-1889, 10-04-1890, 08-09-1890, 22-10-1890, 22-04-1891).

positor fue, en un principio, *amateur*. Con el paso de los años esta faceta se fue profesionalizando y enriqueció su red de contactos conociendo a personalidades como Jesús de Monasterio, Ruperto Chapí, Tomás Bretón o Felipe Pedrell. Este último apoyó en todo momento la carrera de Noguera, lo representó en muchas ocasiones e, incluso, publicó una de sus obras y le dedicó expresamente un artículo en la *Ilustración Musical Hispano-Americana*, ya que, en la época, ser un compositor nacido y formado en la periferia suponía dificultades de reconocimiento.¹⁵

El 13 de abril de 1889 Pedrell recibió la misiva del que sería su contacto más frecuentado durante todo el siglo XIX en Granada: Francisco Villarreal. La figura de Villarreal es una de las menos estudiadas dentro del panorama musical granadino. De hecho, no existen estudios ni documentos que traten su vida y obra, por lo que todos los datos han sido extraídos de los expedientes académicos originales archivados en la Universidad de Granada. Francisco de Paula Villarreal Valdivia (Mondújar, 1848 - Granada, s. f.) desarrolló una carrera orientada por diferentes ramas: arte y derecho, graduándose en esta segunda especialidad y en filosofía y letras por la Universidad de Granada.¹⁶ En esta misma institución fue donde consiguió la comisión de catedrático y donde trabajó como profesor y decano en la Facultad de Filosofía y Letras.¹⁷

La relación de Pedrell con Villarreal, sustentada en seis cartas y una postal escritas desde Granada y conservadas en la Biblioteca de Catalunya, se fraguó principalmente en el año 1889, exceptuando dos cartas recibidas por Pedrell en los años 1892 y 1893, cuando, por razones desconocidas, dejaron de escribirse.¹⁸ El siguiente de los remitentes estudiados es Carlos Palacios. El 31 de diciembre de 1891 fue cuando Pedrell recibió la primera misiva de Palacios, administrador de impuestos y propiedades de la provincia de Málaga.¹⁹ Avivado por el interés cultural, Palacios frecuentó su contacto con diversos músicos relevantes como Rafael Mitjana o Eduardo Ocón. En este estudio se han analizado dos cartas escritas por este remitente desde Granada (ambas conservadas en la Biblioteca de Catalunya).²⁰ El hecho de que realmente Palacios residiese en Málaga hace que en este estudio solo se posean dos misivas escritas con ocho años de diferencia (1891 y 1899).

15. Elena TORRES, «Ramón Noguera Bahamonde (1851-1901): Un compositor y crítico local en el debate internacional de fin de siglo», en María NAGORE y Víctor SÁNCHEZ, *Allegro cum laude: Estudios musicológicos en homenaje a Emilio Casares*, 2014, p. 365.

16. Archivo Universitario de Granada, expediente de grado de bachiller en artes de Francisco de Paula Villarreal Valdivia, 1863; expediente de grado de bachiller en derecho de Francisco de Paula, 1868; expediente de grado de licenciado en derecho de Francisco de Paula Villarreal Valdivia, 1869.

17. Archivo Universitario de Granada, cese de Francisco de Paula Villarreal Valdivia del cargo de catedrático en comisión de la asignatura de literatura clásica griega y latina por haber tomado posesión de la misma Antonio González Garbín, 1873.

18. Catalogadas en la Biblioteca de Catalunya, signatura M964/1552 (13-03-1889, 16-03-1889, 28-03-1889, 15-04-1889, 13-05-1889, 15-03-1891, 10-03-1892).

19. Carlos PALACIOS, «Administración de Impuestos y Propiedades de la provincia de Málaga», *Gaceta de Madrid*, núm. 187 (1889), p. 57-58.

20. Catalogadas en la Biblioteca de Catalunya, signatura M964/1144 (31-12-1891, ?-08-1899).

Una de las relaciones más destacadas de la red de contactos que forjó Pedrell en Granada se evidenció por primera vez en 1889. En una carta conservada en el MCT, Francisco de Paula Valladar le escribió al musicólogo catalán en relación con el resultado del Certamen de Coronación de Zorrilla de 1889.²¹ Realmente, esta misiva no viene fechada, pero, teniendo en cuenta su materia, deducimos que pudo ser enviada este mismo año. Francisco de Paula Toribio de la Santísima Trinidad Valladar y Serrano o, como es reconocido a nivel nacional e internacional, Francisco de Paula Valladar (Granada, 1852 - Granada, 1924), fue una de las figuras más importantes en el panorama cultural de Granada.²² El carisma que presentó a lo largo de su vida lo llevaron a la publicación de la que fue la revista artística con mayor renombre de la ciudad, en la que participó Pedrell en ocasiones junto a otros estudiosos y músicos españoles destacados: *La Alhambra. Revista Quincenal de Artes y Letras*.²³ Aunque esta primera referencia estudiada data del año 1889, realmente no es hasta el 1905 cuando Pedrell y Valladar forjan una relación más personal, por lo que profundizaremos en ello más adelante.

La correspondencia que Pedrell recibió desde Granada se convirtió en una actividad frecuentada. Desde finales del siglo XIX hasta la primera década del siglo XX, el teórico catalán recibía aproximadamente una carta al año procedente de la localidad andaluza. Entre los años 1892 y 1893 le llegaron un total de cuatro misivas: dos de ellas escritas por su habitual emisor Francisco Villarreal (las últimas dos recibidas por Pedrell el 10 de marzo de 1892 y el 15 del mismo mes de 1893), y otras dos por Emilio Moreno Rosales. Curiosamente, fue el mismo Villarreal quien, en su escrito de 1892, le presentó a Moreno, señalando lo siguiente: «Mi querido y buen amigo: tengo el gusto de presentar á V. al Sr. D. Emilio Moreno Rosales, mi amigo, secretario de embajada, y aficionado notabilísimo al arte musical, por el que con empeño se desvive y en cuyo culto dedica todos sus esfuerzos».²⁴

Precisamente el mismo día en el que Villarreal redactó esta carta, Moreno también enviaba una. Actualmente, en la Biblioteca de Catalunya se conservan dos cartas suyas del 10 de marzo de 1892 y del 28 de agosto del mismo año.²⁵ Emilio Moreno (Granada, 1883 - Panamá, 1966) significó ser un gran referente para la actividad musical granadina ya que, avivado por su interés y aprendizaje musical, comenzó a formar parte del Centro Artístico y Literario de la ciudad.²⁶ En agosto

21. En MCT, signatura V.S./ Ref. 2750 (sin fecha).

22. Francisco GIMÉNEZ, «Felip Pedrell en la revista *La Alhambra* (1902-1922)», *Recerca Musicològica*, núm. XVI (2006), p. 117-148.

23. Toda la información referida a la revista de Valladar, *La Alhambra*, puede consultarse en el artículo de Francisco GIMÉNEZ, «Felip Pedrell en la revista *La Alhambra* (1902-1922)», *Recerca Musicològica*, núm. XVI (2006), p. 117-148.

24. En Biblioteca de Catalunya, signatura M964/1552 (10-03-1892). Los criterios de citación de las fuentes primarias son mantener la grafía original y completar confusiones de redacción o puntuación que puedan entorpecer la lectura.

25. Catalogadas en la Biblioteca de Catalunya, signatura M964/1065 (10-03-1892, 28-08-1892).

26. Emilio MORENO, «La Sociedad Económica de Granada», *Ilustración Musical Hispano-Americana* (1892), p. 139.

de 1924, siendo ministro en la dictadura de Primo de Rivera, fue enviado como representante de España a Panamá. Además, formó parte del consulado español en México.²⁷ Mientras habitaba en la ciudad de Panamá conoció a Elena Valdés Dutary, hija del expresidente de la República de Panamá,²⁸ con quien estuvo casado hasta la fecha de su fallecimiento.²⁹

En 1894, Pedrell recibe la primera y única carta del seminarista y maestro de capilla Celestino Vila de Forns (Bellpuig, 1829 - Granada, 1915). Vila de Forns viajó a Granada en 1876 para sustituir a Antonio Martín Blanca en el magisterio de la catedral de la ciudad. Allí, explotó su actividad compositiva y su trabajo musical triunfó entre profesionales y oyentes. Entre sus obras destaca su *Misa de Requiem*, estrenada en 1888 por la Sociedad de Conciertos de Madrid y sus composiciones de música de cámara, como el *Cuarteto en mi menor*, estrenado en 1882 con motivo de la visita de la infanta doña Isabel de Borbón.³⁰

Otra de las personas con las que contactó Pedrell por carta fue Ernesto Villar Miralles (Alicante, 1849 - Novelda, 1916). En 1897 Pedrell contactó con el violinista, director, compositor y escritor alicantino en relación al interés que sentía por la figura de Valladar.³¹ Esta única carta que poseemos escrita por Pedrell a Villar Miralles se encuentra en el MCT y fue redactada el 21 de octubre de 1897, especificando lo siguiente:

Mi querido D. Villar: he guardado cama 6 días a consecuencia de un fuerte catarro. Hoy me he levantado un rato y aprovecho un momento para decirle que en la próxima sección de la Academia (pues no pude escribir á la del Lunes pasado) me enteraré de cómo está el despulso de la obra del Sr. Valladar.³²

La primera comunicación que recibe Pedrell en el siglo xx desde Granada es una postal escrita por Concha Blanch el 12 de noviembre de 1903 y conservada actualmente en la Biblioteca de Catalunya.³³ Concha Blanch de Font residió en la Casa Blanch, en la localidad de Arbúcies (Girona), junto a su marido Miguel de Font.³⁴ De posición social alta, Blanch siempre se vio interesada por la cultura en general y mantuvo relaciones amistosas con destacados escritores, artistas e intelectuales cercanos: de hecho, fue la mentora y amiga de Víctor Balaguer, quien le

27. Emilio MORENO, «La Sociedad Económica de Granada», *Ilustración Musical Hispano-Americana* (1892), p. 139.

28. José SPOTTORNO, «Gran Muro», *Revista Blanco y Negro* (Madrid), núm. 81 (1929), p. 81.

29. Emilio MORENO, «La Sociedad Económica de Granada», *Ilustración Musical Hispano-Americana* (1892) p. 139.

30. José LÓPEZ-CALO, *El miserere de Celestino Vila*, 2008, p. 1-9.

31. Ana María FLORI, «El músico español Ernesto Villar Miralles y sus aportaciones al campo literario y musical», *Revista Digital Universitaria*, vol. IX, núm. 4 (2008), p. 5-8.

32. En MCT, signatura V.S./ 366 Ref. 1647 (21-10-1897).

33. Catalogada en la Biblioteca de Catalunya, signatura M964/264 (12-11-1903).

34. Víctor BALAGUER, *Al pie de la encina: Historia, tradiciones y recuerdos*, 1893, p. 27-29.

dedicó su obra *Alpine*.³⁵ También recibió la dedicatoria de Fermín M. Álvarez en su obra *Pregaria*.

Tal y como se ha mencionado anteriormente, la relación de Felipe Pedrell con Francisco de Paula Valladar supuso uno de los puntos de interacción más importantes del primero con la ciudad de Granada. Aunque fue en el año 1889 cuando surgió el primer contacto por correspondencia entre ambos, fue a partir de 1905 cuando el intercambio de misivas se convirtió en una actividad más habitual. Pedrell y Valladar no solo se comunicaron y permutaron ideas por correspondencia, sino que, además, el músico catalán participó de forma activa en algunos números de la revista *La Alhambra*, dirigida por Valladar.

En la consulta que realizamos en noviembre de 2021 en el MCT, se hallaron un total de cinco cartas intercambiadas entre Pedrell y Valladar: la primera, no fechada, escrita por Valladar en 1889; y cuatro posteriores redactadas por Pedrell el 13 de febrero de 1905, el 9 de septiembre de 1908, el 21 de diciembre del mismo año y el 1 de febrero de 1910. En la tabla 1 se puede visualizar la totalidad de misivas que actualmente se conservan en el MCT.³⁶

TABLA 1
Listado de cartas del Museo Casa de los Tiros

<i>Carta</i>	<i>Localización signatura</i>	<i>Fecha</i>
Carta escrita por Felipe Pedrell a Francisco de Paula Valladar	En MCT, V.S./ C-9 Ref. 14	13-02-1905
Carta escrita por Felipe Pedrell a Francisco de Paula Valladar	En MCT, V.S./ C-7 Ref. 860	09-09-1908
Carta escrita por Felipe Pedrell a Francisco de Paula Valladar	En MCT, V.S./ C-7 Ref. 950	21-12-1908
Carta escrita por Felipe Pedrell a Francisco de Paula Valladar	En MCT, V.S./ C-11 Ref. 1235	01-02-1910
Carta escrita por Felipe Pedrell a Ernesto Villar Miralles	En MCT, V.S./ 366 Ref. 1647	21-10-1897
Carta escrita por Francisco de Paula Valladar a Felipe Pedrell	En MCT, V.S./ Ref. 2750	Sin fecha

FUENTE: Elaboración propia a partir del material hallado en noviembre de 2021 en el Archivo Valladar del Museo Casa de los Tiros (MCT).

35. Albert GARRIDO, «Un Montseny de escriptors y otro de pintores», *El País* (en línea) (5 agosto 1998), <https://elpais.com/diario/1998/08/05/catalunya/902279241_850215.html> (consulta: 8 marzo 2022).

36. La relación entre Felipe Pedrell y Francisco de Paula Valladar fue profundizada por Francisco GIMÉNEZ en su artículo «Felip Pedrell en la revista *La Alhambra* (1902-1922)», *Recerca Musicològica*, núm. XVI (2006). En el mismo se demuestra el hallazgo de ocho cartas en el MCT. No obstante, en la consulta realizada en 2021, solo se hallaron seis: cinco intercambiadas entre Pedrell y Valladar y una entre Pedrell y Villar Miralles.

Aunque durante la primera década del siglo XIX el principal contacto con Granada por correspondencia se centró en la figura de Valladar, en 1907 el musicólogo catalán recibió la primera de las dos misivas que intercambió con el músico turolense José Alfonso Fuentes (Alcañiz, 1867 - Madrid, 1920). Fuentes fue un organista y maestro de capilla que inició sus estudios musicales en la capilla de su localidad natal. Mientras aún era seminarista, se trasladó a Valladolid para continuar con su educación en los ámbitos de órgano y composición. Dicho aprendizaje, siendo ya sacerdote, lo prolongó en la catedral de Segovia.³⁷ En el año 1893 consiguió la ocupación de maestro de capilla en la catedral de Santiago de Compostela y un año más tarde en la catedral de Madrid. Estando residiendo en dicha ciudad, ingresó en el año 1903 en la Compañía de Jesús.³⁸

Las dos cartas conservadas en la Biblioteca de Catalunya fueron escritas desde la localidad de Granada mientras Fuentes visitaba la ciudad tras haber ingresado como jesuita, con el objetivo de retirarse de su ocupación de maestro de capilla de la catedral de Madrid. Aunque se tiene constancia de que la primera misiva se escribió el 29 de diciembre de 1907, la segunda de las cartas conservadas no viene fechada. No obstante, teniendo en cuenta que el escrito es un pésame por la muerte de Carmen, la hija de Pedrell, deducimos que este pudo redactarse en 1911.³⁹

Tras el recibimiento de esta última carta en 1911, no se ha encontrado muestra de correspondencia hasta 1921. A diferencia de años anteriores, en los que la red de contactos de Pedrell con Granada se sustentaba en un intercambio activo y frecuentado, nos encontramos con un intervalo de diez años en los que no se tiene constancia de ningún contacto del musicólogo con la localidad andaluza. Probablemente esta detención venga incentivada por el fallecimiento de su única hija, Carmen. Este acontecimiento conllevó una etapa renegrida que perduró hasta la muerte del musicólogo y significó uno de los momentos de menor producción, trabajo y estudio musical. Cabe destacar, además, que los remitentes que le escribían al final del siglo XIX y primera década del siglo XX no continuaron con esta actividad, por lo que durante estos últimos años encontraremos nuevas relaciones.

El principal contacto que tuvo Felipe Pedrell con Granada durante sus últimos dos años de vida fue Manuel de Falla. El compositor gaditano (Cádiz, 1876 - Argentina, 1946) mantuvo durante toda su vida una estrecha relación con Pedrell, desde que recibió clase del musicólogo catalán en el Conservatorio de Madrid entre los años 1902 y 1904. Realmente, el influjo de uno sobre el otro fue determinante para el pensamiento musical del alumno, por lo que mantuvieron contacto hasta la fecha de fallecimiento de Pedrell.⁴⁰ Manuel de Falla residió en Granada desde el año 1920 hasta el 1939, avivado por la estampa fantástica y romántica que le transmitía la ciudad y la Alhambra. La razón de ello se debió principalmente a

37. Jesús MARTÍNEZ, *Músicos turolenses*, 2007, p. 52.

38. Mariano PÉREZ, *Diccionario de la música y los músicos I (A-E)*, 2000, p. 38-39.

39. Catalogadas en la Biblioteca de Catalunya, signatura M964/95 (29-12-1907, s. f. [sin fecha]).

40. Yvan NOMMICK, «El influjo de Felip Pedrell en la obra y el pensamiento de Manuel de Falla», *Recerca Musicològica*, núm. XIV-XV (2005), p. 290-291.

la necesidad del compositor de retirarse de los grandes núcleos españoles para dedicarse expresamente a la composición. No obstante, su retiro no le impidió seguir con su labor musical activa. Así, el gaditano seguía en contacto con el panorama artístico del momento, comunicándose principalmente a partir de la correspondencia.⁴¹ Las cartas que Felipe Pedrell recibió de Falla desde Granada se encuentran actualmente conservadas en la Biblioteca de Catalunya, donde se recogen cuatro misivas y dos postales escritas entre 1921 y 1922.⁴²

Por otro lado, el segundo de los remitentes que le escribió durante esta última etapa fue Antonio Ortega Molina. Concretamente, Pedrell recibió la única circular analizada en este estudio de Molina el 4 de junio de 1922. Gracias al análisis detallado de su firma, se ha llegado a la conclusión de que en la Biblioteca de Catalunya nombran al remitente de la única carta que se conserva de Antonio Ortega en el archivo de forma errónea.⁴³ Si nos detenemos a observar el catálogo de la Biblioteca de Catalunya, se puede comprobar que el nombre especificado es «M. Aorlega» (figura 1).

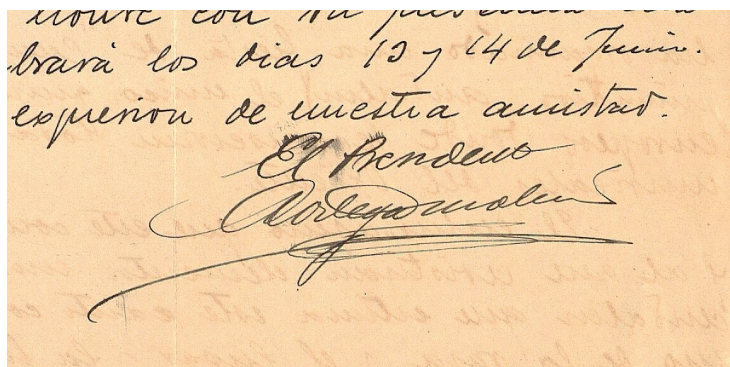


FIGURA 1. Firma de Antonio Ortega Molina. Extracto de la carta de Antonio Ortega Molina enviada a Felipe Pedrell el 4 de junio de 1922.

FUENTE: Archivo de la Biblioteca de Catalunya (E-Bbc) con signatura M964/147.

Tal y como podemos ver en la firma de la carta, su nombre puede leerse como «Aorlega». No obstante, la palabra «Molina» escrita a continuación fue la que permitió relacionar esta firma con Antonio Ortega Molina y analizar detalladamente el escrito deduciendo que pone: A. Ortega Molina. Otra de las razones que ha permitido la relación de la carta con este remitente fue la temática de la misma: en ella se habla del Concurso de Cante Jondo, en el que participó de forma activa Antonio Ortega.

41. Elena TORRES, *Biografía de Manuel de Falla*, 2009, p. 108-112.

42. Catalogadas en la Biblioteca de Catalunya, signatura M964/597 (24-02-1921, 03-03-1921, 18-07-1921, 02-02-1922, 02-07-1922, s. f. [segunda postal sin fecha]).

43. Catalogada en la Biblioteca de Catalunya, signatura M964/147 (04-06-1922).

El último remitente que conforma el entramado de relaciones de Felipe Pedrell con Granada es Santiago Tafall Abad (Santiago de Compostela, 1858 - Santiago de Compostela, 1930). Fue una de las personalidades más importantes dentro del entorno musical gallego de finales del siglo XIX y primeras décadas del siglo XX. Sus estudios, además de haber estado orientados al panorama musical, se destinaron principalmente al religioso, licenciándose en teología en el Seminario de Santiago.⁴⁴ En el año 1885 obtuvo el puesto de maestro de capilla en la catedral de la misma ciudad y en 1898 de capellán de la Capilla Real de los Reyes Católicos de Granada. Gracias a este puesto, pasó algunos años en la ciudad y frecuentó su visita a esta localidad.⁴⁵ A partir del año 1927 abandonó por completo su carrera musical para dedicar sus últimos años de vida plenamente a la contemplación religiosa.⁴⁶ La única carta que poseemos de Tafall está conservada en la Biblioteca de Catalunya y no aparece fechada.⁴⁷

EL ANÁLISIS DE LA CORRESPONDENCIA

Las relaciones que forjó Felipe Pedrell en Granada expuestas en el apartado anterior se fundamentaron en base a diferentes temas de interés. Por un lado, destacamos la participación del musicólogo catalán en la revista *La Alhambra*. Esta cuestión fue tratada en las cartas enviadas al granadino Francisco de Paula Valladar, en las cuales, además de haber forjado una relación profesional, se fundamentó el interés sobre el trabajo de la revista de Granada. Concretamente, su participación en la revista (exceptuando un artículo publicado en 1902) se desarrolló principalmente a partir de 1905, cuando, en su vuelta de Madrid a Barcelona, Pedrell contó con más tiempo disponible para comunicarse con su compañero de Granada y participar en su revista *La Alhambra*.⁴⁸ Prueba de ello es la carta enviada ese mismo año a Valladar, en la que Pedrell escribe:

Mi buen amigo estimado: los excesos de trabajo secundados por los bruscos cambios atmosféricos de Madrid me pusieron en tal grado de extenuación y agota-

44. Beatriz CANCELA, «Las obras censuradas de Santiago Tafall y su labor en la instauración del *Motu proprio* en la Catedral de Santiago de Compostela», *Annuarium Sancti Iacobi*, núm. 2 (2013), p. 255.

45. Beatriz CANCELA, «Las obras censuradas de Santiago Tafall y su labor en la instauración del *Motu proprio* en la Catedral de Santiago de Compostela», *Annuarium Sancti Iacobi*, núm. 2 (2013), p. 255-256.

46. Beatriz CANCELA, «Las obras censuradas de Santiago Tafall y su labor en la instauración del *Motu proprio* en la Catedral de Santiago de Compostela», *Annuarium Sancti Iacobi*, núm. 2 (2013), p. 255.

47. Catalogada en la Biblioteca de Catalunya, signatura M964/1445 (s. f.).

48. Paula CORONAS, «Felipe Pedrell: crisol de la música española», *Revista Mensual de Publicación en Internet* (en línea), núm. 34 (noviembre 2002), <<https://www.filomusica.com/filo34/pedrell.html>> (consulta: 3 marzo 2022).

miento de carácter neurasténico que, por orden terminante de los médicos, me pusieron en el caso de venir à buscar la salud aquí confiando en la benignidad de este clima. Voy cobrando ánimos y aquí me tiene V. a sus órdenes para cuanto guste V. mandar à su devotísimo amigo de siempre.⁴⁹

Tal y como ya se apuntó anteriormente, a partir de 1910-1911, a causa de la enfermedad de su única hija, Pedrell redujo considerablemente su actividad musical.⁵⁰ Precisamente, el escrito conservado del año 1910 se abre con las siguientes palabras:

No le tenía a V. olvidado. He pasado una temporada de tribulación y preocupaciones á causa de la enfermedad contraída por mi hija a consecuencia de aquellos *loables* sucesos de Julio. He pasado horas de verdadera angustia. Va mejorando y hoy la he podido sacar con carruaje.⁵¹

No obstante, es contradictorio ver cómo entre los años 1910 y 1911 publicó en *La Alhambra* cinco artículos, dejando constancia de la sensibilidad que poseía el musicólogo hacia las publicaciones periodísticas en general y hacia el trabajo de Valladar en particular.⁵² Aunque no se poseen misivas posteriores, son un total de veinte años los que Pedrell dedica a la publicación de artículos en la revista de Valladar. De esta forma, finalmente se editaron veintiocho escritos del musicólogo, forjando un fuerte vínculo entre la actividad musicológica y el movimiento regeneracionista que florecía en Granada.⁵³

El segundo de los temas tratados en la correspondencia analizada es el interés que surgió por Granada gracias al orientalismo y al alhambrismo, conceptos que ya se han tratado en el primer epígrafe de este estudio. Concretamente, son dos las referencias que se realizan en las misivas estudiadas dentro de esta red de contactos. La primera de ellas proviene de Manuel de Falla, quien, como recordaremos, se trasladó a la localidad andaluza en 1921.⁵⁴ En la primera carta conservada del 3 de enero de este mismo año, Falla le escribió expresamente a Pedrell para indicarle su actual residencia. Así, en dicha misiva el compositor le indicó a su maestro: «Me he venido a Granada. Ya sabe Vd. que ésta ha sido siempre una de mis ilusiones. Aquí me he arreglado un rinconcillo para trabajar y cada día estoy más contento de haber tomado esta resolución».⁵⁵

49. En MCT, signatura V.S./ C-9 Ref. 14 (13-02-1905).

50. En MCT, signatura V.S./ C-9 Ref. 14 (13-02-1905).

51. En MCT, signatura V.S./ C-11 Ref. 1235 (01-02-1910).

52. Francisco GIMÉNEZ, «Felip Pedrell en la revista *La Alhambra* (1902-1922)», *Recerca Musicològica*, núm. XVI (2006), p. 117-148.

53. Francisco GIMÉNEZ, «Felip Pedrell en la revista *La Alhambra* (1902-1922)», *Recerca Musicològica*, núm. XVI (2006), p. 117-148.

54. Elena TORRES, *Biografía de Manuel de Falla*, 2009, p. 108-112.

55. En Biblioteca de Catalunya, signatura M964/597 (03-01-1921).

Esta concepción fantasiosa y atractiva de la ciudad andaluza llegó a oídos de Concha Blanch, quien, en 1903, decidió viajar expresamente a la localidad para conocer los atractivos de los que tanto se hacía referencia en todo el país. De hecho, aunque no estaba totalmente fraguada la relación entre Pedrell y Valladar, el musicólogo catalán contaba con la suficiente confianza como para pedirle expresamente a su colega granadino que le enseñase a Blanch la ciudad de Granada, demostrando la importancia de la red de contactos que forjó Pedrell por España.⁵⁶

Concretamente, en el mensaje de la postal enviada a su tierra natal, le transmite a su amigo el encanto que le ha causado su visita a la ciudad y la amabilidad con la que Valladar le ha guiado por la misma. Además, deja constancia del atractivo de la localidad, la cual define como «Tan poética población» o «Un sueño de las mil y una noches».⁵⁷ Gracias a este escrito, de nuevo se hace patente la importancia que adquirió la visión orientalista y apreciación alhambrista en España durante los siglos XIX y XX.⁵⁸

La correspondencia conservada también demuestra que no solo existía un interés por el ideario romántico y fantasioso de Granada, sino que cada vez se fraguaba una mayor disposición por la recuperación y estimulación del movimiento musical de la ciudad. En este sentido, la figura de Pedrell resultaba esencial, ya que significaba una gran ayuda y un vínculo con la actividad artística del resto del país, por lo que estas cuestiones eran tratadas en la mayoría de las misivas analizadas en este estudio.

El ambiente cultural de Granada reflejó la decadencia económica y social que experimentó la ciudad durante el siglo XIX. Así, en la misiva redactada por Ramón Noguera el 5 de abril de 1889, el compositor le confiesa a Pedrell el escaso apoyo con el que cuenta para trabajar en su música, señalando lo siguiente: «Poca animación tengo para escribir música. Esta ciudad produce esos efectos. Es tal la escasez de vitalidad artística, que los cultivadores mueren por su consumición».⁵⁹ No obstante, también indica en líneas siguientes el ánimo que le causaría conocer que se prepara en su ciudad un certamen de composición de gran impacto, aclarando que: «Sin embargo, quizás me animase á escribir algo si se prepara algún himno para la coronación del poeta Zorrilla, si anunciases el certamen con tiempo; pero van dejando transcurrir los meses y creo que á nadie será posible salir airoso en este cometido».⁶⁰

Realmente, el certamen de la coronación de Zorrilla al que hace mención Noguera en su carta sí llegó a realizarse: es más, en Granada tuvieron lugar dos acontecimientos esenciales que desarrollaron la actividad musical de la ciudad y en los que Pedrell se interesó: el acto de Coronación de Zorrilla y el Concurso de

56. Francisco GIMÉNEZ, «Felip Pedrell en la revista *La Alhambra* (1902-1922)», *Recerca Musicològica*, núm. XVI (2006), p. 144.

57. En Biblioteca de Catalunya, signatura M964/264 (12-11-1903).

58. Edward W. SAID, *Orientalism*, 1978, p. 17-20.

59. En Biblioteca de Catalunya, signatura M964/1102 (05-03-1889).

60. En Biblioteca de Catalunya, signatura M964/1102 (05-03-1889).

Cante Jondo. El primero fue una iniciativa que desarrolló el Liceo Artístico de Granada durante los días 16 y 29 de junio de 1889 en el que tuvieron lugar diversas actividades como conciertos, desfiles y exhibiciones de arte en honor al escritor José Zorrilla. Entre estas, destacó un concurso de composición sobre un poema del escritor donde, sorprendentemente, se dejó el premio desierto.⁶¹ La decisión dejó en desconcierto a Pedrell quien, desde la lejanía, se puso en contacto con Francisco de Paula Valladar para conocer las razones de la misma.

En la misiva escrita por Valladar a Pedrell, conservada en el MCT, el granadino se vio en la obligación moral de redactarle a su colega las razones (todas ellas musicales) por las que se tomó esta decisión, empezando así la misiva:

Sr. D. Felipe Pedrell: me había V. preguntado sobre el fallo del Jurado en el Certamen extraordinario que tanto llamó la atención en toda España en la época de la coronación de Zorrilla. Extrañaba a V., y no le faltaba razón que ningún poema sinfónico hubiera obtenido premio entre ocho los presentados según supo por los periódicos de esta localidad, y calculando que alguno ó algunos debían ser importantes; y se admiraba aún más de que no se publicase el dictamen del Tribunal calificador, siendo así que esto hubiera podido disipar las dudas que surgiesen sobre la Justificación, inteligencia o imparcialidad de los peritos.⁶²

Y, tras aportar largas explicaciones y ejemplificaciones sobre la calidad de las composiciones presentadas, Valladar cierra su escrito aclarando la siguiente conclusión: «Se necesitaba una obra de 1er. orden, un verdadero modelo. Creo que con lo dicho podemos penetrarnos de que los nº 7 y 3 no lo son».⁶³

Por su parte, el Concurso de Cante Jondo fue otro de los certámenes que más marcó el panorama musical de Granada y, sobre el cual, se hizo referencia en varias de las misivas analizadas en este estudio.⁶⁴ En la carta del 2 de febrero de 1922, Manuel de Falla invitó a Pedrell a dicho concurso señalando:

61. Raquel SÁNCHEZ, «La coronación de José Zorrilla en 1889. Política, negocio y espectáculo en la España de la Restauración», *Mélanges de la Casa de Velázquez: Nouvelle Série*, núm. 2 (2011), p. 186-188.

62. En MCT, signatura V.S./ Ref. 2750 (sin fecha).

63. En MCT, signatura V.S./ Ref. 2750 (sin fecha).

64. El Concurso de Cante Jondo que se celebró en Granada los días 13 y 14 de junio de 1922 fue el primer festival y exposición que se organizó en España con motivo de muestra y dignificación del panorama flamenco español. Entre los impulsores que avivaron la celebración del certamen destacamos a Manuel de Falla, Federico García Lorca, Andrés Segovia... Con su celebración se pretendió preservar la tradición de cante jondo que estaba siendo abandonada en el país. Muestra, una vez más, del impulso que se desarrolló a principios del siglo XX de la tradición musical nacionalista. Además del concurso en sí, la ciudad se inundó de conciertos, exposiciones y ponencias de grandes personas influyentes de la música española y del flamenco en particular. Se destaca la presencia de artistas como La Niña de los Peines, Ramón Montoya, Manolo Caracol... Miguel LORENCI, «Granada reedita el legendario Concurso de Cante Jondo que dignificó el flamenco», *Diario SUR* (en línea) (18 enero 2022), <<https://www.diariosur.es/culturas/granada-reedita-legendario-concurso-cante-jondo-flamenco-20220118190444-ntrc.html>> (consulta: 25 febrero 2022).

Adjunto envío a Vd. copia de un documento que pienso le interesará vivamente. Como verá por él tratamos de organizar o celebrar aquí un gran concierto de canto jondo para cortar su prisión total. Cuantos nos ocupamos de ello somos fervientes devotos de Vd. y su nombre y su obra nos sirve de vadera en nuestra empresa. ¿Podemos esperar que nos haga Vd. el honor de adherirse por telegrama a la solicitud que hemos de presentar en el Ayuntamiento de Granada dentro de la próxima semana? Una gran alegría nos daría Vd. con ello.⁶⁵

En la última carta escrita por Falla a Pedrell desde Granada el 22 de julio de 1922, el gaditano le expresa el lamento a su mentor por no haberlo podido ver en dicho concurso, ya que al musicólogo catalán le fue imposible asistir: «¡Cuánto hemos lamentado no tenerle a Vd. con nosotros en el Concurso de Cante jondo! Resultó admirable y se descubrieron canciones (caños, livianos) que se creían perdidas para siempre».⁶⁶

Por otro lado, en la única carta que poseemos de Antonio Ortega Molina, también se le invita a Pedrell a asistir al certamen. De nuevo, se deja patente la importancia del musicólogo catalán en todo el territorio español y su relación con numerosas localidades del país. En concreto, la carta de Ortega a Pedrell recoge cómo:⁶⁷

El entusiasmo que este concurso ha despertado y al que asistirán elementos universales del pueblo andaluz que estima este canto como el más íntimo de la raza y el lugar y la hora a que ha de celebrarse el concurso (la Plaza de S. Nicolás en la colina del Albayzín mirando a la Alhambra). Así como la cooperación del insigne Zuloaga que decorará el lugar de la fiesta daban a esta un valor único insuperable. Su significación en la esfera del Arte nos hace esperar que honre con su presencia esta fiesta que se celebrará los días 13 y 14 de Junio.⁶⁸

La expansión del movimiento musical granadino trajo consigo la necesidad de muchos personajes ilustres de encontrar apoyo fuera de la localidad y, como ya se ha especificado en párrafos anteriores, Pedrell significó ser una ayuda sustancial para muchos de ellos. Por tanto, la temática de muchas de las cartas se fundamentó en el hallazgo, envío o recepción de material y obras musicales. De esta forma, Francisco Villarreal dedicó cuatro de sus misivas a comunicar a Pedrell sus intereses bibliográficos. Así, en la carta del 13 de marzo de 1889, Villarreal informa a su colega de que está realizando una investigación de las ordenanzas de la Capilla Real de Granada. En la siguiente carta del 16 del mismo mes, ya ha conseguido el libro de las Constituciones de 1762, explicando: «Mi querido amigo: Por el correo de hoy recibirá V. certificado, el libro que V. tanto deseaba, sobre las

65. En Biblioteca de Catalunya, signatura M964/597 (02-02-1922).

66. En Biblioteca de Catalunya, signatura M964/597 (22-07-1922).

67. Antonio MARTÍN, «Felip Pedrell y el descubrimiento del teatro barroco español», *Recerca Musicològica*, núm. XI y XII (1991-1992), p. 119.

68. En Biblioteca de Catalunya, signatura M964/147 (04-06-1922).

constituciones de esta Capilla Real, (1762), y que con grandes esfuerzos he podido arrancar de la prisión de un antiguo coleccionador de libros».⁶⁹

Este argumento se zanja cuando, en la carta del 28 de marzo, Villarreal le regala dicho libro a Pedrell: «El libro de las Constituciones de esta Capilla Real, no tiene ya más dueño que V. pues su anterior poseedor me lo regaló, y yo á mi vez tengo el gusto de regalárselo á V.».⁷⁰ Por último, cabe destacar el envío que Villarreal realiza a Pedrell adjunto a su carta del 13 de mayo de 1889 de su obra *Las tradiciones de Granada*, uno de los escritos más importantes del teórico granadino junto a *Hernán Pérez del Pulgar y las guerras de Granada*.⁷¹

La actividad musicológica de Granada también se aprecia en las cartas que Celestino Vila de Forns le escribe a Pedrell acerca de la adaptación de la música de los siglos xv y xvi al panorama actual. Tal y como afirma Vila de Forns, con el arreglo de esta música solo se consigue sacar la esencia de la misma: una música que no está preparada para trasladarse a un lenguaje actual.

Por último, y reiterando lo reflejado en diversas ocasiones en este trabajo, de nuevo se hace patente el prestigio de Felipe Pedrell en el panorama musical español a partir de la siguiente frase del remitente: «De ninguna manera es mi intención dar lecciones á un maestro que sabe más que yo de fama europea».⁷² De esta forma, el autor, aun aportando un punto de vista crítico con sus palabras, deja constancia del respeto que le tiene al musicólogo catalán y de sus buenas intenciones con su comunicación.

A partir de la correspondencia se puede observar el avance que desarrolla la actividad musical en Granada. A diferencia de la afirmación que realiza Ramón Noguera en su carta escrita en 1889 sobre el decadente estado de dinamismo cultural que se daba en la ciudad, en 1892 Emilio Moreno Rosales declara a Pedrell que «en Granada hacemos algo en pró del arte».⁷³ De esta forma, se deja constancia del florecimiento cultural que por fin experimenta la localidad y del cual Pedrell es informado en todo momento.

La ayuda que Pedrell prestó al avance cultural granadino no era unidireccional, sino que se forjó una reciprocidad de apoyo a la creación e investigación musical. Algunos de los remitentes que escribieron desde la localidad a Pedrell opinaron, difundieron e incluso ayudaron a la creación del trabajo del musicólogo. Muestra de ello se da en la carta enviada por Manuel de Falla el 18 de julio de 1921, en la que le agradece haber recibido su *Cancionero musical popular español*. Según escribe Falla en la misiva, esta obra «guarda el más puro espíritu de nuestra música».⁷⁴ Pedrell, por tanto, se apoyaba en el fundamento y opinión de sus más

69. En Biblioteca de Catalunya, signatura M964/1552 (16-03-1889).

70. En Biblioteca de Catalunya, signatura M964/1552 (28-03-1889).

71. Archivo Universitario de Granada, expediente académico de Francisco de Paula Villarreal Valdivia, Granada, Archivo Universitario de Granada, 1863-1866.

72. En Biblioteca de Catalunya, signatura M964/1542 (15-02-1894).

73. En Biblioteca de Catalunya, signatura M964/1065 (10-03-1892).

74. En Biblioteca de Catalunya, signatura M964/597 (18-07-1921).

respetados compañeros. Realmente, esta obra significó para su discípulo una fuente primordial de conocimiento, pues la utilizaba asiduamente para aprender sobre la tradición musical española.⁷⁵

Otro caso relevante es el de las cartas enviadas por Carlos Palacios. La labor de Palacios fue la de ayudar a Felipe Pedrell con el hallazgo de bibliografía y obras antiguas ubicadas en Granada que sirvieron para enriquecer sus investigaciones. Tal y como se expresa en las cartas, los archivos más destacados a finales del siglo XIX para el hallazgo de papeles musicales antiguos eran el archivo de la Capilla Real y el archivo de la Abadía de Sacromonte, citándolos de la siguiente manera:

Le he pedido el catálogo del archivo para copiarlo y enviárselo á V. Si por casualidad lo tuviese V. avíseme enseguida para ahorrarme el trabajo. Me ha dicho que en la catedral no hay casi nada antiguo por ser templo de moderna fundación, que donde habrá algo será en la Capilla Real, para la que hago ya gestiones. También permiso ir al Sacro Monte, colegiata situada á alguna distancia de esta en cuyo archivo me han asegurado que encontraré cosas antiguas.⁷⁶

Otro de los temas sustanciales que caracterizó la red de contactos de Pedrell en Granada fue el interés creado en la localidad por uno de los mayores trabajos del musicólogo: su revista *Ilustración Musical Hispano-Americana*. Al igual que la figura del mismo Pedrell resultó ser un enlace vital entre la actividad de Granada y la del resto de país, aún más lo fue su revista. Conseguir publicar un artículo u obra en la revista dirigida por Pedrell conllevaba el reconocimiento de su autor y la facilidad para avanzar en el mundo de la composición y teoría musical. Por consiguiente, los intentos de publicación suponían un gran reto para aquellos que perseguían esta meta.

En la mayor parte de las cartas que poseemos, los remitentes que hacen mención a la revista se ponen en contacto con Pedrell en referencia a su suscripción o recibimiento de algún número. Uno de estos casos lo hallamos en la misiva del 13 de marzo de 1990 de Francisco Villarreal, en la que indica: «Recibí todos los números de la *Ilustración* —Solo me falta el pliego 29— de los míticos célebres —quería tenerlos completos— y en la nota que pone V. de colaboradores, deseo V. añadir las iniciales de mi nombre».⁷⁷

No obstante, las inquietudes de otros remitentes no residían únicamente en la lectura y compromiso con la revista catalana, sino que, además, pretendían publicar escritos o composiciones en la misma. Este es el caso de Ramón Noguera, quien el 10 de abril de 1890 le escribió directamente al administrador de la *Ilustración Musical Hispano-Americana* para advertirle del abandono de su suscripción por no poder publicar una obra suya en la misma, señalando que:

75. Yvan NOMMICK, «El influjo de Felipe Pedrell en la obra y el pensamiento de Manuel de Falla», *Recerca Musicològica*, núm. XIV-XV (2005), p. 294.

76. En Biblioteca de Catalunya, signatura M964/1144 (31-12-1891).

77. En Biblioteca de Catalunya, signatura M964/1552 (13-05-1889).

Si en verdad el Sr. Pedrell está al frente de la *Ilustración* y me quiere dispensar el favor que parecía al principio dispuesto á prestarme de imprimir alguna obra musical mía (que preferiría fuese la que ya tiene en su poder), tendría gusto no solo en continuar como suscriptor sino en remitirles artículos, para lo que encuentro facilidad, pero que no me abren camino en mis aspiraciones, que (repito, son musicales, no literarias).⁷⁸

A partir de las anteriores palabras, Ramón Noguera deja constancia de que su verdadero objetivo laboral se encuentra vinculado a la composición musical, su anterior pasatiempo. No obstante, sin el amparo de Pedrell y el reconocimiento de su revista, encontraría dificultades a la hora de conseguir su propósito. En la última carta hallada destinada a Pedrell, escrita el 22 de abril de 1891, Noguera expresa su orgullo y agradecimiento por haber logrado que le publiquen alguna obra suya y su nombre resuena en algunos periódicos.⁷⁹ De nuevo, se ve cómo Pedrell conformaba un vínculo entre artistas granadinos y el resto del panorama musical español y de igual forma lo hacía la *Ilustración Musical Hispano-Americana*.

El mismo caso se da con la correspondencia escrita por Emilio Moreno Rosales. En las dos cartas estudiadas, el tema trascendental del que se habla es la publicación en la *Ilustración Musical Hispano-Americana*. En la primera de las misivas (fechada el 28 de agosto de 1892), le pide a Pedrell que acelere el ritmo de publicación de uno de sus escritos en la *Ilustración Musical Hispano-Americana* aprovechando la llegada de la reina a Granada (suponemos se refiere a María Cristina de Habsburgo, regente de Alfonso XIII, ya que regentó entre 1885 y 1902, y el escrito está fechado en 1892).⁸⁰ Así, el remitente expone en su escrito:

Muy Sr. mío y respetable maestro: Aproximándose la época de la venida de la Reina á esta capital y siendo de utilidad para la Sociedad Armónica la publicación de mi artículo sobre las enseñanzas que dicha corporación costea, estimaría merecer de la atención de Vd. no demore su inserción.⁸¹

En la segunda carta, cabe destacar cómo Moreno deja constancia de la petición que se le ha hecho desde la *Ilustración Musical Hispano-Americana* para publicar un artículo suyo, señalando: «Don Isidro Torres, Propietario de la “*Ilustración Musical*”, que Vd. tan acertadamente dirige, en carta que tengo á la vista solicita de mi pobre pluma un artículo o correspondencia para su acreditada publicación». ⁸² Además, se hace notoria la preocupación y desconfianza del remitente por publicar un escrito en una de las revistas más prominentes del país, de-

78. En Biblioteca de Catalunya, signatura M964/1102 (10-04-1890).

79. En Biblioteca de Catalunya, signatura M964/1102 (22-04-1891).

80. M.^a Ángeles CASADO y Mónica MORENO, «María Cristina de Borbón y María Cristina de Habsburgo: dos regentes entre los modos aristocráticos y los burgueses», *Historia y Política*, núm. 31 (2014), p. 135.

81. En Biblioteca de Catalunya, signatura M964/1065 (28-08-1892).

82. En Biblioteca de Catalunya, signatura M964/1065 (10-03-1892).

jando claro el «Grave en el aprieto en que el amable Sr. Torres me cobra y tanto más cuanto que la “Ylustración Musical” cuenta en Granada con colaboradores tan distinguidos como los Sres. Valladar, Noguera y Mendoza».⁸³

A partir de estas referencias mencionadas en las cartas se comprueba, de nuevo, que una de las razones que sustentó la red de contactos de Felipe Pedrell en Granada fue la necesidad o intención de músicos y estudiosos de la localidad de expandir su trabajo al resto del panorama artístico del país. El trabajo de Pedrell resultó ser un puente entre el motor cultural de Granada y el del resto de España.

Cabe señalar que, aunque la red de contactos significó un lazo de unión entre Felipe Pedrell y personalidades destacadas del panorama musical granadino, estas mismas personas mantuvieron a su vez relaciones entre ellas. De hecho, fue el mismo Pedrell quien escribió a Ernesto Villar Miralles en 1897 en relación a la figura de Francisco Valladar, exponiendo en su carta: «me enteraré de cómo está el despulso de la obra del Sr. Valladar»,⁸⁴ se crea un contacto e interés por el trabajo de otra persona nombrada en una misiva ajena a ella.

De igual modo, es frecuente ver en las cartas de Francisco Villarreal menciones a varios músicos que mantuvieron contacto con Pedrell: Celestino Vila y Emilio Moreno Rosales, personalidades influyentes en el panorama musical de Granada. Además, gracias a Carlos Palacios quien, aunque se puso en contacto con Pedrell desde Granada, residía en Málaga, se puede comprobar que este entramado de relaciones sobrepasaba los límites de la localidad granadina. Así, en su misiva del 31 de diciembre de 1891 le escribió a Pedrell haciendo referencia a figuras como Rafael Mitjana o Eduardo Ocón, indicando lo siguiente: «No sé si le dije á V. que le escribí á Mitjana y ni siquiera me ha contestado. No sea que será debido eso de negar el haber sido amigo mío, excuso decir á V. que no le pienso escribir más. En mi última le preguntaba á V. por Ocón de quien no sé una palabra».⁸⁵

Dejando a un lado los temas más sustanciales que han caracterizado y forjado esta red de contactos, cabe destacar que la correspondencia es una forma de comunicación personal, por lo que en muchas de las misivas se encuentran testimonios individuales relacionados con experiencias y situaciones personales, tanto de los remitentes como de los receptores. Precisamente, las dos cartas conservadas de José Alfonso Fuentes se centran en su relación personal con Pedrell. En la primera de ellas (escrita el 29 de diciembre de 1907), el remitente deja constancia de su retiro como maestro de capilla para dedicarse de lleno a la vida contemplativa, señalando cómo: «desde que la Santa Obediencia dispuso que suspendiera mis trabajos musicales para dedicarme de lleno á otros ministerios y estudios».⁸⁶ Además, uno de los aspectos fundamentales que destacan de la

83. En Biblioteca de Catalunya, signatura M964/1065 (10-03-1892).

84. En MCT, signatura V.S./ 366 Ref. 1647 (21-10-1897).

85. En Biblioteca de Catalunya, signatura M964/1144 (31-12-1891).

86. En Biblioteca de Catalunya, signatura M964/95 (29-12-1907).

carta es la admiración de Alfonso por el trabajo y la figura de Pedrell: en todo momento lo elogia, tachándolo de «eje motor del movimiento de Restauración musical».⁸⁷

Por su parte, la segunda carta de Fuentes es un escrito de pésame hacia Pedrell por el fallecimiento de su hija, Carmen. Teniendo en cuenta su actual dedicación espiritual dentro de la Compañía de Jesús, no es de extrañar que la misiva sea un rezo. Aunque la carta no viene fechada, suponemos que se escribió en 1911,⁸⁸ año en el que Carmen falleció, señalando:

Pero este cruel apartamiento será momentáneo, ya que muy cerca del Salvador del arte, está para ceñir sus sienes con su mortal Corona, el criador, Conservador, y premiador de nuestras almas. Muriera en nuestros pechos la esperanza cristiana, y fuéramos más desdichados que las indómitas fuerzas de los bosques.⁸⁹

CONCLUSIONES

El objetivo del presente estudio ha sido conocer cuál era la red de contactos de Felipe Pedrell en Granada y cuál había sido su actividad musicológica en relación a la ciudad. Partiendo de interesantes fuentes primarias, como son todas las cartas consultadas en distintos archivos, se ha dejado constancia de que la correspondencia es una herramienta fundamental para ampliar el conocimiento y acercarnos a un ámbito subjetivo que incluye sentimientos y emociones personales del remitente.

Aunque Pedrell no pisó Granada, su trabajo y estudio contribuyeron al desarrollo musical de la ciudad en el cambio del siglo XIX al siglo XX. Felipe Pedrell supuso un vínculo entre el panorama musical de la localidad andaluza y la actividad cultural del resto del país. La faceta de mediador atribuida a su figura viene determinada precisamente por el continuo empeño que desarrolló en construir el panorama musicológico español, por el éxito de sus escritos y de su revista y, también, por la multitud de contactos con los que contaba.

Esta red de contactos que forjó en Granada reanimó, en parte, el deseo de creación de un ambiente favorable a las artes y, concretamente, a la música. La población granadina, que se había visto poco interesada en el progreso cultural de la ciudad, tenía cada vez más vías de apreciación artística. Precisamente, gracias al conjunto de cartas consultadas, hemos podido conocer los intereses y las preocupaciones de personalidades que apostaban por el progreso cultural de la localidad. De hecho, estas figuras vieron en Pedrell un apoyo para crear lazos entre la periferia y los grandes círculos musicales del país.

87. En Biblioteca de Catalunya, signatura M964/95 (29-12-1907).

88. Carol A. HESS, «Felipe Pedrell (1841-1922)», *Semblanzas de Compositores Españoles*, núm. 396 (2010), p. 141-146.

89. En Biblioteca de Catalunya, signatura M964/95 (sin fecha).

En la mayoría de cartas intercambiadas se hace patente el importante papel que ocupaba Granada dentro del pensamiento romántico y orientalista fraguado durante el siglo XIX y principios del siglo XX. Tal y como se ha podido observar a lo largo del estudio, muchos de los remitentes no granadinos viajaban a la ciudad atraídos por la atmósfera exótica que emanaba del país y hasta del continente. Por el contrario, quienes habían nacido o residían en ella tenían como principal objetivo sacar partido de la tradición cultural y populista que se había fraguado en la ciudad años anteriores y que había caído en el olvido e indiferencia.

A partir de la relación sustentada en la correspondencia es posible entender de manera más profunda las inquietudes de Pedrell: su polifacetismo se ve claramente reflejado en la multitud de cuestiones expuestas en las cartas. Los principales temas tratados en ellas eran, por una parte, la publicación de sus artículos en *La Alhambra* y la edición de escritos de otros remitentes en su revista *Ilustración Musical Hispano-Americana*, lo cual hace patente el renombre con el que contaba su trabajo; por otro lado, predomina el interés por la situación de Granada, ya que formaba parte del identitario orientalista; además, se demuestra el impulso creativo que experimentaba la ciudad a finales del siglo XIX y principios del siglo XX.

El campo que corresponde a la investigación del panorama musical granadino forja un importante potencial para comprender y examinar, no solo el pensamiento estético-musical de Pedrell, sino la inclusión del mismo en una localidad que reflejaba los idearios característicos del Romanticismo en una población con afán de avanzar social y culturalmente.

BIBLIOGRAFÍA

- BALAGUER, Víctor. *Alpie de la encina: Historia, tradiciones y recuerdos*. Madrid: El Progreso Editorial, 1893.
- BARBERÁ, José Miguel. «La música en Granada durante el siglo XIX». *Revista del Centro de Estudios Históricos de Granada y su Reino*, núm. 7 (1993), p. 227-250.
- «Ronconi y Granada: entre el amor y el olvido». *Granada Hoy* [en línea] (12 junio 2017). <https://www.granadahoy.com/ocio/Ronconi-Granada-amor-olvido_0_1144385836.html> [Consulta: 6 noviembre 2022].
- *Música y músicos con Granada de fondo*. Granada: Comares, 2020.
- BURKHOLDER, J. Peter; GROUT, Donald; PALISCA, Claude. *Historia de la música occidental*. Traducción de Gabriel Menéndez Torrellas. Madrid: Alianza, 2008.
- CANCELA, Beatriz. «Las obras censuradas de Santiago Tafall y su labor en la instauración del *Motu proprio* en la Catedral de Santiago de Compostela». *Annuario Sancti Iacobi*, núm. 2 (2013), p. 253-278.
- CASADO, M.^a Ángeles; MORENO, Mónica. «María Cristina de Borbón y María Cristina de Habsburgo: dos regentes entre los modos aristocráticos y los burgueses». *Historia y Política*, núm. 31 (2014), p. 113-138.
- CASTILLO, Mercedes. *Música y ceremonia en la Abadía del Sacromonte de Granada (siglos XVII-XIX)* [en línea]. Tesis doctoral. Granada: Universidad de Granada. Departa-

- mento de Historia del Arte y Música, 2009. <<https://hdl.handle.net/10481/2304>> [Consulta: 27 agosto 2022].
- CEPEDA, José. «Granada en la época moderna y contemporánea. Apuntes para su historia». *Boletín de la Asociación Europea de Profesores de Español*, núm. 13 (1975), p. 9-27.
- CORONAS, Paula. «Felipe Pedrell: crisol de la música española». *Revista Mensual de Publicación en Internet* [en línea], núm. 34 (noviembre 2002). <<https://www.filomusica.com/filo34/pedrell.html>> [Consulta: 3 marzo 2022].
- CORTÉS, Francesc. «Ópera española: las obras de Felipe Pedrell». *Cuadernos de Música Iberoamericana*, vol. I (1996), p. 187-216.
- DÍAZ, Ana María. «Los cafés cantantes y su influencia en la actividad musical de la sociedad española de finales del siglo XIX y principios del siglo XX. El núcleo minero de Linares como ejemplo de avance cultural y artístico». *Boletín del Instituto de Estudios Gienenses*, núm. 205 (2012), p. 233-246.
- FLORI, Ana María. «El músico español Ernesto Villar Miralles y sus aportaciones al campo literario y musical». *Revista Digital Universitaria*, vol. IX, núm. 4 (2008), p. 1-15.
- GARCÍA, Ramón. «Alhambriismo». En: CASARES, Emilio. *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. Vol. I. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, 1999, p. 279-281.
- GARRIDO, Albert. «Un Montseny de escritores y otro de pintores». *El País* [en línea] (5 agosto 1998). <https://elpais.com/diario/1998/08/05/catalunya/902279241_850215.html> [Consulta: 8 marzo 2022].
- GIMÉNEZ, Francisco. «Felip Pedrell en la revista *La Alhambra* (1902-1922)». *Recerca Musicològica*, núm. XVI (2006), p. 117-148.
- HESS, Carol A. «Felipe Pedrell (1841-1922)». *Semblanzas de Compositores Españoles* [Madrid: Fundación Juan March], núm. 396 (2010), p. 141-146.
- HIDALGO, Roque; MORENTE, Carmen; PÉREZ, Julio. «Impulsos iniciales de la modernización autoritaria en Granada: el Ayuntamiento de los Asociados y el marqués de Casablanca (1923-1924)». *Revista del Centro de Estudios Históricos de Granada y su Reino*, núm. 32 (2020), p. 155-171.
- LÓPEZ, Álvaro. «Los inicios del asociacionismo en Granada (1868-1898). Notas para un estudio». *Revista del Centro de Estudios Históricos de Granada y su Reino*, núm. 28 (2016), p. 269-286. También disponible en línea en: <<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5564244>> [Consulta: 5 noviembre 2022].
- LÓPEZ-CALO, José. *Catálogo del archivo de música de la catedral de Granada*. Vol. I. Granada: Junta de Andalucía. Consejería de Cultura y Medio Ambiente, 1991, p. 175, 207.
- «Granada». En: CASARES, Emilio. *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. Vol. I. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, 1999, p. 826-850.
- *El miserere de Celestino Vila*. Sevilla: Junta de Andalucía. Consejería de Cultura. Centro de Documentación Musical de Andalucía, 2008.
- LORENCI, Miguel. «Granada reedita el legendario Concurso de Cante Jondo que dignificó el flamenco». *Diario SUR* [en línea] (18 enero 2022). <<https://www.diariosur.es/culturas/granada-reedita-legendario-concurso-cante-jondo-flamenco-20220118190444-ntrc.html>> [Consulta: 25 febrero 2022].

- MARTÍN, Antonio. «Felip Pedrell y el descubrimiento del teatro barroco español». *Recerca Musicològica*, núm. XI y XII (1991-1992), p. 111-131.
- MARTÍNEZ, Francisco Javier. «El Sacromonte de Granada, un intento de reinculturación entre la guerra de los moriscos y su definitiva expulsión». *Chronica Nova*, núm. 25 (1998), p. 349-379.
- MARTÍNEZ, Jesús. *Músicos turolenses*. Zaragoza: Instituto de Estudios Turolenses: Universidad de Zaragoza, 2007.
- MORENO, Emilio. «La Sociedad Económica de Granada». *Ilustración Musical Hispano-Americana* (1892), p. 139.
- MURILLO, Eugenio. «Exotismo en el arte». *Revista Káñina*, vol. XXIX, núm. 4 (2005), p. 197-207.
- NOMMICK, Yvan. «El influjo de Felip Pedrell en la obra y el pensamiento de Manuel de Falla». *Recerca Musicològica*, núm. XIV-XV (2005), p. 289-300.
- OLIVER, José Antonio. *El teatro lírico en Granada en el siglo XIX (1800-1868)*. Tesis doctoral. Granada: Universidad de Granada. Departamento de Historia y Ciencias de la Música, 2012.
- ORQUESTA CIUDAD DE GRANADA. *Alhambriismo sinfónico* [CD]. Granada: Junta de Andalucía, 1993.
- PALACIOS, Carlos. «Administración de Impuestos y Propiedades de la provincia de Málaga». *Gaceta de Madrid*, núm. 187 (1889), p. 53-64.
- PALANCAR, Antonio. «Sección de Anuncios. Teatro». *La Alhambra: Diario Granadino*, núm. 706 (1859), p. 4.
- PEDRELL, Felipe. *Diccionario técnico de la música*. Barcelona: Isidro Torres Oriol, 1897.
- PÉREZ, M.^a del Carmen. «Influencias del Concurso de Granada de 1922 en la definición de “lo jondo”». *Música Oral del Sur*, núm. 14 (2017), p. 36-68.
- PÉREZ, Mariano. *Diccionario de la música y los músicos I (A-E)*. Madrid: Istmo, 2000.
- SAID, Edward W. *Orientalism*. Londres: Penguin Books, 1978.
- SÁNCHEZ, Raquel. «La coronación de José Zorrilla en 1889. Política, negocio y espectáculo en la España de la Restauración». *Mélanges de la Casa de Velázquez: Nouvelle Série*, núm. 2 (2011), p. 185-203.
- SOBRINO, Ramón. «Un estudio de la prensa musical española en el siglo XIX: vaciado científico e índices informáticos de la prensa musical española». *Revista de Musicología*, vol. XVI, núm. 6 (1993), p. 52-60.
- SPOTTORNO, José. «Gran Muro». *Revista Blanco y Negro* [Madrid], núm. 81 (1929), p. 81.
- TORRES, Elena. *Biografía de Manuel de Falla*. Málaga: Arguval, 2009.
- «Ramón Noguera Bahamonde (1851-1901): Un compositor y crítico local en el debate internacional de fin de siglo». En: NAGORE, María; SÁNCHEZ, Víctor. *Allegro cum laude: Estudios musicológicos en homenaje a Emilio Casares*. Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 2014, p. 363-374.
- VALLADAR, Francisco. *Apuntes para la «Historia de la música en Granada», desde los tiempos primitivos hasta nuestra época*. Granada: Tip. Comercial, 1922.
- VARGAS, María Belén. *La música en la guasona cuerda granadina*. Granada: Universidad de Granada, 2015.

FRANCESC PUJOL I PONS (1878-1945), DIRECCIÓ EN TEMPS DE GUERRA

ÒSCAR CRESPO ARBONÈS
Universitat Autònoma de Barcelona
Departament d'Art i Musicologia

RESUM

Francesc Pujol i Pons no fou director de l'Orfeó Català durant la Guerra Civil espanyola, sinó que la seva posició dins l'entitat era de subdirector; tanmateix, un canvi estructural en l'organigrama de la coral va ésser esdevingut arran de l'inici de l'escomesa. El mestre Lluís Millet i Pagès va decidir retirar-se al seu poble natal, el Masnou, i fer petites estades a la ciutat de Barcelona. Les responsabilitats de Pujol i Pons van veure's afectades per aquest fet. En el present article mostrarem les dificultats, les vicissituds i els esdeveniments que van fer front, tant el mestre Pujol com tot l'Orfeó, al davant de l'entitat coral catalana durant els anys de guerra.

Aquest és un treball de recerca realitzat, majoritàriament, dins el Centre de Documentació de l'Orfeó Català (CEDOC) amb la inestimable ajuda del catedràtic Francesc Cortès, emprant els diferents fons personals que resten a l'arxiu de l'Orfeó.

PARAULES CLAU: Orfeó Català, orfeons, Guerra Civil espanyola, coral, direcció.

FRANCESC PUJOL I PONS (1878-1945), DIRECTING IN TIMES OF WAR

ABSTRACT

Francesc Pujol i Pons was not the director of the Orfeó Català during the Spanish Civil War but rather its assistant director. Nevertheless, a structural change came about in the organisation of the choir as a result of the outbreak of the conflict. At that time, Maestro Lluís Millet i Pagès decided to retire to his hometown, El Masnou, making only brief stays in the city of Barcelona. The responsibilities of Pujol i Pons were affected by this circumstance. This article looks into the difficulties, twists of fate and events which had to be dealt with by both the Orfeó Català as a whole and Maestro Pujol, who stood at the head of this important Catalan choir during the war years, in particular.

This research study was conducted for the most part at CEDOC (Orfeó Català Documentation Centre) with the invaluable aid of Professor Francesc Cortès, consulting the various personal holdings which still remain in the Orfeó's archives.

KEYWORDS: Orfeó Català, choral society, Spanish Civil War, choir, directing.

El 17 de juliol de 1936 es va produir una insurrecció militar al Marroc, capitanejada pel general Francisco Franco, que planejava expandir-se per totes les capitals de l'Estat espanyol. La revolta contra el govern legítim de la República, però, no va agafar per sorpresa les institucions catalanes, les organitzacions socials, ni els mateixos ciutadans:

Uns núvols de mal averany van enfosquir el cel de Catalunya a començament del mes de juliol del 1936. El pressentiment d'una conspiració militar contra la Segona República va generar brots d'inquietud i d'incertesa a l'interior de l'oasi català, metàfora de país difosa per Rovira i Virgili.¹

La mateixa nit de l'Alzamiento i després que els militars prenguessin posicions al nord d'Àfrica, el president Lluís Companys va convocar els representants polítics i sindicals a una reunió extraordinària. Els punts més importants foren la vigilància de les casernes militars, per tal de detectar moviments afins als feixistes i, en segon lloc, la defensa dels punts estratègics de la ciutat de Barcelona.²

L'Orfeó Català i el Palau de la Música Catalana no van estar exempts de problemes relacionats amb l'intent de cop d'estat. Per això, la reunió esdevinguda el 17 de juliol, entre el Govern català i els representants polítics i sindicals, va establir que l'edifici de Lluís Domènech i Montaner seria considerat com a punt estratègic de la ciutat comtal.

Joaquim Renart anotà al seu diari les impressions del cop d'estat militar del 18 de juliol. Devem al president de l'Orfeó Català una immensa aportació que ens facilita un testimoni fonamental per entendre allò que va succeir:

19-20-21 Juliol. Han passat coses en aquests tres dies. No sé on són ni on som. Ordenem la memòria. I d'això en diuen viure. [...] Hem tingut una revolta militar de tipus feixista, i el poble, amb les armes a la mà, ha vençut. Després, aixafat el moviment, ha començat la revolució del poble, de conseqüències que ningú pot preveure.

L'endemà dilluns, tot són comentaris. Hi ha vaga general. Tot resta tancat. A la tarda tot eren festes i comentaris. Començaven a cremar edificis, feien foc des dels Carmelites.

L'endemà dia 21 vaig fer un tomb per la plaça de Catalunya. Autos i més autos amb gent armada. Tot eren punys alçats, cares xuclades, lletres i noms pintats en els

1. Antoni SABAT I TUBELLA, *El Palau de la Música Catalana: Els anys de la repressió franquista: 1936-1975*, Barcelona, Edicions de 1984, 2010, p. 30.

2. Víctor HURTADO *et al.*, *Atles de la Guerra Civil a Catalunya*, Barcelona, Dau, 2010, p. 4.

autos que passaven. [...] He entrat a l'Orfeó Català, ocupat per la guàrdia d'assalt. El col·legi de Sant Josep, d'allí al davant, ocupat pel socors Roig Internacional. L'Orfeó havia estat en perill en calar-se foc a la veïna església de Sant Francesc. L'església era una boca negra, desfet tot, destruït tot.³

La incertesa i el desconeixement que hom sentia a la ciutat de Barcelona era extrapolable a tota la resta de Catalunya, durant els primers moments de l'escorment. Els carrers de les ciutats més importants restaven ocupats de gent armada, als balcons onejaven banderes amb consignes revolucionàries i els automòbils anaven plens de soldats en direcció al front. L'església de Sant Francesc no fou l'única d'ésser cremada i els carrers, en general, mostraven les conseqüències dels enfrontaments.

El desordre generalitzat i la falta de consens polític entre aquells que donaven suport a la República, però no a la revolució, es va traduir en la destitució de molts càrrecs i funcionaris polítics del Govern de Catalunya. Aquest fet es va traslladar a l'Orfeó Català i el Palau. En aquest punt, la figura de Francesc Pujol i Pons esdevindrà fonamental per a l'esdevenir del cor durant la guerra.

La feina del mestre Pujol va començar a principis del mes d'agost, quan Lluís Millet va ésser destituït del seu càrrec com a director i professor de l'Escola Municipal de Música de Barcelona: «entre les destitucions de funcionaris que hi ha hagut a l'Ajuntament de Barcelona figura la del mestre Millet a l'Escola Municipal de Música».⁴ El director de l'Orfeó, incapaç de comprendre la situació, es refugià al seu poble natal i només anava a Barcelona quan la seva presència era necessària.

Segons Renart, el mestre Millet fou destituït després que uns desconeguts hi interposessin una denúncia, a causa d'uns comentaris mal entesos. L'autoritat municipal va acordar concedir-li un retir amb el sou gairebé íntegre amb el qual poder viure la seva vellesa.⁵

Els esdeveniments succeïts van trasbalsar la vida del compositor català. Com hem dit, va decidir refugiar-se al seu poble d'origen, el Masnou. Fou aleshores, quan Francesc Pujol i Pons va començar la seva tasca de director en funcions de l'Orfeó Català i que: «va complir en aquest període d'incertesa amb tota l'habilitat i seny possible, esperant la reconducció d'unes circumstàncies que no sols no es produï sinó que s'agreuïen més».⁶

La primera de les dificultats que el mestre Pujol va haver d'encarar fou la diàspora d'un gran nombre de socis. Les mobilitzacions generals van fer baixar dràsticament el nombre de cantaires que hi participaven activament, la qual cosa dificultava l'esdevenir de les activitats habituals del cor. Un estudi i anàlisi

3. Joaquim RENART, *Diari 1918-1961*, vol. VI: 1936-1939, Barcelona, Proa, 2003, p. 12-21.

4. Joaquim RENART, *L'Orfeó Català que he viscut*, Sabadell, AUSA, 1988, p. 10.

5. Joaquim RENART, *L'Orfeó Català que he viscut*, 1988, p. 95.

6. Manuela NARVÁEZ FERRI, *Orfeó Català, cant coral i catalanisme (1891-1951)*, tesi doctoral, Barcelona, Universitat de Barcelona, Departament d'Història Contemporània, 2005, p. 867.

del fons dedicat als cantaires de l'Orfeó Català ens donen les claus per entendre aquest fet:

Honorable senyor, la sota signada Maria Mitjans Ballvé socia n°1667 d'aquest benemèrit Orfeó Català que tant dignament presidiu impossibilitada de poder assistir a les classes de solfeig i vocalització per causes alienes a la meua voluntat. Li prec se serveixi ordenar la meua baixa de socia, esperan temps més favorables que mo permettin reintegrar-me novament a les tasques d'estudi.

Visquin molts anys pel bé de l'Orfeó Català.⁷

Les classes de solfeig i vocalització eren fonamentals per al bon rendiment i qualitat del cor. Una de les condicions que van instaurar els joves Millet i Vives, quan van crear l'Orfeó, fou l'increment de la tècnica dels cantaires com a element diferenciador dels cors claverians.⁸ Les bases sobre les quals van desplegar tot el seu imaginari fou l'interès en la formació pedagògica dels cantaires, tot centrant la seva atenció en la tècnica, l'afinació i la interpretació:

6-8-36. Molts Sr. meu: les circumstàncies m'obliguen a dar-me temporalment de baixa de l'Orfeó: tinguin la bondat de recollir els rebuts que tinc pendents que quan pugui tornar a dar-me d'alta els faré efectius.

Rest a com sempre vostre afable.⁹

Tot i que les circumstàncies impossibilitaven la continuïtat de l'Orfeó Català, que obligaven a l'abandonament dels seus cantaires, tots tenien la voluntat de tornar a cantar i assistir a les classes que l'Orfeó oferia.

Les cartes de socis, dirigides al president Bastardes o al director Millet, foren una tònica que es va repetir durant la resta de l'any 1936. A més, els mateixos escrits, que romanen en el Centre de Documentació de l'Orfeó Català (CEDOC), eren emprats per eliminar la seva subscripció a la *Revista Musical Catalana*, en la qual Pujol participava activament.

Per acabar, les mobilitzacions dels cantaires, en especial el sector masculí, per anar a la guerra fou un altre dels fets que van comprometre el funcionament correcte del cor. Curiosament, però, entre els documents del fons històric no hem trobat cap exemple que ho demostrï, és a dir, en cap moment s'indica explícitament que marxaven al front, ans al contrari, utilitzaven diferents eufemismes «circumstàncies que m'obliguen a donar-me de baixa»,¹⁰ per referir-se al mateix fet.

7. Centre de Documentació de l'Orfeó Català, Fons Documentació Històrica Orfeó Català, *Fitxer de cantaires de l'Orfeó Català*, BIB 2_2.1.32, 604.

8. Francesc BONASTRE i Francesc CORTÈS (ed.), *Història crítica de la música catalana*, Bellaterra, Universitat Autònoma de Barcelona, 2009, p. 459-460.

9. Centre de Documentació de l'Orfeó Català, Fons Documentació Històrica Orfeó Català, *Fitxer de cantaires de l'Orfeó Català*, BIB 2_2.1.32, 605.

10. Centre de Documentació de l'Orfeó Català, Fons Documentació Històrica Orfeó Català, *Fitxer de cantaires de l'Orfeó Català*, BIB 2_2.1.32, 605.

L'escassetat documental impedeix aportar més informació al respecte. Disposem, però, del llibre en què apareixen tots els cantants que van participar des de l'any 1893 fins al 1936. Debades, ja que no podem determinar el nombre exacte de persones que van deixar el cor, perquè l'última entrada pertany al juliol de 1936.¹¹

En aquests llibres s'indicaven els apartats següents:

1. Nom del cantant.
2. Registre vocal.
3. Domicili.
4. Data d'ingrés.
5. Assajos realitzats durant els anys en què va participar.
6. Concerts realitzats durant els anys en què va participar.
7. Faltes d'assistència, tant als concerts com als assajos.
8. Observacions.

Una gran troballa, que ens aporta informació de gran rellevància, és la dels més de dos mil cantaires que van arribar a cantar amb l'Orfeó, però que no ajuda a la nostra tasca. L'única possibilitat de fer evident la disminució dels seus membres és a través del conjunt de cartes que els mateixos socis van anar enviant des de l'inici de la guerra.

Ara bé, les activitats no es van interrompre malgrat la disminució dels membres del cor, ans al contrari, l'Orfeó Català tenia una responsabilitat social i no podia mantenir-se'n al marge, ja que, «hom ha de participar, si no vol caure en desgracia i ser acusat de feixista o derrotista».¹²

La imatge del cor estava ressentida per qüestions polítiques, en paraules d'Albert Balcells: «La polarització política anava col·locant l'Orfeó Català insensiblement dins el camp del catalanisme conservador i catòlic, davant de les esquerres laïcistes».¹³ En general, tots els punts de vista situaven l'obra de Millet i Vives en un moment crític, des que l'any 1931 es produís un canvi radical dins la història d'Espanya:

El canvi històric produït el 1931 havia condicionat, a grans trets la vida de l'Orfeó Català i les seves activitats. Durant aquesta etapa no es pot parlar d'un divorci manifest amb la societat cultural del país, però sí d'una deliberada autoexclusió generalitzada, malgrat no defugir del tot la convivència cívica.¹⁴

La guerra va enaltir aquesta percepció i va forçar la seva participació en la defensa dels valors republicans. Les actuacions plantejades responien a un propò-

11. Centre de Documentació de l'Orfeó Català, Fons Documentació Històrica Orfeó Català, *Fitxer de cantaires de l'Orfeó Català*, BIB 2_2.1.32, 605.

12. Manuela NARVÁEZ FERRI, *Orfeó Català, cant coral i catalanisme (1891-1951)*, 2005, p. 868.

13. Albert BALCELLS, *Llocs de memòria dels catalans*, Barcelona, Proa, 2008, p. 312.

14. Antoni SABAT I TUBELLA, *El Palau de la Música Catalana: Els anys de la repressió franquista: 1936-1975*, 2010, p. 34.

sit d'enardiment d'unes idees concretes, que condicionaven tant el repertori com les gravacions.

En esclatar la guerra, els orfeons de Catalunya van adquirir un nou «sentit per a la defensa dels valors republicans»,¹⁵ a més d'ésser intervinguts per diferents organismes afins a la revolució del proletariat, que s'estava duent a terme, a través del Comitè Central de Milícies Antifeixistes (CCMA).

Durant el mes de setembre de 1936, l'Orfeó Català va haver d'enregistrar, sota la pressió de la Federació Anarquista Ibèrica (FAI) i la Confederació Nacional del Treball de Catalunya (CNT), un disc amb els himnes: *Los hijos del pueblo* i *A las barricadas*. La tasca fou plantejada des de la CNT amb la missiva següent:

El Orfeón Català, ha sido encargado por la Confederación Nacional del Trabajo y la Federación Anarquista Ibérica, de estudiar dos himnos revolucionarios para su impresión en discos ODEON, bajo los auspicios de ambas citadas organizaciones.

Como garantía de sus labores y rogando se les facilite todo aquello que fuera menester, damos la presente nota en la fecha arriba indicada.

OFICINAS DE PROPAGANDA

C.N.T - F.A.I.¹⁶

Datada del 29 d'agost, la carta va precedir diferents reunions les quals van comptar amb la presència del mateix Millet: «He anat al local de l'Orfeó Català perquè el mestre ha baixat del Masnou, cridat per la CNT per organitzar un concert».¹⁷

No podem fixar l'ordre dels esdeveniments, ni assegurar si, en un principi, fou un concert o un enregistrament. Allò que sí que podem determinar és que, el 29 d'agost, l'Orfeó Català rebia l'encàrrec d'estudiar dos himnes per al seu enregistrament en disc Odeon. Dirigits pel director en funcions, Francesc Pujol, els assajos es van reprendre per acomplir la comanda de la CNT:

Ha estat un diumenge fresquet. Alguna cosa bona havia de portar. He anat a veure al mestre Millet que prenia la fresca al terrat de l'Orfeó Català. [...] S'hi estan acabant d'assajar dos himnes, encàrrec de la CNT, que s'impressionaran en disc aquest dijous. Quan s'anuncia en els diaris escriuen: el benemérito Orfeó Català, entidad local, la más notable de España.¹⁸

Millet no gaudia del millor estat de salut, degut als últims esdeveniments, i feia difícil la direcció de l'Orfeó Català. Fou el seu company, Pujol i Pons, qui va

15. Manuela NARVÁEZ FERRI, *Orfeó Català, cant coral i catalanisme (1891-1951)*, 2005, p. 870-872.

16. Centre de Documentació de l'Orfeó Català, Fons Documentació Històrica Orfeó Català, *Correspondència entre institucions, entitats i la Junta Directiva de l'Orfeó Català*, BIB 2_2.1.16, R.835.

17. Joaquim RENART, *L'Orfeó Català que he viscut*, 1988, p. 50.

18. Joaquim RENART, *L'Orfeó Català que he viscut*, 1988, p. 59.

dirigir tots els assajos i la posterior gravació amb el cor de l'entitat catalana. Cal destacar el canvi de rumb que va experimentar la imatge de l'Orfeó. Si en un principi havíem parlat de «divorci manifest amb la societat cultural del país», tal com indicava Antoni Sàbat, aquesta relació s'havia consolidat a causa de les obligacions imposades pel Govern central. Des dels diaris nacionals es feien ressò de les noves activitats que l'Orfeó estava realitzant, desconeixent, però, que li era impossible negar-s'hi. Les conseqüències d'una negativa podrien haver estat desastroses per a l'obra de Vives i Millet.

D'aquesta manera arribem al 10 de setembre de 1936, quan el cor de l'Orfeó Català va finalitzar els assajos i va iniciar l'enregistrament dels dos himnes revolucionaris: «A les set del vespre hi ha hagut a l'Orfeó Català la impressió dels dos discs dels himnes que per encàrrec de la CNT ha assajat i cantat la nostra entitat coral».¹⁹

L'audició fou acompanyada amb orquestra i el resultat fou satisfactori per a les dues parts. Per a Renart, el primer dels himnes, *Los hijos del pueblo*, fou força vibrant, amb un cor que va cantar amb molta empena; en canvi, el segon no va aconseguir reeixir degut a la presència dels platerets que «li fa mal en el sentit emotiu». En finalitzar la gravació, el mateix cap sindicalista Torío va lloar la tasca de l'Orfeó amb paraules d'agraïment i frases ben sentides envers els cantaires i el seu director.

Més endavant, Renart subratlla que els discos es van posar en venda per tota la Península. No podem confirmar que la feina de l'Orfeó fos recompensada econòmicament.

Podem afirmar que el mestre Pujol va encarregar-se de la composició i direcció, tant del cor com de l'orquestra. Orquestra externa al mateix Orfeó Català, ja que mai no n'havien tingut una de pròpia. Finalment, el 23 de setembre, Francesc Pujol va rebre una carta del comitè de control de la companyia Odeon, en què s'enviaven les darreres impressions per tal d'escollir les que «artísticament reuneixi les millors condicions».²⁰ L'escrit finalitza instant el director català a enviar una resposta per iniciar el procés de publicació.

Francesc Pujol i Pons va fer possible la tasca encarregada per la CNT amb uns resultats sorprenents, si tenim en compte les circumstàncies de la guerra i l'estat del cor. Fou capaç de dur a terme la primera de les activitats des de l'inici de la Guerra Civil, al capdavant d'una de les entitats culturals més importants del país.

La feina del cor, però, no va acabar aquí. L'endemà de l'enregistrament, 11 de setembre, l'Orfeó Català va participar en les activitats programades per a la Diada de Catalunya, tal com havia fet en anys anteriors. A les nou del matí, el cor, conduït per Francesc Pujol, va dirigir-se al Parc de la Ciutadella, on es va reunir amb diversos estaments de la societat catalana.

19. Joaquim RENART, *L'Orfeó Català que he viscut*, 1988, p. 97.

20. Centre de Documentació de l'Orfeó Català, Fons Documentació Històrica Orfeó Català, *Correspondència dirigida a Francesc Pujol com administrador de l'Orfeó Català i el Palau*, C11.02.04.93, 1104.

Els actes planejats es van succeir sense cap incidència, i van recórrer diversos carrers de la ciutat de Barcelona, tal com assenyala Renart: «A la tarda, a les quatre, he anat amb l'Orfeó Català altra vegada al monument de Casanova, on dintre el clos de l'Orfeó ha cantat, fortament aplaudit per la gent que voltava les tanques, el *Cant de la senyera*, *Les fulles seques* i *Els segadors*».²¹

Els darrers mesos de l'any 1936 foren profundament difícils per a l'Orfeó Català. Lluís Millet tenia una salut precària, els cantaires feia més de tres mesos que no participaven en cap esdeveniment —l'últim havia estat l'onze de setembre—, el cor no deixava de perdre membres i tampoc no podia assajar, ja que el local social estava ocupat per soldats del Servei d'Ordre Públic: «El sr president dóna compte a la junta que el local social ha estat ocupat pels Serveis d'Ordre Públic cosa de la qual la junta no ha pogut negar-se».²²

Pujol estava centrat en la direcció del Palau de la Música i, conjuntament amb la Junta Directiva, intentaven que la manca d'activitats no afectés el funcionament del cor. El mateix Millet feia evident aquesta situació quan deia: «caldria reunir-los per assajar i no perdre les cordes, per no rovellar-se». Com havíem dit abans, participar en el cor també equivalia a rebre diferents classes, amb les quals millorar la tècnica i formació, i aleshores, formar part del cor.

L'estat d'excepció queda palès a través del llibre d'actes, en el qual es descriu la situació de l'entitat catalana. A l'acta del dia 9 d'octubre es pot llegir:

Anormalitat: El Sr. president comunica a la junta que degut a la greu anormalitat per la que travessa la nostra ciutat, no ha estat possible convocar ni celebrar les sessions reglamentaries, així com la suspensió de les activitats habituals de l'Orfeó degut a tenir el local destinat per la superioritat a serveis d'ordre públic.

El mestre Pujol comunica a la junta que malgrat la suspensió de les activitats artístiques de la secció coral, fou sol·licitada la seva cooperació pel Sr. Secretari General de la C.N.T i F.A.I per tal d'impressionar uns discos amb col·laboració d'orquestra la qual cosa s'efectuarà darrerament.

Delegació: Es faculta al mestre Pujol per atendre i resoldre les qüestions econòmiques a causa d'enfermetat del sr. tesorero.²³

Francesc Pujol va ocupar el càrrec de director del cor de l'Orfeó Català, administrador del Palau de la Música Catalana, arxiver i bibliotecari de l'entitat i, degut a una malaltia, va substituir Tomàs Millet com a tesorero. Les tasques s'acumulaven i les responsabilitats requeien en una única persona; la feina del mestre català esdevenia fonamental per al futur de l'Orfeó Català.

La matinada del 13 de febrer de 1937, el creuer de l'armada feixista italiana *Eugenio di Savoia* va disparar vint-i-quatre obusos contra la ciutat de Barcelona i va ocasionar setze morts i vint ferits, dos dels quals van morir més tard. Aquest

21. Joaquim RENART, *Diari 1918-1961*, vol. VI: 1936-1939, 2003, p. 62-63.

22. *Actes Junta de l'Orfeó Català*, 15-11-1936.

23. *Actes Junta de l'Orfeó Català*, 9-10-1936.

primer bombardeig va ser un dels múltiples que els barcelonins van patir durant tota la guerra:

13 de febrer del 1937.AVINGUDA Diagonal 332. Una bomba. Desperfectes generals que no presenten un perill imminent.²⁴

Davant la incertesa d'un bombardeig sobre la ciutat de Barcelona, es feia impossible continuar amb les activitats culturals dins la ciutat comtal. D'aquesta manera, Francesc Pujol i la Junta de l'Orfeó van decidir aturar alguns esdeveniments en els quals el cor havia de participar, així com ajornar actuacions previstes per a l'any 1937.

Per analitzar en profunditat l'estat de l'entitat catalana, emprem un document que s'ha mantingut inèdit dins el CEDOC, amb data de 15 de juliol de 1937, i que porta el títol següent: *Memòria explicativa de l'obra realitzada durant el primer semestre del primer any i projecte de realitzacions futures*.²⁵

Dirigit al senyor Lluís Maria Branzuela, delegat del Departament de Cultura de la Generalitat, el text feia una relació dels actes, els treballs i les activitats realitzats per l'entitat catalana durant el primer semestre de 1937. A més, plantejava aquells projectes futurs que des del cor es pretenien portar a terme. Sospitem que el mestre Francesc Pujol fou el seu autor, però no ho podem confirmar, ja que no està signat per ningú en particular.

Els primers sis mesos de 1937 van estar marcats per la falta d'assistència dels membres del cor. Les nombroses baixes constants, que la mobilització del servei militar va causar entre la secció d'homes, van desfer l'equilibri entre les dues seccions de l'Orfeó Català. Degut a això, l'obra que l'Orfeó va dur a terme va estar «limitada i condicionada [...] sobretot quan aquestes activitats aspiren a un refinament i a una perfecció que exigeixen moltes llargues hores de treball preparatori».²⁶

Malgrat la situació i, mogut per complaure l'Ajuntament de Barcelona, el 3 de gener de 1937 el cor va participar en un festival organitzat pel Sindicat Únic de Funcionaris, a profit de la Setmana de l'Infant. El diari *La Vanguardia* del 5 de gener es va fer ressò de la notícia informant que la Banda Municipal, dirigida per Joan Lamote de Grignon, també hi participaria activament.²⁷

Durant el mes de febrer no s'indica cap concert organitzat, fins que el dia 7 de març, acompanyat per l'Orfeó Gracienc i l'Orfeó de Sants, el cor va actuar en l'acte de clausura de la Setmana de Madrid:

24. Laia ARAÑO i Mireia CAPDEVILA, *Topografia de la destrucció*, Barcelona, Ajuntament de Barcelona, 2019, p. 7.

25. Centre de Documentació de l'Orfeó Català, Fons Documentació Històrica Orfeó Català, *Memòria de l'Orfeó Català*, 1937, BIB 2_2.1.16, 390.

26. Centre de Documentació de l'Orfeó Català, Fons Documentació Històrica Orfeó Català, *Memòria de l'Orfeó Català*, 1937, BIB 2_2.1.16, 390.

27. «Otros actos», *La Vanguardia* (5 gener 1937), p. 3.

El 7 de març d'aquell mateix any 1937, actuen conjuntament en un míting popular a la plaça Monumental els Orfeons: Català, Gracienc i de Sants, juntament amb la Banda Municipal i sota la direcció de Joan Lamote. S'interpreten entre altres obres, els himnes més sol·licitats: *La internacional* i l'*Himne de l'Exèrcit Popular*.²⁸

La notícia, però, que va commocionar el cor fou la proposta d'actuació de l'Orfeó Català en el marc de l'Exposició Universal que s'havia de celebrar a la ciutat de París, durant la tardor de l'any següent:

Interiorment i en compliment de l'honorísima comanda que ens ha estat fet per la Generalitat de Catalunya de preparar-nos per a actuar durant la vinent tardor en actes per ella organitzats a París amb motiu de l'exposició que celebra la gran urbs francesa.²⁹

El mestre Pujol, amb el cor reduït, va iniciar la preparació d'aquelles obres catalanes i foranes que integrarien el programa de concert. Ara bé, aquesta actuació es faria amb una única condició: el retorn total dels cantaires que havien marxat a la guerra. Era fonamental la tornada de tota la massa coral per poder actuar amb les degudes condicions de robustesa i equilibri. Si la Generalitat no ho feia possible, el cor de l'Orfeó Català hi hauria de renunciar.

El 17 d'abril, quan el cor portava un mes assajant, la Junta es reuní per comentar els últims esdeveniments:

Hem tingut junta a l'Orfeó Català. Feia molt de temps que no n'havíem tingut. L'objecte era el projecte de la Generalitat de fer anar l'Orfeó Català a París a donar alguns concerts. Les dificultats que això implica en temps normal, vénen ara centuplicades per raons de canvi de moneda, d'absència de personal, de minva d'activitats, etc.³⁰

El viatge amb motiu de l'Exposició Universal havia de comptar amb la participació de la Banda Municipal, l'Orquestra Pau Casals, la Cobla Barcelona, la Patum de Berga i uns ballets de la vila de Sitges. El programa de l'Orfeó constaria d'una primera part de música popular i d'una segona part de música religiosa, concretament la *Missa en si menor* de Bach.

Un mes després que Pujol entregués la memòria al senyor Branzuela, l'Orfeó Català va actuar dins la Setmana d'Ajut Català, institució solidària d'Esquerra Republicana, durant els dies 18 al 25 a la plaça Petit Brollador. El diumenge 25 de juliol, l'Orfeó Català, el de Sants, el Gracienc i el Martinenc, dirigits per Antoni

28. Manuela NARVÁEZ FERRI, *Orfeó Català, cant coral i catalanisme (1891-1951)*, 2005, p. 873.

29. Centre de Documentació de l'Orfeó Català, Fons Documentació Històrica Orfeó Català, *Memòria de l'Orfeó Català, 1937*, BIB 2_2.1.16, 390.

30. Centre de Documentació de l'Orfeó Català, Fons Documentació Històrica Orfeó Català, *Memòria de l'Orfeó Català, 1937*, BIB 2_2.1.16, 390.

Pérez Moya, van interpretar l'himne nacional de Catalunya a l'inici i al final dels actes celebrats.³¹

Els mesos d'agost i setembre van estar exempts d'actuacions. El cor de l'Orfeó no va ésser cridat per participar en cap acte, tanmateix els assajos no es varen suspendre i continuaven amb la preparació dels concerts per a l'Exposició Universal de París. La sessió del 30 de setembre no informa de canvis relacionats amb l'esdevenir del cor, descriu l'estat del Palau de la Música Catalana, administrat per Francesc Pujol, i fa constar en acta el condol per la mort de dos socis importants. Una tònica que es va repetir al llarg de l'any següent.

En canvi, en la sessió del 23 d'octubre de 1937 el mestre Francesc Pujol comunica a la Junta la suspensió dels assajos de l'Orfeó Català fins a nova ordre:

Suspensió dels assaigs: El mestre Pujol comunica a la junta que persistent i agreujant-se l'anormalitat que imposa noves obligacions a les noies i també als cantaires en edat militar, i essent per aquest motiu cada dia més escassa l'assistència de coristes als assaigs, crec convenient suspendre'ls fins a nova ordre, com així s'acorda.³²

La manca de cantaires va ser una situació que el cor va patir des de l'inici de la guerra; ara bé, en tot aquest temps el mestre Pujol va mantenir la capacitat d'organitzar els assajos i, fins i tot, participar en diversos actes, així com enregistrar dos himnes. Fins aquest moment, la secció d'homes havia estat la més castigada per la guerra, però les obligacions relacionades amb el conflicte feien necessària la incorporació de tota la societat.

Amb la suspensió dels assajos, un últim projecte també va ser cancel·lat: els concerts amb motiu de l'Exposició Universal de París. Recordem que el mestre Pujol havia posat una única condició a la Generalitat de Catalunya, la recuperació total de la massa coral de l'Orfeó Català. No va ésser el cas, ja que, no només va continuar perdent membres de la secció d'homes, sinó que també s'hi van sumar les baixes de la secció de dones.

La situació de l'Orfeó Català l'any 1938 era compromesa. Els cantaires que formaven les files del cor estaven repartits per la Península, lluitant en una guerra quasi perduda. Molts altres havien decidit exiliar-se, tement per la seva vida, i aquells que residien a Catalunya lluitaven per sobreviure. A això, hem de sumar la pèrdua de grans personalitats dins l'entitat que van generar un buit difícil d'omplir.

L'Orfeó, però, va mantenir-se dempeus, encara quedava una feina per fer: protegir l'obra de l'entitat catalana.

El director Pujol, sense un cor per dirigir, restava ocupat amb altres problemàtiques:

31. «La setmana d'ajut català», *La Publicitat* (27 juliol 1937), p. 2, extret de l'Arxiu de Revistes Catalanes Antigues.

32. *Actes Junta de l'Orfeó Català*, 23-10-1937.

23 de gener. Ahir varen operar d'una catarata el mestre Francesc Pujol. Per casualitat l'he anat a veure i l'he trobat amb els ulls embenats, sense poguer-se bellugar durant 48 hores, però operat feliçment.³³

Un cop recuperat, el mestre Pujol va reincorporar-se a l'Orfeó Català. Tanmateix, les tasques distaven molt de la feina d'un director musical: visitar malalts, preparar enterraments o ajudar les famílies dels difunts, fer les darreres voluntats o, fins i tot, donar un cop de mà als soldats que estaven al front foren algunes de les missions del director de l'Orfeó.

Des de principis d'any, el cor es va veure sacsejat per la mort de grans personalitats: «són vàries ja les baixes de l'Orfeó Català».³⁴ El 24 de febrer, la professora Emerenciana Wehrle moria a la població de Viladecans, on s'havia refugiat dels constants bombardejos que la ciutat de Barcelona estava patint:

En la cercana población de Viladecans ha muerto la eximia cantante y profesora Emerenciana Wehrle víctima de una larga enfermedad que poco a poco había ido paralizando su cuerpo. [...] La fe y el entusiasmo de Emerenciana Wehrle en la obra de Luís Millet la hicieron repuntar de todas las dificultades y el Orfeón Català tuvo en ella la colaboradora más ferviente. Primero como fundadora de la sección de señoritas, después como profesora de canto y como solista benemérita mientras sus facultades se lo permitieron.³⁵

Al dia següent de la seva defunció era enterrada a la població de Viladecans. La professora Wehrle fou una personalitat cabdal dins la història de l'Orfeó Català, figura fonamental per entendre la feina que Millet i Vives van endegar l'any 1891. Les mostres de condol no es feren esperar i tothom que podia escriure no dubtava a enviar unes ratlles a l'entitat catalana:

Assabentats per la premsa, de la trista nova que omplena de dol aquesta santa casa, la mort de Na Emerenciana Wehrle dos admiradors i ex-cantaires que es troben lluitant per terres andaluses, us transmeten el més sincer condol.³⁶

Dins la mateixa missiva, expressaven la seva tristesa per la situació de Catalunya i lamentaven la impossibilitat de retre homenatge a una persona tan important com la professora Wehrle.

El següent cas documentat el podem datar el 29 de març, quan el mestre Pujol i Joaquim Renart van visitar el senyor Cabot, convalescent d'una operació.

33. Joaquim RENART, *L'Orfeó Català que he viscut*, 1988, p. 108.

34. Joaquim RENART, *L'Orfeó Català que he viscut*, 1988, p. 109.

35. Centre de Documentació de l'Orfeó Català, Fons Documentació Històrica Orfeó Català, *Necrològiques de Lluís Millet i Pagès i Emerenciana Wehrle*, C03.02.01.100, 1190.

36. Centre de Documentació de l'Orfeó Català, Fons Documentació Històrica Orfeó Català, *Correspondència de Lluís Millet i Pagès amb diverses personalitats i institucions*, BIB 2_2.1.10, 321.

Les baixes dins del cor anaven seguint de diferents formes: malalties i accidents també afectaren molts dels seus membres:

Hem anat amb el mestre Pujol a veure el senyor Cabot, convallescent de l'operació. El volíem veure també per manifestar-li el nostre sentiment per l'ensorrada de la seva botiga d'argenteria, pels efectes del bàrbar bombardeig del dia 17. El senyor Cabot estava tot apesarat.³⁷

El 3 de maig, Francesc Pujol va rebre una carta del Casal Català de Buenos Aires. En la tramesa, el remitent, P. Arrau, demanava diferents dades biogràfiques sobre el difunt guitarrista Miquel Llobet (1878-1938).

Unes ratlles més avall, el Casal Català, a través de P. Arrau, demanava la partitura per a piano del *Ball de bastons* i el preu de l'enviament. Finalment, agraïa els serveis prestats i el saludava afectuosament. Pujol, com arxiver i bibliotecari de l'Orfeó Català, també estava ocupat amb les tasques relacionades amb l'arxiu de l'entitat.

Entre el contacte epistolar del mestre Pujol, va aparèixer una carta d'un dels cantaires, anomenat F. Salvat. Les dimensions de la carta n'impossibiliten la transcripció completa en aquest article, però podem extreure'n diverses conclusions. La missiva data del mes de maig.

Des de la Junta de l'Orfeó Català es mantenia contacte amb aquells cantants que havien marxat al front, sempre que les circumstàncies ho feien possible. El mateix F. Salvat indica que es troba en un dipòsit de farmàcia entre Barcelona i València i el seu company Sala, també cantant, és «a la Jefatura de Sanitat, que es troba bon troç més endavant de nosaltres».³⁸ Un contacte que es repetia des de l'inici de la guerra, degut a la relació que els unia, i tan important per a ells que eren capaços de jugar-se la vida:

Vaig perdre una carpeta, dins del qual hi havia la seva darrera lletra i que a hores d'ara deu estar corrent per damunt de les taules dels jefazos de l'altre costat. I en un moment que em vaig absentar de la caseta, tenia les meves coses, i quant vaig tornar ja no s'hi podia entrar, puix les bales xiulaven que era un contentu.³⁹

Finalitza la lletra desitjant poder tornar al Palau de la Música (ell l'anomena Catedral de la música), per reprendre el treball que la guerra va aturar. Una actitud que sempre hem observat entre els cantaires, és a dir, la voluntat de tornar a cantar i continuar amb la tasca de l'Orfeó Català.

Documents com aquest demostren que el cor de l'Orfeó superava l'activitat purament musical; tots els membres formaven part d'una gran família. Compar-

37. Joaquim RENART, *L'Orfeó Català que he viscut*, 1988, p. 110.

38. Centre de Documentació de l'Orfeó Català, Fons Francesc Pujol i Pons, *Carta de F. Salvat a Francesc Pujol*, 1938, BIB 2_3.2.05, 3078.

39. Centre de Documentació de l'Orfeó Català, Fons Francesc Pujol i Pons, *Carta de F. Salvat a Francesc Pujol*, 1938, BIB 2_3.2.05, 3078.

tien un sentiment de germanor transversal, és a dir, incloent des dels directors fins als cantants més novells. El mestre Pujol a finals del 1937 havia decidit suspendre els assajos, però la tasca de director significava quelcom més.

Els mesos d'estiu eren una incògnita. La ciutat de Barcelona continuava assetjada pels constants bombardejos: «La nit passada més bombardeigs i fortes alarmes. Se sentien perfectament els avions i com corria la gent travessant el carrer cap als refugis. [...] Hem vist una esquadreta de tres avions que ha resultat ser del Govern de la República».⁴⁰

L'Orfeó romandrà en silenci fins el dia 11 de setembre, que tornarem a tenir notícies de l'entitat gràcies al diari de Joaquim Renart:

Diada senyalada que ara ja ha perdut tot el perfum dels seus temps d'origen. Ara la manifestació ja s'ha fet política. Fins la FAI va portar corones. Nosaltres hi hem anat obligats, acompanyant els nostres cantaires.⁴¹

Per primer cop en tot l'any, el que restava de cor es va reunir. Molt probablement l'esdeveniment va estar acompanyat per diversos cants, però l'Orfeó Català no va actuar com a conjunt. Com hem dit, els assajos s'havien suspès i les baixes del cor eren un corrent que no s'aturava.

Abans de finalitzar el setembre, l'entitat catalana es va veure sacsejada per la mort d'un altre dels seus pilars, el comptador de l'Orfeó Català, Martí Estany i Martí. La seva defunció queda reflectida en el llibre d'actes del 30 de setembre:

La junta fa constar en acta el sentidíssim pesar que li ha produït la mort de l'antic comptador de junta i comptador de l'Orfeó, durant més de 30 anys, en Martí Estany que tants sacrificis i treballs meritíssims realitzà en vida.⁴²

La seva mort va succeir a Molins de Rei i, degut a les circumstàncies, l'Orfeó Català no el va poder acomiadar. Tanmateix, l'acte recull que s'acorda fer-ho en una pròxima ocasió.

La darrera mort documentada, entre els membres de l'Orfeó Català, fou la del mestre Joan Salvat i Crespi. Va ser el dia 5 d'octubre de 1938.

Salvat inicià el seu camí amb l'Orfeó quan el mestre Millet li va confiar la direcció de la secció de nens, de la mateixa manera que havia fet amb Emerenciana Wehrle, que conduïa la secció de dones.

L'Orfeó Català està de dol. Déu sap el que el mestre Salvat estimava el seu Orfeó i quant l'Orfeó volia el caríssim mestre traspasat. Fidel des de la seva fundació, no ha deixat de donar-li esforç i treball, en les classes de solfeig, en la Revista Musical Catalana i en la crítica.⁴³

40. Joaquim RENART, *Diari 1918-1961*, vol. VI: 1936-1939, 2003, p. 435-436.

41. Joaquim RENART, *L'Orfeó Català que he viscut*, 1988, p. 112.

42. *Actes Junta de l'Orfeó Català*, 30-10-1938.

43. Joaquim RENART, *L'Orfeó Català que he viscut*, 1988, p. 112.

En el moment del traspàs, Francesc Pujol acompanyava la muller i alguns familiars, excepte els seus dos fills: en Joan-Anton tancat a la presó model i F. Salvat del qual hem parlat anteriorment, quan escrivia al mestre Pujol des del front sud de Catalunya.

El dia 8 d'octubre, l'Orfeó Català enviava un comunicat a la família del mestre Salvat en el qual adreçava un sentit condol per la mort del seu company:

La Junta Directiva de l'Orfeó Català profundament apenada per la mort del vostre amantíssim espós i pare, el Mtre. Joan Salvat s'apressura a testimoniar a V. fills i família tota el vivíssim sentiment que aquesta pèrdua ha produït a la nostra Entitat i a tots els amics i deixebles que teníem el goig de conèixer la vàlua, intel·ligència, capacitat de treball, vasta cultura i belles dotes de caràcter que atresorava l'amic i mestre suara traspasat.

El nom i l'actuació del Mtre. Salvat anirà per sempre més unit al de l'Orfeó Català deixa entre nosaltres i en la vida de l'entitat, una estela inesborrable d'inapreciables records i realitats que faran perdurable i exemplar la seva bona memòria.⁴⁴

El comunicat complet, que es conserva al CEDOC, és ple d'un sentiment immens. La pèrdua de Joan Salvat no només afectà l'entorn del mateix Orfeó, sinó també al de la cultura de tot Catalunya. La feina realitzada per Joan Salvat va abastar crítica musical, estudis històrics, col·laboracions en revistes musicals i, per descomptat, la direcció d'un dels cors de l'entitat coral.

La carta adreçada a la família del difunt i a tots aquells que el van conèixer és un homenatge a títol pòstum que seixanta anys després de la seva mort tornem a recuperar.

La resposta de la família no es va fer esperar i, al cap de pocs dies, la Junta rebia la resposta:

Distingit senyor, en nom de la meua mare i de tots els de casa he d'agrair-li la comunicació del 8 d'aquest mes expressiva del condol d'aqueixa entitat per la mort del meu pare.

L'evocació que vostès en fan de les activitats del meu pare esmerçades principalment en l'obra de l'Orfeó Català, i la manifestació que elles han deixat una empremta en la història són un goig i un consol per a nosaltres que sabem l'amor i l'abnegació amb què els realitzà. Li agraïm, també, de cor l'anunci de què, en ocasió oportuna, l'Orfeó honrarà la seva memòria.

Per la nostra part, hem de dir-li altrament que posem a la seva disposició tota aquella part de la documentació i arxiu que el pare havia recollit i que pugui ésser útil a aqueixa entitat.

El saluda respectuosament.⁴⁵

44. Centre de Documentació de l'Orfeó Català, Fons Documentació Històrica Orfeó Català, *Correspondència de Lluís Millet i Pagès amb diverses personalitats i institucions*, BIB 2_2.1.10, 312.

45. Centre de Documentació de l'Orfeó Català, Fons Documentació Històrica Orfeó Català, *Correspondència de Lluís Millet i Pagès amb diverses personalitats i institucions*, BIB 2_2.1.10, 312.

Finalment, una de les últimes tasques de Pujol durant el temps que fou director va ser la de repartir una sèrie de queviures entre els membres del cor de l'Orfeó Català. Les tasques durant el 1938 van superar les funcions musicals, tanmateix, Pujol les realitzava amb diligència i sense posar cap excusa.

El 7 de novembre de 1938, el director rebia una carta de Manuel Carreras en què informava que estava preparant un paquet d'avituallament que enviaria a Catalunya el més aviat possible. Una part per al mateix Pujol i la resta per a l'Orfeó Català.⁴⁶

El nom de Manuel Carreras torna a aparèixer en moltes altres missives que intercanviaven amb el músic català que ens demostren que Pujol no només s'encarregava d'aquells que morien, sinó de tots els altres membres de l'Orfeó. Durant el 1938 va fer d'intermediari entre aquelles persones que s'havien exiliat i les que s'havien quedat a Catalunya, repartint paquets amb queviures i entregant missatges:

Tornant a llegir la seva carta torno a trobar el paràgraf que no sé contestar i que per això l'havia saltat per no trobar mots apropiats referent al paràgraf de la germana del Sr. Estany, plens de gentilesa envers mi. En aquest envió de paquets en dirigeixo un a família Estany i a l'Orfeó: no sé el nom de la seva germana ni l'adreça i suposo que ja li fareu arribar.⁴⁷

Els fets descrits anteriorment formaven part del dia a dia que el mestre Pujol estava realitzant al capdavant de l'Orfeó Català. Per entendre allò que va significar l'any 1938 per a l'entitat catalana, haurem d'utilitzar un document datat del 5 de juliol. Es tracta d'una carta escrita pel president Albert Bastardas, dirigida al conseller de Cultura de la Generalitat de Catalunya, Bonaventura Gassol i Rovira.

Amb el títol *L'Orfeó Català en els moments actuals*⁴⁸ ens trobem davant una lletra formada per deu paràgrafs, en la qual s'explica la situació de l'Orfeó i la resposta a la pregunta que molts ciutadans s'estaven fent: per què l'Orfeó Català ha deixat de cantar?

El cor català portava més d'un any sense actuar en un concert públic, ni acompanyant cap altra formació. Des de mitjans de 1937 que no apareixia en públic, sense oblidar que el mestre Pujol havia suspès els assajos a finals del mateix any:

[...] més d'una vegada se'ns ha acostat veus amigues i devots de l'Orfeó Català manifestant estranyesa per què, de fa algun temps, la nostra entitat coral no ha actuat en cap concert.⁴⁹

46. Centre de Documentació de l'Orfeó Català, Fons Francesc Pujol i Pons, *Correspondència entre Manuel Carreras i Francesc Pujol*, 1938-1939, BIB 2_3.2.01, R 228.

47. Centre de Documentació de l'Orfeó Català, Fons Francesc Pujol i Pons, *Correspondència entre Manuel Carreras i Francesc Pujol*, 1938-1939, BIB 2_3.2.01, R 228.

48. Centre de Documentació de l'Orfeó Català, Fons Documentació Històrica Orfeó Català, *Correspondència de Lluís Millet i Pagès amb diverses personalitats i institucions*, BIB 2_2.1.10, 312.

49. Centre de Documentació de l'Orfeó Català, Fons Documentació Històrica Orfeó Català, *Correspondència de Lluís Millet i Pagès amb diverses personalitats i institucions*, BIB 2_2.1.10, 312.

Les causes les hem enumerat durant el present article. Cantants i mestres, afectats per la guerra que s'estava lluitant, sentien un gran pesar al no poder reunir-se i cantar aquelles peces que tants cops havien assajat. Els concerts s'havien aturat, els assajos normals, així com els de la nit i els de les set del vespre, van anar fent-se cada cop menys freqüents degut a la falta d'assistència:

No es podia exposar als cantaires i a les pacientíssimes orfeonistes als perills de la fosca, de l'aviació i del natural neguit de llurs familiars. Bona part d'homes al front, i les dones en la feixuga tasca de les cues i del provenir la casa llur, atenent a la lluita per la vida.⁵⁰

Es varen buscar alternatives per tal que el cor no aturés la seva activitat, debades, ja que: «l'orfeó català, com ahir, com sempre, no podia actuar sense que sigui amb plenitud de potència i de les pròpies facultats».

Aquesta és la clau per entendre el silenci de l'entitat, és a dir, la impossibilitat d'arribar al grau d'excel·lència que els directors esperaven de llur cor.

Si el cor s'hagués vist obligat a actuar, les conseqüències haurien estat desastroses. La millor solució era esperar temps més adequats, en els quals poder reprendre l'activitat coral i satisfer les demandes del públic. Els mateixos cantants n'eren conscients i també eren coneixedors del context actual:

En aquestes hores de violències i amargors, en perill les coses que ens són més volgudes i quan més cal proclamar el dret de l'existència, l'Orfeó Català bé hauria volgut cantar, cantar com sempre ha cantat.

Més endavant en el text, el president Bastardas empra la carta per descriure la situació dels altres orfeons, afectats per les mateixes circumstàncies. El silenci dels cors fou una realitat generalitzada a totes les entitats, però sempre amb esperances de tornar a temps pretèrits. Bastardas els descriu com a model de sacrifici i d'abnegació, d'idealitat i de desinterès que tard o d'hora tornarà a ésser.

BIBLIOGRAFIA

- ARAÑO, Laia; CAPDEVILA, Mireia. *Topografia de la destrucció*. Barcelona: Ajuntament de Barcelona, 2019.
- ARTÍS I BENACH, Pere. *El cant coral a Catalunya (1891-1979)*. Barcelona: Barcino, 1980.
- AVIÑO, Xosé. *Cent anys de Conservatori*. Barcelona: Ajuntament de Barcelona, 1986.
- *Història de la música catalana, valenciana i balear*. Barcelona: Edicions 62, 2004.
- BALCELLS, Albert. *Llocs de memòria dels catalans*. Barcelona: Proa, 2008.

50. Centre de Documentació de l'Orfeó Català, Fons Documentació Històrica Orfeó Català, *Correspondència de Lluís Millet i Pagès amb diverses personalitats i institucions*, BIB 2_2.1.10, 312.

- BONASTRE, Francesc; CORTÈS, Francesc (ed.). *Història crítica de la música catalana*. Bellaterra: Universitat Autònoma de Barcelona, 2009.
- GINZBURG, Carlo. *El queso y los gusanos: El cosmos, según un molinero del siglo XVI*. Barcelona: Muchnik, 1981.
- GIRALT I RADIGALES, Jesús (dir.). *Gran enciclopèdia de la música*. Barcelona: Enciclopèdia Catalana, 2003.
- GRASSOT I RADRESA, Marta. «Francesc Pujol i Pons, no t'oblidem». *Sonograma Magazine* [en línia], 31 (29 juny 2016). <<https://sonograma.org/2016/06/francesc-pujol-i-pons-no-toblidem/>> [Consulta: desembre 2018].
- HURTADO, Víctor [et al.]. *Atles de la Guerra Civil a Catalunya*. Barcelona: Dau, 2010.
- MUNTANÉ, Miquel-Lluís. *El moviment coral dins el teixit social català*. Barcelona: Rafael Dalmau, 2016.
- NARVÁEZ FERRI, Manuela. *Orfeo Català, cant coral i catalanisme (1891-1951)*. Tesi doctoral. Barcelona: Universitat de Barcelona. Departament d'Història Contemporània, 2005.
- PRESTON, Paul. *La guerra civil española*. Barcelona: Debolsillo, 2017.
- RENART, Joaquim. *L'Orfeo Català que he viscut*. Sabadell: AUSA, 1988.
- *Diari 1918-1961*. Vol. VI: 1936-1939. Barcelona: Proa, 2003.
- RODRÍGUEZ GÓMEZ, Gregorio; GIL FLORES, Javier; GARCÍA JIMÉNEZ, Eduardo. *Metodología de la investigación cualitativa*. Màlaga: Aljibe, 1999.
- ROVIRA I GARRELL, Francesc; SOLÉ I UDINA, Víctor (dir.). *Gran enciclopèdia de la música*. Barcelona: Enciclopèdia Catalana, 1999.
- SABAT I TUBELLA, Antoni. *El Palau de la Música Catalana: Els anys de la repressió franquista: 1936-1975*. Barcelona: Edicions de 1984, 2010.
- SERNA, Justo; PONS, Anacleto. *Cómo se escribe la microhistoria*. Madrid: Cátedra, 2000.
- TERMES, Josep; CÒNSUL, Arnau. *La Guerra Civil a Catalunya*. Barcelona: Pòrtic, 2008.

LA «VEU DEL SILENCI»: UN PRELUDI CONTEMPLATIU A LA *MÚSICA CALLADA*, DE FREDERIC MOMPOU

JOSEP MARIA GREGORI I CIFRÉ

Universitat Autònoma de Barcelona

Où êtes-vous cloches de nos campagnes? [...]
Vous ne résonnez plus la voix divine du souvenir,
Par vos sonneries variées dans nos clochers.
Pour être si vivantes on vous aurait cru d'Electrum!¹

RESUM

L'afany de Frederic Mompou per explorar i sonoritzar noves zones de ressonàncies es tradueix en un llenguatge en què consonància i dissonància conflueixen en una mena de síntesi vibratòria en la qual les fronteres entre ambdues acaben per diluir-se. L'ambigüitat acústica es transforma en una indefinida ambigüitat tonal, sense modulacions convencionals. El treball tracta de posar en ressonància la vivència mística de la *Música callada* que Mompou tractava d'assolir a partir dels textos de sant Joan de la Creu que la van inspirar. La «veu del silenci», origen i destí de la *Música callada*, seria la font on la música es troba amagada, com «aquella eterna fuente» que Mompou cantà en el *Cantar del alma*, amb el disseny d'una austera sobrietat quasi litúrgica que es prolonga en l'«Angelico» que obre aquesta col·lecció. La *Música callada* sembla conduir-nos als confins de la frontera secreta del silenci i al llindar d'una dimensió més espiritual que emocional, on la música esdevé nodridora, vertebradora i mutadora de la consciència.

PARAULES CLAU: Frederic Mompou, sant Joan de la Creu, *Música callada*, música i espiritualitat, música catalana del segle XX.

1. Thierry d'OULTREMONT, «Les cloches», a *Jardí de color*, Centelles, Ajuntament de Centelles, 2014, p. 40.

THE “VOICE OF SILENCE”: A CONTEMPLATIVE PRELUDE
TO FREDERIC MOMPOU’S *MÚSICA CALLADA*

ABSTRACT

Mompou’s eagerness to explore and to lend sound to new areas of resonance is translated into a language in which consonance and dissonance converge in a kind of vibratory synthesis where the borders between the two come to be diluted. The acoustic ambiguity is transformed into an indefinite tonal ambiguity, without conventional modulations. This study seeks to bring into resonance the mystical experience of *Música callada* that Mompou endeavoured to achieve on the basis of the texts of Saint John of the Cross, which inspired it. The “voice of silence”, which is the origin and destiny of *Música callada*, would indeed be the source where the music is hidden, like “that eternal source” of which Mompou sang in *Cantar del alma*, marked by a design of an austere and almost liturgical sobriety that extends into the “Angelico” which opens this collection. *Música callada* seems to lead one to the confines of the secret border of silence and to the threshold of a more spiritual than emotional dimension, where music nurtures, articulates and transforms awareness.

KEYWORDS: Frederic Mompou, Saint John of the Cross, *Música callada*, music and spirituality, 20th-century Catalan music.

Penetrar a l’interior del silenci es presenta com un pas ineludible quan hom vol accedir a una escolta d’una dimensió més subtil que la que ens proporciona el sentit de la nostra oïda exterior. L’historiador Alain Corbin, partint d’un text de Paul Valéry en el qual aquest parla «del que s’escolta quan no s’escolta res»,² proposa una definició que obre les portes a la presència de quelcom sublim quan afirma: «el silenci és una presència en l’aire».³

Aquesta breu definició permet de llegir en el silenci la mudesa d’una realitat d’una naturalesa subtil que palpita «en l’aire» i es fa instant en ell. Des de les remotes cultures de l’antiguitat, l’aire és el símbol universal de l’esperit que alena i alimenta la creació, la presència del qual en la sang polsa el cor de la humanitat.⁴ De fet, la doble accepció d’«aire» i d’«esperit» es troba present en els termes *ruhà*, *ruh* o *pneuma* —hebreu, àrab i grec, respectivament—, per donar a entendre que en la seva qualitat de vehicle invisible de l’esperit, l’aire transporta en ell un alè subtil, un «altre aire en l’aire», com diria Xavier Melloni.⁵

2. Paul VALÉRY, «Tel quel», *Œuvres*, vol. II, París, Gallimard, 1960, coll. «Bibliothèque De La Pleiade», núm. 148, p. 656-657, citat per Alain CORBIN a *Història del silenci: Del Renaixement als nostres dies*, Barcelona, Fragmenta, 2019, p. 11.

3. Paul VALÉRY, «Tel quel», *Œuvres*, vol. II, París, Gallimard, 1960, coll. «Bibliothèque De La Pleiade», núm. 148, p. 656-657, citat per Alain CORBIN a *Història del silenci: Del Renaixement als nostres dies*, Barcelona, Fragmenta, 2019, p. 11.

4. Vegeu, al respecte, Ramón ANDRÉS, *No sufrir compañía: Escritos místicos sobre el silencio*, Barcelona, Acantilado, 2010.

5. Xavier MELLONI, *El desig essencial*, Barcelona, Fragmenta, 2009, p. 32-35.

Reprenent, doncs, la subtileza de la bella definició que proposa A. Corbin —«el silenci és una presència en l'aire»—, el silenci es podria considerar com un aspecte integrat, o annex, a la invisibilitat d'una presència que es troba oculta en ell, com el vel d'una mudesa que recobreix el secret d'una «paraula» que roman sense pronunciar.

L'antic terme grec *muein* ('callar') —del qual derivarà el llatí *mutus*— se solia expressar mitjançant el signe de col·locar el dit índex damunt dels llavis. Sota l'eloqüent imatge del déu grec Harpòcrates, *muein* ('fer silenci'), era una invitació als «iniciats», *mystes*, als místics, a mantenir un silenci sagrat davant dels misteris, atès que, com assenyala Annick de Souzaenelle, «tota iniciació és una introducció en la via que relliga el món manifestat amb el dels arquetips, i es fa en silenci».⁶ D'una forma semblant ho il·lustrava el cèlebre proverbi de l'antiguitat segons el qual «les paraules són argent, però el silenci és or».

El guirigall de les energies de l'animalitat que dominen l'ésser humà des de la inconsciència es converteix en un gèlid silenci respecte a la paraula que l'habita en el seu si.⁷ Els efectes de la seva inesgotable acció sorollosa serien comparables als de la cera fisiològica que acaba taponant les nostres orelles fins a l'absurditat —l'*ab surdus*— d'impedir l'audició dels sons que provenen del món exterior. Aquesta sordesa fisiològica, que els otorinolaringòlegs restauren amb facilitat, no deixa de ser una objectivació, projectada en el món dels sentits exteriors, d'una sordesa molt més profunda que afecta els sentits interiors, les antenes receptores de les realitats del món metafísic.

No entrarem ara a parlar del cèlebre passatge de l'*Odissea* en què Ulisses, aconsellat per la deessa Circe i fixat a l'arbre de la nau, donà satisfacció al cant de les sirenes en escoltar-les en el seu estat harmònic; ni de la manera com Pitàgores, tal com ho recullen els seus primers biògrafs Porfiri i Jàmblic, accedia a l'audició contemplativa de l'harmonia de les esferes; ni tampoc parlarem de les audicions beatífiques de la *civitate Dei* relatades pels místics medievals, en les quals la *musica caelestis* de les sonoritats angèliques era percebuda des d'una esfera superior a l'harmonia de les esferes de la mística pagana o a la mateixa *musica mundana* de Boeci.⁸

Tanmateix, quan ens apropem a les imatges metafòriques que suggereixen l'accés a les realitats sonores del món metafísic, podem constatar que el silenci actua com un embolcall secret que precedeix la paraula, com una membrana sota la qual el misteri es fa audible, o, parafrasejant Louis Cattiaux, com el preludi d'una «frontera secreta» que vela l'accés a l'audició contemplativa de la *musica caelestis*: «Aquí un gran silenci, com la frontera secreta del regne promès. I, després, el cant dels àngels que no s'acaba mai».⁹

6. Annick de SOUZENELLE, *Le symbolisme du corps humain: De l'arbre de vie au schéma corporel*, París, Dangles, 2009, p. 21. Llevat de les paraules de sant Joan de la Creu, m'he decantat per presentar traduïdes al català les citacions fetes en altres llengües.

7. Annick de SOUZENELLE, *La paraula al cor del cos*, Barcelona, Fragmenta, 2022.

8. Vegeu, respecte a aquests temes, els nostres treballs a *Musica caelestis: Reflexions sobre música i símbol*, Tarragona, Arola i Universitat Rovira i Virgili, 2012.

9. Louis CATTIAUX, *El missatge retrobat*, Barcelona, Claret, 2007, llibre XXXVIII, versets 32-32'.

El preludi silenciós que ara proposem per apropar-nos a la *Música callada*, de Mompou, ve precedit d'una mirada centrada en la contemplació dels arquetips, i en la seva irradiació, que ofereix aquest oli dedicat a *La glorificació de la Verge*, que Geertgen tot Sint Jans pintà a l'entorn de 1480 (figura 1).



FIGURA 1. *La glorificació de la Verge*, de Geertgen tot Sint Jans.

FONT: Museum Boijmans van Beuningen, Rotterdam.

L'artista situa la Verge i el Nen al centre d'una ametlla daurada encerclada amb tres esferes, o aures lluminoses, farcides de les jerarquies angèliques: en la primera, trons, serafins i querubins sostenen mitjançant una adoració silenciosa la corona de la Verge, mentre els àngels de la segona mostren els instruments de la Passió de Crist, sota el triple cant del *Sanctus*, i els de la tercera canten i toquen les seves lloances en consonància amb el so dels dos picarols que l'Infant diví fa dringar amb les seves manetes i al qual contemplen i escolten sense cessar. En un pla més allunyat, emergeixen d'enmig de la penombra les figures d'alguns músics que aconsegueixen la missió de fer ressonar, amb les seves veus i instruments, la bellesa de les ones concèntriques que s'expandeixen des dels divins picarols.

El dring del Verb, la font d'on brolla la *música celestis*, amplificarà la seva resonància en el toc de les dues campanes daurades de l'àngel que, situat en la part inferior de l'oli, dirigeix el seu repic vers la «frontera secreta» del món de les tenebres. A través del seu toc angèlic les subtils vibracions de la *música celestis* penetraran en les «orelles de l'ànima» dels músics, i, a través d'ells, en els cors de la humanitat.¹⁰

10. Marsilio Ficino ofereix una imatge d'aquesta escala que reuneix els déus amb la humanitat a través de l'art i la inspiració: «Júpiter pren Apol·lo. Apol·lo il·lumina les Muses. Les Muses desperten

La bellesa d'aquesta imatge de la ressonància del diví diapasó —simbolitzat pels picarols que fa dringar l'Infant— en les campanes angèliques, ens mena a traslladar l'eco del seu ressò a la «presència del silenci en l'aire» que flueix en els solemnes repics que ressonen des de les espadanyes i les altes torres dels nostres campanars. Les campanes dels nostres temples, ja siguin humils ermites o gegantines catedrals, expandeixen la crida a la profunditat del misteri a través de les ones metàl·liques del seu so, que inunda de ressonàncies els paisatges naturals de viles i valls i els paisatges urbans de les grans ciutats.

Aquest so, el so del bronze, fou el que acompanyà durant segles les sagues dels fabricants de campanes de la nostra civilització occidental, entre les quals s'hi troben les successives generacions de la família Dencausse, una nissaga de fonedors de campanes originària de Tarbes (Occitània), els orígens de la qual remunten al segle XV; d'aquesta antiga nissaga provenien els avantpassats materns del compositor Frederic Mompou i Dencausse (1893-1987). Va ser durant el tercer terç del segle XIX quan Jean Dencausse, avi matern de Mompou, va establir una foneria de campanes al barri del Poble-sec de Barcelona (figura 2), als peus de Montjuïc.¹¹

La realitat d'aquesta herència sonora constituí un vertader atavisme acústic que impregnà de vivències sonores la sensibilitat perceptiva del compositor des de la seva infantesa. Mompou era conscient de la influència acústica que exercia la sonoritat de les campanes en el desenvolupament del seu llenguatge musical i de fins a quin punt impregnava la recerca de nous espectres harmònics en la seva escriptura compositiva.



FIGURA 2. Frederic Mompou amb el seu oncle Pierre Dencausse a la foneria d'aquest, ca. 1918-1922.

FONT: Biblioteca de Catalunya, Fons Frederic Mompou, M. 4989.

i estimulen les ànimes delicades i insuperables dels poetes. Al seu torn, els poetes inspirats inspiren els intèrprets. Finalment els intèrprets commouen l'auditori», cf. *Epítome al Ion de Platón, o «De la locura poética», dedicado al magnánimo Lorenzo de Médicis, a Sobre el furor divino y otros textos*, Barcelona, Anthropos, 1993, p. 45.

11. Clara JANÉS, *La vida callada de Federico Mompou*, Madrid, Vaso Roto, 2012, p. 15-20.

Quan el 1910 mostrava la troballa del seu «acord metàl·lic» (figura 3), el compositor es va identificar amb ell fins a l'extrem d'afirmar que «aquest acord és tota la meua música».¹² Per a Mompou aquest acord esdevenia l'«arquetip harmònic» de la manifestació sonora d'una nova acústica que volia anar més enllà de les convencions físiques del so que havien determinat les relacions i les jerarquies entre els graus de l'escala i llurs funcions harmòniques.

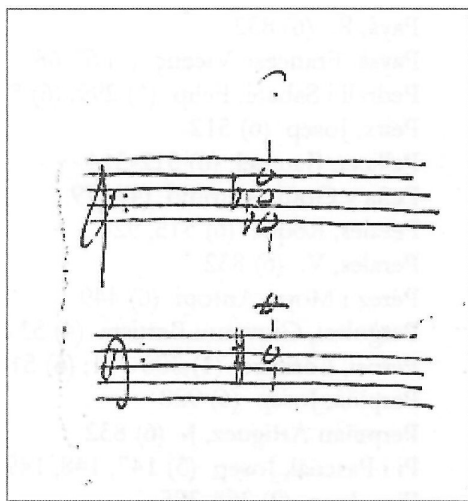


FIGURA 3. L'acord metàl·lic. *Barri de platja*, 1910.

FONT: Biblioteca de Catalunya, Fons Frederic Mompou, M. 4986.

Des del punt de vista acústic, l'espectre vibratori del seu «acord metàl·lic» de cinc notes se situa a partir dels sons 8 a 16 de la quarta repetició del so fonamental de la sèrie harmònica de l'escala acústica de *lab*. Mompou situa la nota dominant de l'escala —*mib*— en la zona central de l'acord perquè actuï com una nota de frontissa que permet reunir, en una mena de síntesi acústica, les tensions que generen els dos trítons —*fa#*/*do* i *lab*/*re*— de les quatre notes situades en els extrems de l'acord.¹³ Cal tenir present que, malgrat trobar-se en el centre de l'acord, el *mib* actua tant de nota fonamental de la seva escala menor melòdica, com de dominant de l'escala menor melòdica de *lab*, d'acord amb un model modal que, d'altra banda, és ben present en el repertori jazzístic.

Es podria considerar que l'anhel metafísic de Mompou es troba en el mateix univers acústic que dona origen al seu llenguatge. L'afany del compositor per ex-

12. Adolf PLA I GARRIGÓS, *Mompou: El eterno recomenzar*, Barcelona, Boileau, 2018, p. 75.

13. Adolf PLA I GARRIGÓS, *Mompou: El eterno recomenzar*, Barcelona, Boileau, 2018, cap. III, en el qual l'autor duu a terme un examen detallat de les relacions entre els intervals de les notes que configuren l'acord.

plorar i sonoritzar noves zones de ressonàncies es tradueix en un llenguatge en el qual consonància i dissonància conflueixen en una mena de síntesi vibratòria en què les fronteres entre ambdues acaben per diluir-se. L'ambigüitat acústica es transforma en una indefinida «ambigüitat tonal»,¹⁴ sense presència de modulacions convencionals amb una lògica finalista.

Només cal escoltar els números V o VIII del primer quadern de la seva *Música callada* per percebre les ressonàncies campaniformes en els batecs harmònics del seu discurs, o, com dirà Jankélevitch per referir-se a la vuitena peça, «les campanes seràfiques que palpiten suaument entre el cel i la terra».¹⁵

La qualitat d'aquestes ressonàncies s'expandeix igualment per mitjà de les progressions lineals de dissenys melòdics estilitzats fins als seus extrems acústics, elevant la propagació vibratòria de les seves ressonàncies fins a la seva dissolució en les fronteres del regne del silenci, l'espai d'on sorgiren de forma inaudible i misteriosa. En relació amb el segon quadern, el mateix Mompou afirmava que «quan hi ha una evolució horitzontal, tot són notes que prenen part de les ressonàncies, són veus que van creant una ressonància...»,¹⁶ tal com es pot percebre en les peces VI, X i XIV d'aquest segon quadern.

Precisament, en el darrer compàs de la peça XIV (figura 4), Mompou sembla cercar la misteriosa dissolució del so dins la «frontera secreta» del silenci en el desplegament final de l'«evolució horitzontal» dels intervals de la línia melòdica, quan la dibuixa amb sons de la cinquena sèrie d'harmònics sobre la fonamental: a partir de la base harmònica de la 5a justa (do-sol) els presenta en intervals successius de 5a disminuïda (trítón sol-reb), 6a menor (reb-si), 5a disminuïda (trítón fa-si), 6a menor (fa-reb), 5a augmentada (reb-la), 5a disminuïda (trítón la-mib) i 5a augmentada (mib-si).

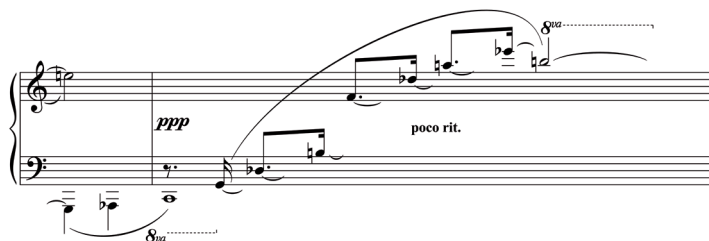


FIGURA 4. *Música callada*, peça XIV, darrer compàs.

FONT: Elaborat a partir de Frederic Mompou, *Música callada*, París, Salabert, 1962.

14. Nicolas MÉEUS, *Federico Mompou: influences populaires et technique savante dans son œuvre*, tesi de llicenciatura, Lovaina, Université Catholique de Louvain, 1967, citat per Clara JANÉS a *La vida callada de Federico Mompou*, p. 57 i 104.

15. Vladimir JANKÉLEVITCH, «El mensaje de Mompou», *Revista de Occidente*, núm. 101-102 (1971), p. 298-311. Escolteu pel cas les versions <<https://www.youtube.com/watch?v=4s7G3cDR3tc>> o <<https://www.youtube.com/watch?v=ys2Lnbpyb7k>> d'Emili Brugalla, piano.

16. Citat per Clara JANÉS a *La vida callada de Federico Mompou*, 2012, p. 253.

Mompou sembla que cerqui «dilatar fins a l'infinit —com dirà Jankélévitch— els límits de la tolerància auricular»,¹⁷ en fer que l'últim harmònic, el VII grau de la fonamental, fongui les seves ressonàncies amb aquest atret per la gravetat del seu pes, entre els pols d'una mena d'arc iris sonor que reuneix tots els colors de la vibració dels harmònics amb el to fundacional.

Lligat al piano a través de formes musicals breus i íntimes, impregnades de finesa i sensibilitat, Mompou va ser definit pel crític musical francès Émile Vuillermoz, el 1921, com un «poeta del piano [...] d'efectes senzills, de procediments elementals, però que tot seguit adquireixen, sense saber per què, la importància d'una revelació».¹⁸

Aquesta primitiva i reveladora intuïció del crític francès s'erigí en la primera veu que va suggerir les arrels metafísiques de la música de Mompou; una intuïció que els pianistes, coneixedors com ningú de la profunditat del seu llenguatge, han anat rubricant de fa una centúria. Arcadi Volodos va trobar aquestes belles paraules per expressar-ho:

Sembla que la música, més que composta, hagi estat esquinçada de l'eternitat, que ja existís en les esferes abans i després de la creació del món. El compositor simplement ens dona accés a aquesta eternitat sonora [...] les seves peces breus són instants congelats on la sensació de temps es confon amb la sensació d'espai [...] són moments en què la vida sencera es concentra, la consciència es troba en un estat pur en el que encara no existeixen ni el temps ni l'avenir [...] diria que l'autor cerca unir-se a l'auditor a través del silenci sonor, atès que en la seva dimensió metafísica, el so de Mompou és alhora silenci i vibració... el so és la prolongació del silenci i el silenci és la font mateixa de la música.¹⁹

«La veu del silenci», origen i destí de la *Música callada*, seria la font on la música es troba amagada, com «aquella eterna fuente» que Mompou cantà en el *Cantar del alma* de 1951, com una música que «només respira en l'oxigen del silenci»²⁰ per impregnar d'un perfum inefable els cors en què ressona.

El silenci en el qual Mompou va compondre la seva *Música callada* incloïa en el seu origen la voluntat de revivre-la solament en audicions reservades, de caràcter íntim, allunyada de qualsevol comercialització.²¹ Per això quan, el 1959, va accedir a publicar-ne el primer quadern el va preludiar amb una nota esclaridora:

17. Vladimir JANKÉLEVITCH, «El mensaje de Mompou», *Revista de Occidente*, núm. 101-102 (1971), p. 298-311.

18. Émile VUILLERMOZ, «Chants magiques», *Le Temps* (abril 1921), citat per Clara JANÉS a *La vida callada de Federico Mompou*, 2012, p. 116-117.

19. Arcadi VOLODOS, «Introducción», a Adolf PLA I GARRIGÓS, *Mompou: El eterno recomen-zar*, 2018, p. 15-16.

20. Vladimir JANKÉLEVITCH, *La musique et l'ineffable*, París, Seuil, 1983, p. 168.

21. Antonio IGLESIAS, *Frederic Mompou (la seva obra per a piano)*, Barcelona, Fundació Güell, 1976, p. 301-303.

Resulta força difícil de traduir i expressar el vertader sentit de la *Música callada* en una altra llengua que no sigui l'espanyola. El gran poeta i místic sant Joan de la Creu canta en una de les seves belles poesies: «la Música Callada, la Soledad Sonora» cercant expressar així la idea d'una música que seria la mateixa veu del silenci. La música que guarda per a si mateixa la seva veu «callada», és a dir, «que calla» mentre la soledat es fa música.²²

La vivència mística de la «música callada» que Mompou tractava d'assolir a través del so, sant Joan de la Creu la cantava per mitjà de la seva obra poètica. Els versos «la música callada, la soledad sonora» pertanyen al seu *Cántico espiritual*, un diàleg amorós entre l'ànima, l'esposa, i el seu Senyor, l'Espòs, que el mateix sant va preludiar apellant a la incapacitat de la paraula per a pronunciar els inefables «dichos de amor» —podríem afegir— de «la veu del silenci». Heus ací el seu comentari:

[...] sería ignorancia pensar que los dichos de amor en inteligencia mística (cuales son los de las presentes canciones) con alguna manera de palabras se puedan bien explicar; porque el Espíritu del Señor que «ayuda nuestra flaqueza», como dice San Pablo, morando en nosotros, «pide por nosotros con gemidos inefables» lo que nosotros no podemos bien entender ni comprender para lo manifestar. Porque ¿quién podrá escribir lo que a las almas amorosas, donde él mora, hace entender? Y ¿quién podrá manifestar con palabras lo que las hace sentir? Y ¿quién, finalmente, lo que las hace desear? Ciertamente, nadie lo puede; cierto, ni ellas mismas por quien pasa lo pueden. Que ésta es la causa por que con figuras, comparaciones y semejanzas antes rebosan algo de lo que sienten, y de la abundancia del espíritu vierten secretos misterios [...].²³

És, però, en les estrofes 13-14 en què el poeta posa en els llavis de l'esposa els cèlebres versos:

Mi Amado, las montañas,
los valles solitarios nemorosos, [plens de boscos]
las ínsulas extrañas,
los ríos sonorosos,
el silbo de los aires amorosos,
la noche sosegada,
en par de los levantes de la aurora,
la música callada,
la soledad sonora,
la cena que recrea y enamora.²⁴

22. Frederic MOMPOU, *Música callada: Premier cahier pour piano*, París, Salabert, 1959.

23. San Juan de la Cruz: *Cántico espiritual y poesía completa*, edició a cura de Paola Elia i María Jesús Mancho, estudi preliminar de Domingo Ynduráin, Barcelona, Crítica, 2002, p. XXXIV-XXXVI.

24. San Juan de la Cruz: *Cántico espiritual y poesía completa*, 2002, p. 19-20.

Quan el mateix poeta comenta aquests versos fa l'advertiment,

[...] para más inteligencia de ellas y de las que después se siguen, que en este vuelo espiritual que acabamos de decir, se denota un alto estado y unión de amor, en que después de mucho ejercicio espiritual suele Dios poner al alma, al cual llaman desposorio espiritual con el Verbo, Hijo de Dios [...] es de notar que en estas dos canciones se contiene lo más que Dios suele comunicar a este tiempo a un alma.²⁵

En els deu versos d'aquestes dues estrofes el poeta dibuixa quatre imatges sonores: «los ríos sonorosos», «el silbo de los aires amorosos», «la música callada» i «la soledad sonora». L'ànima —l'esposa— se sent inundada per la veu espiritual de l'Espòs, una veu que «priva de toda otra voz» amb un so que «excede todos los sonidos del mundo»,²⁶ per mitjà d'«el divino silbo que entra por el oído del alma»,²⁷ per comunicar-li «revelaciones o visiones puramente espirituales, que solamente se dan al alma, sin servicio y ayuda de los sentidos; y así, es muy alto y cierto esto que se dice comunicar Dios por el oído».²⁸

L'ànima diu que el seu Amat és «la música callada, la soledad sonora»²⁹ per significar que aquesta «música callada»:

[25] [...] es inteligencia sosegada y quieta, sin ruido de voces, y así se goza en ella la suavidad de la música y la quietud del silencio. Y así, dice que su Amado es esta «música callada», porque en Él se conoce y gusta esta armonía de música espiritual. Y no sólo eso, sino que también es «la soledad sonora». [26] Lo cual es casi lo mismo que «la música callada», porque, aunque aquella música es callada cuanto a los sentidos y potencias naturales, es soledad muy sonora para las potencias espirituales; porque, estando ellas solas y vacías de todas las formas y aprehensiones naturales, pueden recibir bien el sonido espiritual sonorosísimamente en el espíritu de la excelencia de Dios en sí y en sus criaturas [...]. Y por cuanto el alma recibe esta sonora música no sin soledad y ajenación de todas las cosas exteriores, la llama la «música callada y la soledad sonora», la cual dice que es su Amado.³⁰

En relació amb aquestes paraules del poeta resulta d'interès observar la relació íntima que es produeix entre l'inici de la primera peça que obre el primer quadern per a piano de la *Música callada* i el *Cantar del alma* per a soprano, cor i orgue, o piano, que Mompou compongué sobre la poesia «Que bien sé yo la fonte» del mateix sant Joan de la Creu. Aquesta relació no es dona només pel fet que Mompou escrivís ambdues obres el 1951, sinó pels efectes musicals de la trobada

25. *San Juan de la Cruz: Cántico espiritual y poesía completa*, 2002, 1, p. 91-92.

26. *San Juan de la Cruz: Cántico espiritual y poesía completa*, 2002, 9, p. 95-96.

27. *San Juan de la Cruz: Cántico espiritual y poesía completa*, 2002, 15, p. 99.

28. *San Juan de la Cruz: Cántico espiritual y poesía completa*, 2002, 15, p. 99.

29. El poeta se serveix d'un oxímoron per juxtaposar conceptes de significat oposat: «música sonora» i «soledad callada».

30. *San Juan de la Cruz: Cántico espiritual y poesía completa*, 25-26, 2002, p. 104-106.

entre el compositor i l'obra poètica del sant que les van impregnar i es van traduir tant en l'una com en l'altra.³¹

En el *Cantar del alma* Mompou se serveix d'un *tempo* «lento-placido» amb un llenguatge que es podria qualificar de meditatiu, per reservar el cant del text a una línia melòdica nua, sense acompanyament, i en un estil quasi recitatiu que ell mateix qualificà «dans le style grégorien», el disseny del qual, amb una semblant i austera sobrietat quasi litúrgica, sembla prolongar-se en l'«Angelico» que obre la *Música callada*.

Amb l'«Angelico» Mompou iniciava la col·lecció de les vint-i-vuit peces que acabarien transformant-se en la *Música callada*, la composició de la qual culminaria el 1967. Inspirat en el text de sant Joan de la Creu, Mompou va buscar la manera d'evocar «la veu del silenci» per mitjà del so d'una música que, en paraules seves:

[...] no té aire ni llum. És un feble batec del cor [...] [que] té la missió de penetrar en les pregones profunditats de la nostra ànima i en les regions més secretes del nostre esperit. Aquesta música és callada perquè la seva audició és interna. Contenció i reserva. La seva emoció és secreta i només pren forma sonora en les seves ressonàncies sota la gran i freda volta de la nostra soledat. «La música callada, la soledad sonora» presentides per sant Joan de la Creu trobaran en aquestes pàgines un anhel de realitat.³²

Sota la soledat d'aquestes paraules de Mompou llegim en el batec de la ressonància el secret que dona forma al so de la *Música callada*, essent la ressonància, tal com apunta Adolf Pla, el «punt de transformació del so en silenci i del silenci en so, com s'esdevé amb les campanes quan les escoltem des de lluny».³³ La ressonància actua com un punt de connexió entre el so i el no-res del silenci, del qual brolla la vibració, essent el silenci un espai buit de so i, alhora, ple d'una sonoritat que encara no s'ha manifestat.

«La veu del silenci» s'expandeix per ressonància com un cant que amplifica el dring de l'inefable i fa reverberar els paisatges inèdits del món interior de l'ànima, fins arribar a «mobilitzar» —d'acord amb la segona accepció agustiniana de la definició de música com a *scientia bene movendi*—³⁴ el nucli ontològic de l'ésser, el seu harmònic fonamental amb totes les seves octaves.

La *Música callada* sembla cantar la «ipseïtat espiritual»³⁵ de l'ànima en la seva llengua original, la llengua del silenci,³⁶ perquè, com li fa dir Pascal Quignard

31. A l'entorn de 1947, Mompou va compondre la seva *Oració mística* per a flauta i quintet de corda, que dedicà a sant Joan de la Creu.

32. Frederic MOMPOU, «Discurso de ingreso en la Real Academia de Bellas Artes de San Jorge, 17 de mayo de 1952», a *Miscelánea: Recull musical i documentació de textos*, Barcelona, Boileau, 2012, p. 37.

33. Adolf PLA I GARRIGÓS, *Mompou: El eterno recomenzar*, p. 111.

34. Sant AGUSTÍ, *De Musica*, I, II, 2, cf. *San Agustín: Obras completas*, vol. XXXIX, Madrid, BAC, 1988, coll. «Biblioteca de Autores Cristianos», p. 73-78.

35. Vladimir JANKÉLEVITCH, «El mensaje de Mompou», 2018, p. 298-311.

36. «La llengua de l'ànima és el silenci», cf. Alain CORBIN, *Història del silenci: Del Renaixement als nostres dies*, 2019, p. 87.

a *monsieur* de Sainte-Colombe «la música és aquí només per parlar d'allò que no poden dir les paraules».³⁷

En els confins de la «frontera secreta» del silenci, la ressonància de la *Música callada*, com assenyala Adolf Pla, «ens condueix a una dimensió més espiritual que emocional»,³⁸ atès que l'ona expansiva de la reverberació emocional es propaga sota la forma d'una irradiació psicosenesimental, generada per una qualitat vibratòria que ha penetrat fins les regions més pregones de l'ésser. D'aquí que la dimensió emocional pugui actuar com una porta d'accés al desvetllament d'una dimensió de caire transpersonal i que la qualitat vibracional de la música la pugui convertir en nodridora, vertebradora i mutadora de la consciència.³⁹

Es podria considerar que si les propietats físiques de les freqüències harmòniques de la música de Mompou tenen la virtut objectiva d'obrir i d'ampliar la capacitat receptiva de l'orella externa és, precisament, perquè també posseeixen la puixança subtil d'obrir les portes a una percepció interior.

A través de la qualitat física de les seves ressonàncies i de llur mediació harmònica, és a dir, el seu «valor qualitatiu de projecció ressonant [...] que és la seva relació intervàlica»,⁴⁰ la vestidura acústica del llenguatge de Mompou s'enlaira des de la física per anar, més enllà de la física, cap a la dimensió metafísica d'un silenci —indicible i primordial— que mena a la progressiva obertura de les «orelles de l'ànima» de la qual parlava sant Joan de la Creu.

La «veu del silenci» pronuncia instants de presència ontològica des de la nostra conjugació en el temps de l'esdevenir per «solidificar el temps en eternitat», com diu Claudel,⁴¹ i establir-nos en la presència del diví, descrita per Cattiaux com «l'actualitat de l'eternitat».⁴²

37. Pascal QUIGNARD, *Tots els matins del món*, Barcelona, Columna, 1992, p. 99. Vegeu, al respecte, Nadia JAMAL, «La quête de ce qu'on a perdu dans *La leçon de musique* et *Tous les matins du monde* de Pascal Quignard», a Françoise HANUS i Nina NAZAROVA, *Le silence en littérature: De Mauriac à Houellebecq*, París, L'Harmattan, 2013, p. 219-225.

38. Adolf PLA i GARRIGÓS, *Mompou: El eterno recomenzar*, 2018, p. 93.

39. Vegeu el nostre prefaci «¿A qui aplaudim al final d'un concert?», a Arthur M. ABELL, *Música i inspiració: Converses amb Brahms, Strauss, Puccini, Humperdinck, Bruch i Grieg*, Barcelona, Fragmenta, 2020, p. 9-26.

40. Adolf PLA i GARRIGÓS, *Mompou: El eterno recomenzar*, 2018, p. 127.

41. Paul CLAUDEL, «La perle», a *L'œil écoute*, París, Gallimard, 1946, p. 228.

42. Louis CATTIAUX, *El missatge retrobat*, Claret, 2007, llibre XIV, verset 26.

L'ETNOMUSICOLOGIA CRÍTICA DEL TURISME: UNA PROPOSTA ECOMUSICOLÒGICA DES DE LES ILLES BALEARS

AMADEU CORBERA JAUME

Conservatori Superior de Música de les Illes Balears

RESUM

La indústria turística és un dels principals motors econòmics mundials, amb un pes importantíssim als Països Catalans i, sobretot, a llocs com les Illes Balears. Curiosament, però, l'atenció que ha prestat l'etnomusicologia a aquest fenomen massiu és relativament nova. En aquest article, que neix d'unes reflexions en l'àmbit de la docència de l'autor, plantejam la necessitat de desenvolupar una etnomusicologia crítica del turisme a casa nostra que, des d'una perspectiva *emic*, adopti les eines del creixent camp de l'ecomusicologia fins a completar una proposta global i radical en conjunt. Tot plegat ens ha de permetre incidir millor en els reptes que, com a acadèmics, com a investigadors professionals i com a ciutadans, ens planteja la crisi socioecològica del segle XXI al nostre país.

PARAULES CLAU: ecomusicologia, etnomusicologia aplicada, turisme, crisi ecològica, patrimoni, colonialisme, imperialisme.

ETHNOMUSICOLOGY CRITICAL OF TOURISM: AN ECOMUSICOLOGICAL PROPOSAL FROM THE BALEARIC ISLANDS

ABSTRACT

The tourism industry is one of the foremost world economic engines and one of immense importance in the Catalan Countries at large and above all in places like the Balearic Islands. Curiously enough, however, ethnomusicology has only turned its attention to this mass phenomenon in relatively recent times. This article, which stems from some reflections in the sphere of the author's teaching activity, poses the need to develop ethnomusicology critical of tourism in the Balearic Islands which should adopt, from an *emic* standpoint, the tools of the growing field of ecomusicology in order to complete a radical

comprehensive proposal. All this should allow us to better exert an influence in the challenges which are posed to us as scholars, professional researchers and citizens by the socio-ecological crisis of the 21st century in the Balearic Islands.

KEYWORDS: ecomusicology, applied ethnomusicology, tourism, ecological crisis, heritage, colonialism, imperialism.

Aquest article neix de la necessitat de posar de manera més o menys ordenada i conjunta idees que fa temps que, com a professor, intent fer extensives als estudiants de grau de musicologia, sobre turisme, canvi climàtic i el futur laboral i acadèmic dels nostres alumnes. Partint principalment dels conceptes *etnomusicologia aplicada* i *etnomusicologia radical*, de Jeff Titon i Ed Emery, aquest text vol ser una reflexió sobre el paper que, com a etnomusicòlegs, podem tenir en debats tan presents en la nostra societat actual, especialment als Països Catalans i concretament a les Balears, com són l'impacte del turisme i la crisi ecològica.

L'ETNOMUSICOLOGIA DEL TURISME

Durant l'any 2020 la pandèmia de la covid va paralitzar per complet l'activitat turística mundial. En un indret altament dependent del turisme com són les Illes Balears, aquest fet va suposar una caiguda del PIB del 23,7 %, la més gran de tot l'Estat, quatre vegades superior a la de la Unió Europea (UE) l'any 2020.¹

El 2019, darrer any abans de la crisi sanitària, es varen registrar 1.500 milions d'arribades internacionals de turistes a tot el món.² El mateix any, Espanya va rebre 83.509.153 turistes.³ En el cas de les Illes Balears, varen ser 16.444.773 visitants; són poc més de 100.000 visitants menys que el 2018, quan la xifra va ser de 16.561.348 turistes.⁴ Els dos darrers anys abans de la pandèmia són els dels rècords absoluts de tota la sèrie històrica des que a finals de la dècada de 1950 va començar el primer *boom* turístic de les Balears (Buades, 2014; Murray, 2012; Yrigoy, 2013). De fet, només en la dècada 2009-2019, el nombre de turistes va passar d'11.779.129 (2009) als 16 milions i mig del 2019.

1. *Conjuntura econòmica: 16 març 2021* (en línia), Govern de les Illes Balears, Conselleria de Model Econòmic, Turisme i Treball, Direcció General de Model Econòmic i Ocupació, <<https://www.caib.es/govern/rest/arxiu/4611428>>.

2. «El turismo internacional sigue adelantando a la economía global», a *Organització Mundial del Turisme* (en línia), 20 gener 2020, <<https://www.unwto.org/es/el-turismo-mundial-consolidasu-crecimiento-en-2019>>.

3. Dades consultables a la web de l'Institut Nacional d'Estadística.

4. «Turistes amb destinació principal les Illes Balears per període, illa i país de residència», a *Institut d'Estadística de les Illes Balears* (en línia), <https://ibestat.caib.es/ibestat/estadistiques/043d7774-cd6c-4363-929a-703aaa0cb9e0/3f1887a5-b9b7-413b-9159-cb499cf29246/ca/I208002_n301.px>.

Aquest espectacular augment ha anat en paral·lel a l'extensió territorial de l'espai de producció turístic a tot el territori, i de manera exagerada els darrers anys, en el cas específic de Mallorca.⁵ Així, l'anomenat *capitalisme de plataforma* en l'àmbit turístic, com Airbnb, Homerental, HomeAway, etc., ha suposat una transformació no només del sector sinó també de l'experiència turística i de la coexistència, cada vegada més conflictiva, entre locals i visitants —el que s'ha anomenat *turisme de masses* o *overtourism*.⁶ Aquest fenomen, de fet, es dona arreu dels centres turístics del nord de la Mediterrània: ciutats com Barcelona, Venècia, València o Marsella han vist néixer els darrers anys diversos moviments socials que qüestionen l'arribada massiva de turistes i demanen posar-hi límit.

Aquesta conflictivitat generalitzada ha estat estudiada àmpliament en temps recents des de la geografia, l'antropologia o els estudis turístics (*tourist studies*); fins i tot per altres disciplines *a priori* més allunyades, com els estudis literaris.⁷ Malgrat tot, aquesta aproximació crítica als problemes i conflictes d'ordre social, econòmic, cultural o ecològic generats per la indústria turística no han estat tractats, amb aquesta perspectiva i profunditat, des de la musicologia o l'etnomusicologia.

Deia l'etnomusicòloga Jennifer C. Post que els estudis sobre etnomusicologia i turisme eren relativament nous.⁸ Tot i això, existeix una quantitat considerable de literatura sobre etnomusicologia del turisme o *tourism ethnomusicology*,⁹ des que el 1986 l'International Council for Traditional Music (ICTM) va celebrar la seva conferència anual a Jamaica, dedicada a l'impacte del turisme en la música tradicional; d'aquella trobada en va sortir una primerenca publicació, editada per Adrienne Kaeppler, titulada *Come mek me hol' yu han': The impact of tourism on traditional music* (1988).¹⁰ Des d'aleshores, l'interès per aquest camp d'estudi no ha fet més que augmentar, perquè, tal com assenyala Bruno Nettl, el turisme «has emerged as one of the principal ways in which culture contact is now made, and

5. Ivan MURRAY MAS, «Bienvenidos a la fiesta: turistización planetaria y ciudades-espectáculo (y algo más)», *Ecología Política*, núm. 47 (2014), p. 87-91; Margalida MESTRE, «Ciutat i territori a Mallorca», *Documents d'Anàlisi Geogràfica*, vol. 61, núm. 2 (2015), p. 351-368; Sònia VIVES, Onofre RULLAN i Jesús M. GONZÁLEZ, *Geografies de la desposseïció d'habitatge a través de la crisi: Els desnonaments Marca Palma*, 2018.

6. Joaquim VALDIVIELSO i Joan MORANTA, «The social construction of the tourism degrowth discourse in the Balearic Islands», *Journal of Sustainable Tourism*, vol. 27, núm. 12 (2019), p. 1876-1892; Asunción BLANCO-ROMERO *et al.*, «Not tourism-phobia but urban-philia: Understanding stakeholders' perceptions of urban touristification», *Boletín de la Asociación de Geógrafos Españoles*, núm. 83 (2019), p. 1-30.

7. Mercè PICORNELL, «The back side of the postcard: Subversion of the island tourist gaze in the contemporary Mallorcan imaginary», *Island Studies Journal*, vol. 15, núm. 2 (2020), p. 291-314.

8. Jennifer C. POST, «Introduction», a *Ethnomusicology: A contemporary reader*, 2006, p. 1-14.

9. Martin STOKES, «Music, travel and tourism: An afterword», *The World of Music*, vol. 41, núm. 3 (1999), p. 141-155.

10. Adrienne KAEPLER (ed.), *Come mek me hol' yu han': The impact of tourism on traditional music*, 1988.

this is particularly true of arts», i afegeix: «Tourism has helped musicians, dancers, and artists to preserve older forms and also develop syncretic styles and genres».¹¹

El punt de vista que expressava l'eminent etnomusicòleg és, de fet, el de referència en la majoria de monografies sobre música i turisme: bona part dels treballs estan dedicats, tal com ja apuntava la conferència de l'ICTM de 1986, a la revitalització d'escenes o de tradicions locals;¹² a la creació —no sense tensions— de constructes identitaris i d'autenticitat que defineixin i limitin l'exposició turística d'una comunitat concreta,¹³ o l'impuls de festivals o altres recursos culturals per a diversificar l'oferta o implementar noves estratègies turístiques o de diferenciació,¹⁴ el que Chris Gibson i John Connell anomenen *niches*: «where people travel, at least in some part, because of music —and the significance of this for culture, economics and identity».¹⁵

Moltes d'aquestes aproximacions s'han fet des del que s'ha anomenat *etnomusicologia aplicada*, una visió cada vegada més estesa a partir de la necessitat per part dels acadèmics de *dur a la pràctica* o *aplicar* el resultat del nostre treball, *intervenint* a les comunitats i grups amb els quals feim feina o que havíem convertit en objecte d'estudi, sota els principis enunciats per Jeff Todd Titon: «social responsibility, human rights, and cultural and musical equity».¹⁶ Però partint de la premissa bàsica, com apuntava encertadament el mateix autor en un altre article d'anys enrere, que la qüestió no és si intervenir o no, ja que «like it or not, ethnomusicologists intervene».¹⁷ Titon mateix, en col·laboració amb Svanibor Pettan, reincideix en la idea del turisme com una àrea de treball de l'etnomusicologia aplicada:

[...] tourism has offered a major opportunity and challenge for applied ethnomusicologists. Many have been employed as consultants and culture workers in

11. Bruno NETTL, *The study of ethnomusicology: Thirty-three discussions*, 2013, p. 208.

12. Elina CAROLI, «“La tarentule est vivante, elle n'est pas morte”. Musique, tradition, anthropologie et tourisme dans le Salento (Pouilles, Italie)», *Cahiers d'Études Africaines*, núm. 193-194 (2009), p. 257-284; Daniel T. NEELY, «Modern Mento. The emergence of native music in Jamaica tourism», a *Sun, sea, and sound: Music and tourism in the circum-Caribbean*, 2014, p. 17-43.

13. Jeff T. TITON, «“The real thing”: Tourism, authenticity, and pilgrimage among the Old Regular Baptists at the 1997 Smithsonian Folklife Festival», *The World of Music*, vol. 41, núm. 3 (1999), p. 115-139; Peter DUNBAR-HALL, «Culture, tourism, and cultural tourism: Boundaries and frontiers in performances of Balinese music and dance», *Journal of Intercultural Studies*, vol. 22, núm. 2 (2001), p. 173-187.

14. John CONNELL i Chris GIBSON, *Sound tracks: Popular music, identity and place*, 2003; Jerome CAMAL, «DestiNation: The festival gwoka, tourism, and anticolonialism», a *Sun, sea, and sound: Music and tourism in the circum-Caribbean*, 2014, p. 231-237.

15. Chris GIBSON i John CONNELL, *Music and tourism: On the road again*, 2005, p. 1.

16. Jeff T. TITON, «Applied ethnomusicology: A descriptive and historical account», a *The Oxford handbook of applied ethnomusicology*, 2015, p. 4.

17. Jeff T. TITON, «Music, the public interest, and the practice of ethnomusicology», *Ethnomusicology*, vol. 36, núm. 3 (1992), p. 316.

bringing traditional music to an audience extrinsic to the musical community, as music plays an important role in cultural tourism, which many think can be a driver of local and regional economies while it also sustains older layers of music that are in danger of losing, or have lost, their original cultural contexts.¹⁸

No obstant això, observam com quasi totes aquestes publicacions, el seu enfocament, fins i tot des de la perspectiva de l'etnomusicologia aplicada, tracten sobre àrees històricament empobrides i colonitzades o col·lectius minoritzats (pobles indígenes d'Amèrica o Oceania, països del Sud, etc.), però poc dels conflictes que el turisme —també en la seva vessant musical i sonora— comporta a àrees amb massificació turística com el nord-oest de la Mediterrània, o ciutats com Barcelona, Lisboa, Amsterdam o Venècia —Gibson i Connell, per exemple, les exclouen explícitament de la seva investigació.¹⁹ En canvi, sí que des de posicions més crítiques es comença a plantejar una etnomusicologia o antropologia sonora que presta més atenció als conflictes derivats dels processos de turistització i gentrificació dels grans centres urbans.²⁰

Aquest posició crítica ens acosta, al camp de l'etnomusicologia, al plantejament d'Ed Emery (2017) d'una etnomusicologia radical²¹ —una idea, aquesta, que ja havia enunciat Charles Keil en una conferència a Washington el 1976.²² Partint dels preceptes consensuats de la disciplina aplicada, Emery proposa, des d'una concepció acadèmica radicalment més polititzada, un desig d'anar més enllà:

The buzzwords in this applied ethnomusicology are familiar. Peace, harmony, empathy, conflict resolution, therapy, development. It is mild, normative, humane, and more or less unthreatening. Nobody could deny that it is good work, because the bloody progress of history leaves us with people who have been traumatised by war and torture, and communities that have been divided by centuries of sectarian bloodletting, and minority communities whose musics are threatened with annihilation —all of whom should have access to the benefits that applied musicology can bring. However, what we are doing is something else. Within this field we differentiate ourselves, because we are driven by urgencies that come from somewhere else.

18. Jeff T. TITON i Svanibor PETTAN, «An introduction to the chapters», a *The Oxford handbook of applied ethnomusicology*, 2015, p. 57.

19. Chris GIBSON i John CONNELL, *Music and tourism: On the road again*, 2005.

20. Íñigo SÁNCHEZ, «Mapping out the sounds of urban transformation: The renewal of Lisbon's Mouraria quarter», a *Toward an anthropology of ambient sound*, 2017, p. 153-167; Paulo C. NUNES i Ana Paula C. PEREIRA, «Marginalised groups and urban festivals in São Paulo and Lisbon: Between social control, urban renewal and gentrification processes», a *Marginalisation and events*, 2009, p. 19-35.

21. Ed EMERY, «Radical ethnomusicology: Towards a politics of “no borders” and “insurgent musical citizenship” - Calais, Dunkerke and Kurdistan», *Ethnomusicology Ireland*, núm. 5 (2017), p. 48-74.

22. Keil la va titular «If there were a radical ethnomusicology, what might a radical ethnomusicologist contribute?». D'aquesta conferència només en tenim el resum que va publicar l'activista Barbara Bick a *Culture and politics: Notes from a conference*, 1976, p. 33-36.

By way of shorthand: an urgency of moments of empowerment that seek to confront Power.²³

Així, i assumint, com deia Titon, que els etnomusicòlegs intervenim, ens agradi o no, Emery ens demana prendre consciència del nostre rol dins el sistema institucional i cultural de reproducció capitalista i, en conseqüència, actuar:

So, ethnomusicologists as “productive subjects” within the global capitalist system of production—but then potentially also as “subjects of resistance”, as “resistant subjectivities” intent on changing the world for the better, and willing to fight for that. And this is where we are heading with the notion of “radical ethnomusicology”.²⁴

Precisament, la moderna indústria turística ha esdevengut un dels principals agents de consolidació de la globalització capitalista,²⁵ tal com denuncia Emery. Freya Higgins-Desbiolles demostra llargament com el turisme modern «was founded on the US domination of the global sphere in the aftermath of the World Wars of the 20th century»²⁶ com una de les noves cares de l'imperialisme contemporani, «expression of imperial and colonial dominance». ²⁷ I en aquest procés, les Illes Balears, com a laboratori primerenc de creació i gestació d'aquest model,²⁸ hi tenen un paper fonamental.

APROXIMACIONS DE L'ETNOMUSICOLOGIA AL TURISME BALEAR

Tot i la importància, cabdal, fonamental, essencial i definitòria del turisme a les Illes Balears i als Països Catalans, en general, del segle XXI, fins fa molt poc no hem començat a veure la publicació d'estudis que, des de la musicologia o àrees semblants, tractin del tema. En citarem només alguns.

23. Ed EMERY, «Radical ethnomusicology: Towards a politics of “no borders” and “insurgent musical citizenship” - Calais, Dunkerke and Kurdistan», *Ethnomusicology Ireland*, núm. 5 (2017), p. 50.

24. Ed EMERY, «Radical ethnomusicology: Towards a politics of “no borders” and “insurgent musical citizenship” - Calais, Dunkerke and Kurdistan», *Ethnomusicology Ireland*, núm. 5 (2017), p. 66.

25. Joan BUADES, *Exportando paraísos: La colonización turística del planeta*, 2014.

26. Freya HIGGINS-DESBOLLES, «The ongoingness of imperialism: The problem of tourism dependency and the promise of radical equality», *Annals of Tourism Research*, núm. 95 (2022), p. 2.

27. Freya HIGGINS-DESBOLLES, «The ongoingness of imperialism: The problem of tourism dependency and the promise of radical equality», *Annals of Tourism Research*, núm. 95 (2022), p. 5.

28. Macià BLÁZQUEZ, Ivan MURRAY i Antoni A. ARTIGUES-BONET, «La balearización global: el capital turístico en la minoración e instrumentación del Estado», *Investigaciones Turísticas*, núm. 2 (2011), p. 1-28.

A les Illes Balears, el treball que sens dubte inaugura aquest camp és el llibre de Francesc Vicens *Paradise of love o l'illa imaginada*,²⁹ un estudi completíssim de la música i el turisme a Mallorca els anys seixanta del segle passat. També cal comptar dins el nostre camp articles recents d'Antoni Vives-Riera sobre la recopilació de repertori cançonerístic a Mallorca com a creador de la imatge turística,³⁰ o el d'aquest mateix autor i Pau Obrador sobre la neofesta del Much de Sineu en el context de la Mallorca altament turístitzada;³¹ semblant a aquest punt de vista, però partint del context del rock català, hi ha el d'un servidor.³² *Magaluf, més enllà del mite*, de Tomeu Canyelles i Gabriel Vives,³³ sense voler ser un treball etnomusicològic sí que té en compte el fenomen musical com a element clau en l'articulació i el desenvolupament de l'espai turístic popular més famós de les Balears.

Pel que fa a les altres illes, a Menorca, Jordi Orell (2020) es va graduar en musicologia a l'Escola Superior de Música de Catalunya amb el treball titulat *Canten 'Los Parranderos'. Música, oci, turisme, identitat i paisatge a la Menorca de la segona meitat del segle XX i principis del segle XXI*.³⁴

El cas d'Eivissa és una mica diferent. *Ibiza*, com a marca turística mundialment reconeguda, és observada, construïda i analitzada des d'una perspectiva completament *etic*, no autòctona. Eivissa és, de fet, un *niche* que atreu un tipus de turisme i visitants que cerquen precisament una experiència sociomusical concreta, vinculada, en part, a la projecció de l'illa com a *paradís perdut* o *escapist paradise*³⁵ i refugi d'experiències de vida bohèmia, contracultural, New Age i hedonista; és el fenomen turístic que Andy Bennett analitza com a «neo-tribes»,³⁶ i Anthony D'Andrea com a «global nomads»:

About Ibiza itself, many interviewees noted that the place suits lifestyles driven by 'passion', 'fun' and 'bohemianism'. Others praised the variety of social types that coexisted there. New Agers pointed out the 'spiritual' and 'energetic' qualities of the island, considered a center for 'spiritual learning and healing'. Opinions about the general situation were prompted under the caption 'the best and the worst in Ibiza'. Two typical answers referred to the negative side. Alternative expatriates regretted that mass tourism led to environmental degradation, consumerism, selfishness and

29. Francesc VICENS, *Paradise of love o l'illa imaginada*, 2012.

30. Antoni VIVES-RIERA, «Tourism and nationalism in the production of regional culture: The shaping of Majorca's popular songbook between 1837 and 1936», *Nations and Nationalism*, vol. 24, núm. 3 (2018), p. 695-715.

31. Pau OBRADOR i Antoni VIVES-RIERA, «Festive traditions and tourism in Mallorca: Ludic transgressions and the disruption of otherness», *Tourist Studies*, vol. 20, núm. 1 (2019), p. 1-43.

32. Amadeu CORBERA, «Neoliberalism: Counter-touristic musical practices in a Mediterranean paradise», a *From mosaic to net: Mediterranean musicscapes in contemporary Spain*, en premsa.

33. Tomeu CANYELLES i Gabriel VIVES, *Magaluf, més enllà del mite*, 2020.

34. Jordi ORELL, *Canten 'Los Parranderos': Música, oci, turisme, identitat i paisatge a la Menorca de la segona meitat del segle XX i principis del segle XXI*, 2020.

35. Chris GIBSON i John CONNELL, *Music and tourism: On the road again*, 2005.

36. Andy BENNETT, «'Chilled Ibiza': Dance tourism and the neo-tribal island community», a *Island musics*, 2004, p. 123-136.

undesired work rhythms. Businesspeople, however, readily criticized the bureaucracy as the main hindrance to the economic development of the island. Yet, they all agreed that the worst of Ibiza lies in Sant Antoni, a town with low-quality tourism for rowdy 'lager louts' hosted in cheap two-star hostels. On the other hand, there was unanimity about the best in Ibiza: the natural beauties and the countryside, which exerted a mesmerizing effect upon expatriates.³⁷

A diferència de Bennett o Gibson i Connell, D'Andrea sí que reconeix que l'excés de turisme i pressió demogràfica de l'illa provoca «environmental pressures on water and energy, in addition to problems with pollution, traffic jams and social stress»,³⁸ però només per com aquests problemes afecten les relacions d'aquests nòmades globals que han anat a parar a Eivissa, i no de com ho viuen o hi sobreviuen els locals o treballadors precaris del sector hotel·ler: «Inflation, overwork, pollution, surveillance, urbanization and overpopulation compel expressive expatriates to re-evaluate their insertion in such transformed environments».³⁹ Tot i això, D'Andrea observa encertadament al llarg del seu llibre el rol que té aquest imaginari contracultural en la destrucció accelerada d'Eivissa: «the hippie scene must be considered in the context of capitalist predation that marks the socio-economic life of the island».⁴⁰

Sense sortir d'aquest paradigma sobre Eivissa, el geògraf cultural Hugo Capellà va un pas més enllà: per ell, les experiències sociomusicals que l'illa proveeix representen, des de la perspectiva *queer* i la crítica postmoderna, un espai de llibertat sexual i identitària, de contrarelat de les formes de vida i de socialització sota el capitalisme; Eivissa és, per Capellà, «one of the clearest challenges to modern Western thought».⁴¹

Ibiza as a good merge where dissidence is possible, and appears as an anti-model. It does not seek to establish itself as a followed pattern and it must be understood more as an initiation to the discovery of oneself (thought being), away from both traditional models (patriarchal/neoliberal) and alternative models (neo-Marxist/social struggle).⁴²

37. Anthony D'ANDREA, *Global nomads: Techno and New Age as transnational counter-cultures in Ibiza and Goa*, 2007, p. 59.

38. Anthony D'ANDREA, *Global nomads: Techno and New Age as transnational counter-cultures in Ibiza and Goa*, 2007, p. 46.

39. Anthony D'ANDREA, *Global nomads: Techno and New Age as transnational counter-cultures in Ibiza and Goa*, 2007, p. 223.

40. Anthony D'ANDREA, *Global nomads: Techno and New Age as transnational counter-cultures in Ibiza and Goa*, 2007, p. 90.

41. Hugo CAPELLÀ, «A disrupting merge perspective on gender: The case of Ibiza», a *Responses to geographical marginality and marginalization*, 2020, p. 149, coll. «Perspectives on Geographical Marginality», 5.

42. Hugo CAPELLÀ, «A disrupting merge perspective on gender: The case of Ibiza», a *Responses to geographical marginality and marginalization*, 2020, p. 159, coll. «Perspectives on Geographical Marginality», 5.

Però aquest model d'Eivissa *queer*, que Capellà arriba a definir com a anarquista o *queer-anarquista*, no té en compte «els interessos que determinen la producció d'aquest espai d'acumulació de capital i de desposseïció territorial»,⁴³ ecològica o cultural. L'ús del terme *anarquista*, en aquest marc de negació de la dialèctica de classes i de les desigualtats ecològiques, socials i econòmiques intrínseques dels espais turístics, resulta si més no curiós.

LA NECESSITAT D'UNA ETNOMUSICOLOGIA RADICAL I CRÍTICA DEL TURISME

Com hem vist fins ara, un dels problemes, al nostre entendre, que observam en el corpus general de l'etnomusicologia del turisme, tant en la vessant més teòrica com en la més pràctica o aplicada, és la manca d'una perspectiva crítica en termes estructurals. Climent Picornell ens avisa, precisament, que els impactes que provoca el turisme «son el resultado de una compleja interacción de fenómenos»,⁴⁴ que ell resumeix en dos grans conjunts:

a) Impactes entre turistes i lloc de destí i població i la seva capacitat de càrrega econòmica, social o mediambiental.

b) Impactes generats pels turistes i els seus processos de presa de decisions, que no sempre presenten una continuïtat de causa-efecte. L'autor posa l'exemple que moltes decisions es prenen en àrees urbanes i de concentració del món desenvolupat i tenen conseqüències a les perifèries o àrees del Sud.

I és obvi que, dins aquesta interacció de fenòmens, la música, o l'activitat musical que envolta aquest model de negoci, n'és un i, fins i tot, en alguns casos o *niches*, com Eivissa, és essencial i necessari per la (re)creació de l'espai turístic. El cas de la Pitiüsa Major és paradigmàtic en molts aspectes en aquest sentit: després d'esdevenir, a finals de la dècada de 1990, un dels principals destins turísticofestius d'Europa, a principis del segle XXI, el model *Ibiza* d'hedonisme, *raves* i estètica contracultural es va estendre per tot el món:

Dance tourists, wether in search of new and differrent venues and scenes, frustrated with increasingly crowded (and regulated) Ibiza, or desiring something more than the 'cheesy Eurotrance' that had come to dominate Ibiza, moved elsewhere, including such Asian sites as Goa.⁴⁵

És la globalització de les *ciutats-festa*, «templos del placer-consumo y del capital», en paraules d'Ivan Murray.⁴⁶ El Carib ha estat el principal indret de pe-

43. Macià Blázquez (2021) en comunicació personal.

44. Climent PICORNELL, «Los impactos del turismo», *Papers de Turisme*, núm. 11 (1993), p. 68.

45. Chris GIBSON i John CONNELL, *Music and tourism: On the road again*, 2005, p. 193.

46. Ivan MURRAY MAS, «Bienvenidos a la fiesta: turistización planetaria y ciudades-espectáculo (y algo más)», *Ecología Política*, núm. 47 (2014), p. 87.

netració de les cadenes mallorquines, com Riu, Iberostar, Melià o Globalia, que hi han exportat, gràcies al suport financer de les institucions del capitalisme global (Wall Street, Banc Mundial, Banc Interamericà de Desenvolupament), el seu model de sol i platja i el seu saber fer —també de precarització econòmica i ecològica.⁴⁷ Així, tal com assenyalen Blázquez, Murray i Artigues-Bonet, l'expansió planetària del model turístic balear, iniciada a mitjans de la dècada de 1980, ha suposat «la mercantilització turística del territorio y de los recursos naturales, dando lugar a procesos de desposesión de las poblaciones locales y de deterioro democrático».⁴⁸ Els autors utilitzen el concepte *acumulació per desposseïció*, encunyat pel geògraf David Harvey⁴⁹ per descriure aquest procés:

La difusión del capital turístico ha implicado, entre otros, procesos de privatización del agua y de la costa que sustituyen el libre acceso por el de las condiciones de mercado (precio y renta). Así ocurre que se asocian el deterioro socio-ecológico y el democrático, en el ejercicio del poder para favorecer la acumulación por desposesión. David Harvey (2004) define la acumulación por desposesión para explicar cómo el capital se apropia de esferas de la vida, espacios y recursos naturales que hasta entonces habían quedado al margen de la lógica del mercado. En la mayoría de los casos se trata de bienes de titularidad pública, bienes comunes o bienes de acceso libre. David Harvey considera que la lógica de la acumulación por desposesión se mantiene a lo largo de toda la historia del capitalismo y es la clave de su expansión espacial a lo largo de todo el planeta. Los mecanismos más comunes de acumulación por desposesión son la privatización de lo público, en general, y la mercantilización de la naturaleza y de los bienes comunes, en particular. La urbanización y «turistización» de extensos litorales se produce, frecuentemente en el Sur, mediante la apropiación y privatización de recursos y territorios que aún conservaban un carácter de «bien común».⁵⁰

Seriem injusts si no reconeguéssim que alguna cosa de tot això es comença a reflectir en publicacions etnomusicològiques. *Sun, sea, and sound*, per exemple, és un llibre col·lectiu coordinat per Timothy Rommen i Daniel T. Neely: «Music

47. Joan BUADES, *Exportando paraísos: La colonización turística del planeta*, 2014; Macià BLÁZQUEZ, Ernest CAÑADA i Ivan MURRAY, «Búnker playa-sol. Conflictos derivados de la construcción de enclaves de capital transnacional turístico español en El Caribe y Centroamérica», *Scripta Nova: Revista Electrónica de Geografía y Ciencias Sociales* (en línia), vol. xv, núm. 368 (2011), <<https://raco.cat/index.php/ScriptaNova/article/view/244215>>.

48. Macià BLÁZQUEZ, Ivan MURRAY i Antoni A. ARTIGUES-BONET, «La balearización global: el capital turístico en la minoración e instrumentación del Estado», *Investigaciones Turísticas*, núm. 2 (2011), p. 3.

49. David HARVEY, «El “nuevo” imperialismo: acumulación por desposesión», *Socialist Register*, núm. 40 (2004), p. 99-129.

50. Macià BLÁZQUEZ, Ivan MURRAY i Antoni A. ARTIGUES-BONET, «La balearización global: el capital turístico en la minoración e instrumentación del Estado», *Investigaciones Turísticas*, núm. 2 (2011), p. 5.

and tourism in the circum-Caribbean», es subtitula.⁵¹ Hi llegim un capítol de Sydney Hutchinson sobre música i turisme a la República Dominicana, un dels països amb més inversió de l'empresariat hotelier mallorquí des de finals del segle XX.⁵² L'autora explica, certament, la discriminació racial en la contractació del personal dels complexos turístics, fins i tot dels grups de dansaires de música folklòrica, per donar la idea als turistes d'un país més blanc del que realment és, encara que molts dels músics per això mateix no siguin dominicans i el resultat de l'espectacle sigui, per als autòctons, un «increïble desastre».⁵³ Hutchinson també esmenta els problemes de precarietat laboral, discriminació i degradació ambiental d'aquest model. El mateix fa Vincenzo Perna a un altre capítol sobre Cuba: la seva anàlisi de la timba cubana a partir de 1990 li permet observar «the conservatism of Cuban institutions in matters of race, gender and culture»,⁵⁴ l'auge del turisme sexual a l'illa i una redistribució molt desigual de la riquesa que genera el sector turístic.

Tanmateix, en aquests texts ens hi costa veure la mirada etnomusicològica a través de la qual desxifrar les relacions intrínseques que conformen el sistema global d'explotació laboral, de gènere i ecològica del turisme de complexos turístics i tot inclòs —de factura balear—, i que ens hauria de fer actuar com a subjectes de resistència en la doble i inseparable esfera d'allò personal i acadèmic: malgrat que no és un treball etnomusicològic, ens agrada, per com és de revelador des de la perspectiva acadèmica feminista, l'estudi de Pritchard i Morgan,⁵⁵ que posa en relleu les relacions heteropatriarcals dels espais turístics en l'àmbit cultural i, fins i tot, urbanístic.

Tornem, doncs, a Mallorca i a les Balears, on tot això —tota aquesta innovació turística— va començar; on es va inventar la *balearització* com a procés descrit d'urbanització massiva per a finalitats turístiques a finals de la dècada de 1960,⁵⁶ com la construcció dels espais turístics de Magaluf o l'Arenal de Palma. Aquí, i com deïem, malgrat tot això, l'etnomusicologia, o els etnomusicòlegs, més aviat, tenim pendent d'analitzar i crear un corpus teòric i discursiu crític amb el fenomen turístic a partir dels seus impactes i dels metabolismes socials i ecològics que el sostenen, des d'un punt de vista *emic*: d'observar els processos d'acumulació de capital turístic a través del fet musical.

51. Timothy ROMMEN i Daniel T. NEELY (ed.), *Sun, sea, and sound: Music and tourism in the circum-Caribbean*, 2014.

52. Joan BUADES, *Exportando paraísos: La colonización turística del planeta*, 2014.

53. Sydney HUTCHINSON, «Outsider, insider, and imagined tourists: Musical and cultural tourism in the Dominican Republic», a *Sun, sea, and sound: Music and tourism in the circum-Caribbean*, 2014, p. 155.

54. Vincenzo A. PERNA, «Selling Cuba by the sound: Music and tourism in Cuba in the 1990s», a *Sun, sea, and sound: Music and tourism in the circum-Caribbean*, 2014, p. 64.

55. Annette PRITCHARD i Nigel J. MORGAN, «Privileging the male gaze: Gendered tourism landscapes», *Annals of Tourism Research*, vol. 24, núm. 4 (2000), p. 884-905.

56. Climent PICORNELL, «Los impactos del turismo», *Papers de Turisme*, núm. 11 (1993), p. 65-91.

Aquesta mirada crítica, però, ha de ser bidireccional: com a acadèmics, hem d'observar a través del fet musical els processos d'acumulació per desposseïció de l'activitat turística a casa nostra; però això també ens exigeix revisar-nos a nosaltres mateixos i el nostre paper institucional, en tant que «subjectes productius»⁵⁷ dins el magma sociopolític sobre el qual se sustenta el consens turístic balear.⁵⁸

Recordem, una vegada més i les vegades que faci falta, que els etnomusicòlegs, ens agradi o no, tanmateix intervenim. I una de les nostres intervencions més habituals és en els processos de patrimonialització. De la creació d'aquest espai, físic o virtual-comunitari, farcit d'elements emblemàtics, ens n'adverteixen Michel de Certeau i Luce Giard:

Sustrae de los usuarios lo que presenta a los observadores. Depende de una operación teatral, pedagógica y/o científica que retira de su utilización cotidiana (ayer u hoy) los objetos que ofrece a la curiosidad, a la información o al análisis. Los hace pasar de un sistema de prácticas (por medio de una red de practicantes) a otro [...] produciendo esta sustitución de destinatarios [...].

Una política de rehabilitación busca operar entre los «conservadores» y los «vendedores». [...] Una desappropriación de sujetos acompaña la rehabilitación de objetos [...].⁵⁹

Fixem-nos, per exemple, en el *Cant de la Sibilla*. Des de principis del segle XXI s'ha vertebrat tot un discurs identitari al voltant de la representació, capitalitzat al seu moment pel Consell de Mallorca, que mirava així de combinar aquesta defensa d'una certa mallorquinitat amb la *Sibilla* com a exemple per una banda, i amb requalificacions urbanístiques i la construcció de grans infraestructures viàries per l'altra, que aixecaren una gran contestació social.⁶⁰ La proclamació, l'any 2010, del *Cant de la Sibilla* com a patrimoni cultural i immaterial de la humanitat per la UNESCO va ser la culminació d'aquesta política —mentre s'han continuat les grans obres i creixements turisticourbanístics—; els etnomusicòlegs mallorquins varen aportar material molt important per a la preparació de la candidatura.⁶¹ Ara, aquesta mateixa nominació dins l'inventari de la UNESCO serveix com a nou reclam turístic per a la temporada d'hivern a Mallorca.⁶²

57. Ed EMERY, «Radical ethnomusicology: Towards a politics of “no borders” and “insurgent musical citizenship” - Calais, Dunkerke and Kurdistan», *Ethnomusicology Ireland*, núm. 5 (2017), p. 50.

58. Antoni PALLICER i Macià BLÁZQUEZ, «Turismo y caciquismo hotelero en las Baleares: la publicación *Tot Inclòs* y la quiebra del consenso social», *Ecología Política*, núm. 52 (2017), p. 88-92.

59. Michel de CERTEAU i Luce GIARD, «Al alimón», a *La invención de lo cotidiano: 2. Habitar, cocinar*, 1999, p. 140-141.

60. Gabriel MAYOL ARBONA, *En defensa de la terra: Les mobilitzacions ecologistes a Mallorca (1983-2007)*, 2021.

61. Jaume AYATS et al. (dir.), *La Sibilla i les Matines a Mallorca*, 2006.

62. El *Cant de la Sibilla* [en línia], l'espectacle de la tradició musical, <<https://www.illesbalears.travel/article/ca/mallorca/el-cant-de-la-sibilla-lespectacle-de-la-tradicio-musical>>.

Així, l'acumulació per desposseïció del negoci turístic acaba per mercantilitzar també allò intangible: un fet musical com la *Sibilla*, element vistós que exposa un conjunt de relacions socials i pràctiques culturals de la comunitat dels mallorquins, és venut al mostrador turístic i consumit, com un producte-objecte més, pels turistes-consumidors; les xarxes de reproducció cultural i dinàmiques comunitàries que s'esdevenen al voltant d'aquest esdeveniment són també «empaquetades» i comercialitzades per al benefici del negoci turístic hotelier i les seves necessitats segons la demanda i l'oferta del mercat, *desapropiades* del seu ús habitual, segons la terminologia de Certeau, o *desposseïdes*, tal com diu David Harvey. I tot això ha estat possible també amb la nostra ajuda —en la qual m'inclou—, de feina i recerca, amb la documentació elaborada al llarg dels anys, que ha servit i serveix per a la perpetuació institucional d'aquestes dinàmiques. Fet i fet, és el que també ens diu Jeff T. Titon en uns dels seus assaigs sobre ecomusicologia:

Even movements to conserve or safeguard intangible cultural heritage are couched in terms of the prevailing economic rationality when they argue that heritage tourism fuels the local economy and that arts education stimulates the creativity needed for innovation that will help corporations compete globally.⁶³

Titon mateix conclou que els programes de patrimonialització de la UNESCO «confuses cultural values with economic value and leads to unsustainable consequences».⁶⁴

L'ECOMUSICOLOGIA DEL TURISME

Entenem per *ecomusicologia* una musicologia fonamentada en el que Murray, Rullan i Blázquez anomenen *alternativa ecologista*:

[La que] cuestiona las raíces profundas de un problema ecológico centrado en la dominación del Centro sobre la Periferia en el sistema de la economía-mundo. Así planteado, mientras el ambientalismo sólo pretende actuar sobre «el eco en superficie» el ecologismo aspira a combatir los fenómenos de profundidad responsables de aquellos «ecos».⁶⁵

63. Jeff T. TITON, «The nature of ecomusicology», *Música e Cultura*, 8 (2013), p. 17.

64. Jeff T. TITON, «A sound economy», a *Transforming ethnomusicology*, vol. II: *Political, social and ecological issues*, 2021, p. 26.

65. Ivan MURRAY, Onofre RULLAN i Macià BLÁZQUEZ, «Las huellas territoriales de deterioro ecológico. El trasfondo oculto de la explosión turística en Baleares», *Scripta Nova: Revista Electrónica de Geografía y Ciencias Sociales* (en línia), vol. 9, núm. 199 (2005). <<https://revistes.ub.edu/index.php/ScriptaNova/article/view/909>>.

Així, per tant, aquesta ecomusicologia que emergeix com un dels nous camps de treball de la nostra disciplina, en la línia apuntada, ha de ser necessàriament crítica:

Ecomusicology is critical reflection upon music and sound, set against the backdrop of this epochal environmental crisis. [...] Ecocritical theory recognizes that our current environmental crisis is the effect of harmful patterns of social action that have calcified over the centuries into pervasive traditions and institutions. In the long view, every aspect of daily life in the developed and developing world is complicit in this crisis.⁶⁶

Com plantegen Aaron Allen i Kevin Dawe, l'ecomusicologia intenta donar resposta a una pregunta bàsica i urgent dels nostres dies: «How do humanists contribute to confronting some of the gravest threats to humanity, and how, in particular, can music scholars contribute to the study of the environmental crisis?».⁶⁷ Dit d'una altra manera: tenim res a dir, els etnomusicòlegs, sobre el problema més gran del segle XXI, que és la crisi ecològica mundial? I acostant-ho a la nostra escala local: tenim res a dir, els etnomusicòlegs dels Països Catalans, especialment a les Illes Balears, sobre els problemes ecològics que tenim aquí, derivats fonamentalment de la gran dependència del turisme i que ara mateix són al centre de l'agenda pública del nostre país?

L'ecomusicologia és encara una àrea molt jove, en continu desenvolupament a mesura que s'agreguen els problemes ecològics i que, com altres subdisciplines de l'etnomusicologia, té els seus orígens en el món acadèmic nord-americà. Treballs recents que s'esbiaixen sota la mateixa mirada *etic* que els de la musicologia del turisme que dèiem al principi: revitalització de tradicions locals, constructes identitaris o festivals de música, en aquest cas, però a partir de la interacció amb la natura o a partir de desastres naturals o conflictes ambientals,⁶⁸ i que paradoxalment no tenen en compte el desgast ecològic i els sistemes d'acumulació per desposseïció a través dels quals opera la indústria turística. És el cas, per exemple, de l'anàlisi de Julianne Graper sobre la relació musical de la ciutat d'Austin amb una gran colònia de ratpenats cuallargs brasilers (*Tadarida brasiliensis*) —la colònia urbana de ratpenats més gran del món—, i com, gràcies a campanyes ecologistes, l'opinió pública va canviar de voler-la exterminar a convertir els ratpenats en una marca d'identitat i de promoció de la ciutat i element central de la seva escena musical actual, fins al punt que avui dia «Mexican free-tailed bats now generate an estimated \$12 million annual income for the city of Austin through ecotourism».⁶⁹

66. James R. EDWARDS, «Critical theory in ecomusicology», a *Current directions in ecomusicology*, 2016, p. 153-154.

67. Aaron S. ALLEN i Kevin DAWE, «Ecomusicologies», a *Current directions in ecomusicology*, 2016, p. 10.

68. Mark PEDELTY *et al.*, «Ecomusicology: Tributaries and distributaries of an integrative field», *Music Research Annual*, vol. 3 (2022), p. 1-36.

69. Julianne GRAPER, «Bat City: Becoming with bats in the Austin music scene», *MUSICultures*, vol. 45, núm. 1-2 (2018), p. 14-34.

Gràcies entre d'altres coses al cas que descriu Graper, actualment Austin es presenta «as a creative, progressive, eco-friendly city committed to all of the principles of urban sustainability»,⁷⁰ és a dir, com un model de desenvolupament eco-cultural per a la resta de grans urbs nord-americanes. Però aquesta narrativa tan progressista té alhora un impacte enorme en els processos de gentrificació i segregació urbans:

Within the central areas of the city, namely the downtown, rests the sustainability spectacle: an amenity-rich eco-topia with marketable appeal to the more skilled and moneyed members of the creative class. Broadly speaking, outside of the city centre lies an increasingly marginalised working class relegated to peripheral spaces, where lack of access to city services and length of commute are already contributing to rapidly increasing suburban poverty (Rice, 2013), as well as increased traffic congestion and lengthier commutes in the surrounding counties [...].

Much of what is occurring in Austin is highly reminiscent of Dooling's (2009, 2012) concept of eco-gentrification, but in a much more pervasive manner. Eco-gentrification is a critical concept that identifies planning approaches that use public green spaces as tools for encouraging social reform and public health in name, but ultimately facilitate the promotion of financial benefit for private property owners and deny access to vulnerable populations.⁷¹

És sorprenent, doncs, que l'anàlisi ecomusicològica de Graper sobre l'escena musical d'Austin i la seva interacció amb la gran colònia de *Tadarida brasiliensis* no tenguí en compte com aquest fet alimenta els processos d'expropiació social i de recursos de les classes populars urbanes derivats del turisme i no vagi, per tant, a les *arrels profundes necessàries* per a plantejar qualsevol alternativa ecologista per afrontar la crisi actual.

El mateix podem dir del model turístic català: necessita consumir una gran quantitat de recursos naturals per a mantenir-se.⁷² Per tant, i com ja s'ha apuntat, a part dels conflictes socioidentitaris, de classe o de gènere, la indústria turística també comporta una problemàtica socioecològica que no podem obviar i que necessitam enfocar també des de l'etnomusicologia.

En aquest sentit, ens trobam en una situació privilegiada paradoxal. Mentre que, d'una banda, els Països Catalans són una autèntica potència turística europea i mundial —especialment les Illes Balears, Benidorm i la ciutat de Barcelona—, amb tots els problemes d'ordre ecosocial que això comporta, de l'altra, tenim set centres d'ensenyament superior i recerca amb graus i màsters de musicologia i etnomusicologia: els conservatoris superiors de música de València i d'Alacant, la

70. Joshua LONG, «Constructing the narrative of the sustainability fix: Sustainability, social justice and representation in Austin, TX», *Urban Studies*, vol. 53, núm. 1 (2016), p. 166.

71. Joshua LONG, «Constructing the narrative of the sustainability fix: Sustainability, social justice and representation in Austin, TX», *Urban Studies*, vol. 53, núm. 1 (2016), p. 167.

72. Ivan MURRAY MAS, *Geografies del capitalisme balear: poder, metabolisme socioeconòmic i petjada ecològica d'una superpotència turística*, 2012.

Universitat Internacional de València, la Universitat Autònoma de Barcelona, l'Escola Superior de Música de Catalunya, el Conservatori Superior de Música de les Illes Balears i el Conservatori Regional «Montserrat Caballé» de Perpinyà —que ofereix el grau conjuntament amb la Universitat de Perpinyà. Tenim una posició excel·lent per a desenvolupar una mirada *emic*, com a nadius d'àrees amb massificació turística, de la musicologia o etnomusicologia del turisme, que introdueix també la necessària perspectiva ecomusicològica en un sentit crític i radical.

Aquesta perspectiva hauria de tractar aspectes com la contaminació acústica (avions, creuers, cotxes, etc.) lligada a la construcció de la infraestructura necessària (ampliació de ports, aeroports i autopistes) per als desenvolupaments turisticourbanístics, o l'extensió de la ciutat-festa i la seva activitat sonora⁷³ per tot el territori,⁷⁴ fins i tot a la mar, amb les famoses *boat-parties* que envaeixen espais protegits com, a les Illes, les reserves marines de Calvià o el nord de Mallorca. Un altre camp hauria de ser l'observació de la mirada turística i les noves identitats —fins i tot neocolonials—⁷⁵ que produeixen i es reproduïxen en els espais turístics del nostre país a través de la música, tant en els seus orígens⁷⁶ com en l'actualitat —com ho són els famosos anuncis de la marca cervesera Estrella Damm—,⁷⁷ i com aquesta sustenta i recrea les relacions socioecològiques, per exemple, paisatgístiques o de consum, intrínseques a les necessitats de consum de la indústria.

Però també cal descolonitzar aquesta mirada des d'una epistemologia *emic*,⁷⁸ així, hem d'atendre sota aquests dos prismes, socioecològic i descolonial, noves pràctiques musicals locals contraturístiques, com les neofestes mallorquines, o l'emergència d'una escena pop a Mallorca els darrers anys, en llengua catalana, que actualitza o s'apropia, en les seves cançons o en la seva posada en escena, d'elements folk i ètnics dissociats del sedàs turístic.⁷⁹ Són, aquests, només alguns exemples del que, des d'una perspectiva acadèmica, haurem d'atendre els propers

73. Josep MARTÍ, «Música i festa: algunes reflexions sobre les pràctiques musicals i la seva dimensió festiva», *Anuario Musical*, núm. 57 (2002), p. 277-293.

74. Margalida MESTRE, «Ciutat i territori a Mallorca», *Documents d'Anàlisi Geogràfica*, vol. 61, núm. 2 (2015), p. 351-368.

75. Hazel ANDREWS, «Feeling at home: Embodying Britishness in a Spanish charter tourist resort», *Tourist Studies*, vol. 5, núm. 3 (2005), p. 247-266; Julien RAOUT, «Mondialisation musicale et tourisme: Le cas de la Guinée Conakry et du Maroc», a *Art et transculturalité au Maghreb: Incidences et résistances*, 2007, p. 77-84; Waleed HAZBUN, «Modernity on the beach: A postcolonial reading from southern shores», *Tourist Studies*, vol. 9, núm. 3 (2009), p. 203-222.

76. Francesc VICENS, *Paradise of love o l'illa imaginada*, 2012.

77. Francesc VICENS, «Música i cultura audiovisual en la construcció del tòpic turístic de la mediterraneïtat: la recepció de l'anunci d'Estrella Damm a Menorca», a *Cultura turística i identitats múltiples a les Illes Balears: Passat i present*, 2021, p. 109-136.

78. Sarah N. R. WIJESINGHE, «Researching coloniality: A reflection on identity», *Annals of Tourism Research*, núm. 82 (2020); Freya HIGGINS-DESBIOLLES, «The ongoingness of imperialism: The problem of tourism dependency and the promise of radical equality», *Annals of Tourism Research*, núm. 95 (2022), p. 1-12.

79. Amadeu CORBERA, «Neoliberalism: Counter-touristic musical practices in a Mediterranean paradise», a *From mosaic to net: Mediterranean musicscapes in contemporary Spain*, en premsa.

anys en el context crític del canvi climàtic i l'acceleració que derivi de les crisis socials i econòmiques.

Cal que actuem, doncs, des de l'ètica de la responsabilitat que promou l'etnomusicologia aplicada, que sempre ha vist el turisme com un camp d'actuació possible. Però també que siguem, des de la nostra petita posició institucional, subjectes de resistència en els termes que planteja Emery. Aquesta dicotomia no és senzilla de resoldre i, possiblement, comporta una gamma ampla de matisos, excepcions, singularitats i més línies taronges que vermelles, segons el cas i les necessitats de cadascú. Però el simple fet de plantejar-nos obertament i discursivament el nostre rol, acadèmic i professional, des de la base de la radicalitat és o pot ser alliberador, trencador i, per això mateix, resistent; així ens ho diu Ian Biddle:

[...] whilst constraining musicology to a genteel consensus by no means leads to the violence that Laclau and Mouffe identify as the outcome of such enforcement, we can imagine it leading (if it hasn't already) to a situation in which a set of quasi-tribal alliances governs appointments, acceptances for publication, promotion and the doling out of the benefits of disciplinary validation. There is no guarantee that the agonism I propose can guarantee this will not be (or is not already) the case, but I am persuaded by Laclau and Mouffe in this at least: an enforced genteel consensus is no way to generate strong and thoughtful discourse.⁸⁰

Els Països Catalans i, especialment, les Balears som, en l'escenari contemporani, el vòrtex on convergeixen les contradiccions i desigualtats del sistema-món europeu, dins una pura relació doblement perifèrica, respecte als estats en què vivim i a la UE, sense capacitat real d'incidència política institucional; aquesta exposició també ens sotmet a un major grau de turbulències quan el sistema entra, com ara, en crisi. Com a musicòlegs i etnomusicòlegs, però especialment com a ciutadans, no podem deixar de reflexionar i actuar contra aquests vells i nous sistemes de dominació i els mecanismes de degradació ecològica i social, que en el nostre cas es focalitzen en una indústria turística basada en un creixement il·limitat i un espoli constant dels recursos naturals al servei dels interessos del capital en un territori petit i limitat.

BIBLIOGRAFIA

- ALLEN, Aaron S.; DAWE, Kevin. «Ecomusicologies». A: ALLEN, Aaron S.; DAWE, Kevin (ed.). *Current directions in ecomusicology*. Nova York: Routledge, 2016, p. 1-16.
- ANDREWS, Hazel. «Feeling at home: Embodying Britishness in a Spanish charter tourist resort». *Tourist Studies* [en línia], vol. 5, núm. 3 (2005), p. 247-266. <<https://doi.org/10.1177/1468797605070336>>.

80. Ian BIDDLE, «On the radical in musicology», *Radical Musicology* (en línia), núm. 1 (2006), <<http://www.radical-musicology.org.uk/2006/Biddle.htm>>.

- AYATS, Jaume [et al.] (dir.). *La Sibil·la i les Matines a Mallorca*. Palma: Consell de Mallorca, 2006. [DVD]
- BENNETT, Andy. «'Chilled Ibiza': Dance tourism and the neo-tribal island community». A: DAWES, Kevin (ed.). *Island musics*. Oxford: Berg, 2004, p. 123-136.
- BICK, Barbara. *Culture and politics: Notes from a conference*. Washington: Institute for Policy Studies, 1976.
- BIDDLE, Ian. «On the radical in musicology». *Radical Musicology* [en línia], núm. 1 (2006). <<http://www.radical-musicology.org.uk/2006/Biddle.htm>> [Consulta: 4 febrer 2023].
- BLANCO-ROMERO, Asunción [et al.]. «Not tourism-phobia but urban-philía: Understanding stakeholders' perceptions of urban touristification». *Boletín de la Asociación de Geógrafos Españoles* [en línia], núm. 83 (2019), p. 1-30. <<https://doi.org/10.21138/bage.2834>>.
- BLÁZQUEZ, Macià; CAÑADA, Ernest; MURRAY, Ivan. «Búnker playa-sol. Conflictos derivados de la construcción de enclaves de capital transnacional turístico español en El Caribe y Centroamérica». *Scripta Nova: Revista Electrónica de Geografía y Ciencias Sociales* [en línia], vol. xv, núm. 368 (2011). <<https://raco.cat/index.php/ScriptaNova/article/view/244215>> [Consulta: 4 febrer 2023].
- BLÁZQUEZ, Macià; MURRAY, Ivan; ARTIGUES-BONET, Antoni A. «La balearización global: el capital turístico en la minoración e instrumentación del Estado». *Investigaciones Turísticas*, núm. 2 (2011), p. 3. També disponible en línia a: <<https://hdl.handle.net/10045/20076>> [Consulta: 4 febrer 2023].
- BUADES, Joan. *Exportando paraísos: La colonización turística del planeta*. Barcelona: Alba Sud, 2014.
- CAMAL, Jerome. «DestiNation: The festival gwoka, tourism, and anticolonialism». A: ROMMEN, Timothy; NEELY, Daniel T. (ed.). *Sun, sea, and sound: Music and tourism in the circum-Caribbean*. Nova York: Oxford University Press, 2014, p. 231-237.
- CANYELLES, Tomeu; VIVES, Gabriel. *Magaluf, més enllà del mite*. Palma: Lleonard Muntaner, 2020.
- CAPELLÀ, Hugo. «A disrupting merge perspective on gender: The case of Ibiza». A: NEL, Etienne; PELC, Stanko (ed.). *Responses to geographical marginality and marginalization* [en línia]. Cham: Springer, 2020, p. 143-163. (Perspectives on Geographical Marginality; 5). <https://doi.org/10.1007/978-3-030-51342-9_9>.
- CAROLI, Elina. «“La tarentule est vivante, elle n'est pas morte”. Musique, tradition, anthropologie et tourisme dans le Salento (Pouilles, Italie)». *Cahiers d'Études Africaines*, núm. 193-194 (2009), p. 257-284.
- CERTEAU, Michel de; GIARD, Luce. «Al alimón». A: CERTEAU, Michel de; GIARD, Luce; MAYOL, Pierre (ed.). *La invención de lo cotidiano: 2. Habitar, cocinar*. Ciutat de Mèxic: Universidad Iberoamericana, 1999, p. 133-149.
- CONNELL, John; GIBSON, Chris. *Sound tracks: Popular music, identity and place*. Oxford: Routledge, 2003.
- CORBERA, Amadeu. «Neoliberalism: Counter-touristic musical practices in a Mediterranean paradise». A: BERMÚDEZ, Silvia; MORA, Kiko (ed.). *From mosaic to net: Mediterranean muscapes in contemporary Spain*, en premsa.
- D'ANDREA, Anthony. *Global nomads: Techno and New Age as transnational counter-cultures in Ibiza and Goa*. Nova York: Routledge, 2007.

- DUNBAR-HALL, Peter. «Culture, tourism, and cultural tourism: Boundaries and frontiers in performances of Balinese music and dance». *Journal of Intercultural Studies*, vol. 22, núm. 2 (2001), p. 173-187.
- EDWARDS, James R. «Critical theory in ecomusicology». A: ALLEN, Aaron S.; DAWE, Kevin (ed.). *Current directions in ecomusicology*. Nova York: Routledge, 2016, p. 153-164.
- EMERY, Ed. «Radical ethnomusicology: Towards a politics of “no borders” and “insurgent musical citizenship” - Calais, Dunkerke and Kurdistan». *Ethnomusicology Ireland* [en línia], núm. 5 (2017), p. 48-74. <<https://www.ictm.ie/radical-ethnomusicology-towards-a-politics-of-no-borders-and-insurgent-musical-citizenship-calais-dunkerke-and-kurdistan-ed-emery/>> [Consulta: 4 febrer 2023].
- GIBSON, Chris; CONNELL, John. *Music and tourism: On the road again*. Clevedon: Channel View Publications, 2005.
- GRAPER, Julianne. «Bat City: Becoming with bats in the Austin music scene». *MUSICultures* [en línia], vol. 45, núm. 1-2 (2018), p. 14-34. <<https://journals.lib.unb.ca/index.php/MC/article/view/28932/1882521775>> [Consulta: 4 febrer 2023].
- HARVEY, David. «El “nuevo” imperialismo: acumulación por desposesión». *Socialist Register*, núm. 40 (2004), p. 99-129.
- HAZBUN, Waleed. «Modernity on the beach: A postcolonial reading from southern shores». *Tourist Studies*, vol. 9, núm. 3 (2009), p. 203-222.
- HIGGINS-DESBIOLLES, Freya. «The ongoingness of imperialism: The problem of tourism dependency and the promise of radical equality». *Annals of Tourism Research*, núm. 95 (2022), p. 1-12.
- HUTCHINSON, Sydney. «Outsider, insider, and imagined tourists: Musical and cultural tourism in the Dominican Republic». A: ROMMEN, Timothy; NEELY, Daniel T. (ed.). *Sun, sea, and sound: Music and tourism in the circum-Caribbean*. Nova York: Oxford University Press, 2014, p. 151-178.
- KAEPLER, Adrienne (ed.). *Come mek me hol'yu han': The impact of tourism on traditional music*. Kingston: Jamaica Memory Bank, 1988.
- LONG, Joshua. «Constructing the narrative of the sustainability fix: Sustainability, social justice and representation in Austin, TX». *Urban Studies*, vol. 53, núm. 1 (2016), p. 149-172.
- MARTÍ, Josep. «Música i festa: algunes reflexions sobre les pràctiques musicals i la seva dimensió festiva». *Anuario Musical*, núm. 57 (2002), p. 277-293. També disponible en línia a: <<https://hdl.handle.net/10261/38701>> [Consulta: 4 febrer 2023].
- MAYOL ARBONA, Gabriel. *En defensa de la terra: Les mobilitzacions ecologistes a Mallorca (1983-2007)*. Palma: Lleonard Muntaner, 2021.
- MESTRE MOREY, Margalida. «Ciutat i territori a Mallorca». *Documents d'Anàlisi Geogràfica* [en línia], vol. 61, núm. 2 (2015), p. 351-368. <<https://doi.org/10.5565/rev/dag.188>>.
- MURRAY MAS, Ivan. *Geografies del capitalisme balear: poder, metabolisme socioeconòmic i petjada ecològica d'una superpotència turística*. Tesi doctoral. Palma: Universitat de les Illes Balears, 2012. També disponible en línia a: <<http://hdl.handle.net/10803/104203>> [Consulta: 4 febrer 2023].
- «Bienvenidos a la fiesta: turistización planetaria y ciudades-espectáculo (y algo más)». *Ecología Política*, núm. 47 (2014), p. 87-91.

- MURRAY, Ivan; RULLAN, Onofre; BLÁZQUEZ, Macià. «Las huellas territoriales de deterioro ecológico. El trasfondo oculto de la explosión turística en Baleares». *Scripta Nova: Revista Electrónica de Geografía y Ciencias Sociales* [en línea], vol. 9, núm. 199 (2005). <<https://revistes.ub.edu/index.php/ScriptaNova/article/view/909>> [Consulta: 4 febrer 2023].
- NEELY, Daniel T. «Modern Mento. The emergence of native music in Jamaica tourism». A: ROMMEN, Timothy; NEELY, Daniel T. (ed.). *Sun, sea, and sound: Music and tourism in the circum-Caribbean*. Nova York: Oxford University Press, 2014, p. 17-43.
- NETTL, Bruno. *The study of ethnomusicology: Thirty-three discussions*. Chicago: University of Illinois Press, 2013.
- NUNES, Paulo C.; PEREIRA, Ana Paula C. «Marginalised groups and urban festivals in São Paulo and Lisbon: Between social control, urban renewal and gentrification processes». A: WALTERS, Trudie; JEPSON, Allan Stewart (ed.). *Marginalisation and events*. Londres: Routledge, 2009, p. 19-35.
- OBRADOR, Pau; VIVES-RIERA, Antoni. «Festive traditions and tourism in Mallorca: Ludic transgressions and the disruption of otherness». *Tourist Studies*, vol. 20, núm. 1 (2019), p. 1-43.
- ORELL, Jordi. *Canten 'Los Parranderos': Música, oci, turisme, identitat i paisatge a la Menorca de la segona meitat del segle XX i principis del segle XXI*. Treball de fi de grau. Barcelona: Escola Superior de Música de Catalunya, 2020.
- PALLICER, Antoni; BLÁZQUEZ, Macià. «Turismo y caciquismo hotelero en las Baleares: la publicación *Tot Inclòs* y la quiebra del consenso social». *Ecología Política*, núm. 52 (2017), p. 88-92.
- PEDELTY, Mark [et al.]. «Ecomusicology: Tributaries and distributaries of an integrative field». *Music Research Annual* [en línea], vol. 3 (2022), p. 1-36. <<https://musicresearchannual.org/pedelt-et-al-ecomusicology-tributaries-and-distributaries-of-an-integrative-field-2/>> [Consulta: 4 febrer 2023].
- PERNA, Vincenzo A. «Selling Cuba by the sound: Music and tourism in Cuba in the 1990s». A: ROMMEN, Timothy; NEELY, Daniel T. (ed.). *Sun, sea, and sound: Music and tourism in the circum-Caribbean*. Nova York: Oxford University Press, 2014, p. 44-72.
- PICORNELL, Climent. «Los impactos del turismo». *Papers de Turisme*, núm. 11 (1993), p. 65-92.
- PICORNELL, Mercè. «The back side of the postcard: Subversion of the island tourist gaze in the contemporary Mallorcan imaginary». *Island Studies Journal*, vol. 15, núm. 2 (2020), p. 291-314. <<https://doi.org/10.24043/isj.109>>.
- POST, Jennifer C. «Introduction». A: POST, Jennifer C. (ed.). *Ethnomusicology: A contemporary reader*. Nova York: Routledge, 2006, p. 1-14.
- PRITCHARD, Annette; MORGAN, Nigel J. «Privileging the male gaze: Gendered tourism landscapes». *Annals of Tourism Research* [en línea], vol. 24, núm. 4 (2000), p. 884-905. <[https://doi.org/10.1016/S0160-7383\(99\)00113-9](https://doi.org/10.1016/S0160-7383(99)00113-9)>.
- RAOUT, Julien. «Mondialisation musicale et tourisme: Le cas de la Guinée Conakry et du Maroc». A: MILIANI, Hadj; OBADIA, Lionel (ed.). *Art et transculturalité au Maghreb: Incidences et résistances*. París: Éditions des archives contemporaines, 2007, p. 77-84.

- SÁNCHEZ FUARROS, Íñigo. «Mapping out the sounds of urban transformation: The renewal of Lisbon's Mouraria quarter». A: GUILLEBAUD, Christine. *Toward an anthropology of ambient sound*. Nova York: Routledge, 2017, p. 153-167.
- STOKES, Martin. «Music, travel and tourism: An afterword». *The World of Music*, vol. 41, núm. 3 (1999), p. 141-155. També disponible en línia a: <<https://www.jstor.org/stable/41699295>> [Consulta: 4 febrer 2023].
- TITON, Jeff T. «Music, the public interest, and the practice of ethnomusicology». *Ethnomusicology*, vol. 36, núm. 3 (1992), p. 315-322.
- «“The real thing”: Tourism, authenticity, and pilgrimage among the Old Regular Baptists at the 1997 Smithsonian Folklife Festival». *The World of Music*, vol. 41, núm. 3 (1999), p. 115-139. També disponible en línia a: <<https://www.jstor.org/stable/41699294>> [Consulta: 4 febrer 2023].
- «The nature of ecomusicology». *Música e Cultura*, vol. 8 (2013), p. 8-18.
- «Applied ethnomusicology: A descriptive and historical account». A: PETTAN, Svanibor; TITON, Jeff T. (ed.). *The Oxford handbook of applied ethnomusicology*. Nova York: Oxford University Press, 2015, p. 4-28.
- «A sound economy». A: DIAMOND, Beverly [et al.]. *Transforming ethnomusicology*. Vol. II: *Political, social and ecological issues*. Nova York: Oxford University Press, 2021, p. 26-46.
- TITON, Jeff T.; PETTAN, Svanibor. «An introduction to the chapters». A: TITON, Jeff T.; PETTAN, Svanibor (ed.). *The Oxford handbook of applied ethnomusicology*. Nova York: Oxford University Press, 2015, p. 53-70.
- VALDIVIELSO, Joaquim; MORANTA, Joan. «The social construction of the tourism degrowth discourse in the Balearic Islands». *Journal of Sustainable Tourism* [en línia], vol. 27, núm. 12 (2019), p. 1876-1892. <<https://doi.org/10.1080/09669582.2019.1660670>>.
- VICENS, Francesc. *Paradise of love o l'illa imaginada*. Palma: Documenta Balear, 2012.
- «Música i cultura audiovisual en la construcció del tòpic turístic de la mediterraneïtat: la recepció de l'anunci d'Estrella Damm a Menorca». A: VIVES-RIERA, Antoni; VICENS, Francesc (ed.). *Cultura turística i identitats múltiples a les Illes Balears: Passat i present*. Barcelona: Afers, 2021, p. 109-136.
- VIVES, Sònia; RULLAN, Onofre; GONZÁLEZ, Jesús M. *Geografies de la desposseïció d'habitatge a través de la crisi: Els desnonaments Marca Palma*. Barcelona: Icària, 2018.
- VIVES-RIERA, Antoni. «Tourism and nationalism in the production of regional culture: The shaping of Majorca's popular songbook between 1837 and 1936». *Nations and Nationalism* [en línia], vol. 24, núm. 3 (2018), p. 695-715. <<https://doi.org/10.1111/nana.12333>>.
- WIJESINGHE, Sarah N. R. «Researching coloniality: A reflection on identity». *Annals of Tourism Research* [en línia], vol. 82 (2020). <<https://doi.org/10.1016/j.annals.2020.102901>>.
- YRIGÓY, Ismael. «La urbanització turística com a materialització espacial de l'acumulació de capital hotel·ler: els casos de Platja de Palma (Mallorca) i Saïdia (Marroc)». *Treballs de la Societat Catalana de Geografia* [en línia], núm. 75 (2013), p. 109-131. <<https://doi.org/10.2436/20.3002.01.24>>.

I CONGRÉS INTERNACIONAL DE LA SOCIETAT CATALANA DE MUSICOLOGIA: «CANVIS DE PARADIGMA EN LA RECERCA MUSICOLÒGICA»

JORDI BALLESTER I GIBERT (†)

Universitat Autònoma de Barcelona
President de la Societat Catalana de Musicologia

RESUM

En aquest volum de la REVISTA CATALANA DE MUSICOLOGIA es recull la síntesi de les comunicacions presentades al I Congrés Internacional de la Societat Catalana de Musicologia: «Canvis de paradigma en la recerca musicològica» (Barcelona, 26-29 d'abril de 2022). Aquesta presentació fa una reflexió sobre els objectius del congrés, tot posant el focus en el principal repte plantejat: la presa de consciència sobre els canvis de paradigma en la recerca musicològica, uns canvis de paradigma que són ja una realitat en el panorama internacional i que, en bona manera, comencen a ser-ho també a casa nostra.

PARAULES CLAU: recerca, nou paradigma, musicologia, congrés internacional, Barcelona, Societat Catalana de Musicologia.

1ST INTERNATIONAL CONGRESS OF THE CATALAN MUSICOLOGY SOCIETY: «CHANGES OF PARADIGM IN MUSICOLOGICAL RESEARCH»

ABSTRACT

This volume of REVISTA CATALANA DE MUSICOLOGIA (*Catalan Journal of Musicology*) offers a synthesis of the papers presented at the 1st International Congress of the Catalan Musicology Society: «Changes of paradigm in musicological research» (Barcelona, 26-29 April 2022). This presentation carries out a reflection on the goals of the congress, putting the limelight on the greatest challenge that is posed: that of raising our awareness of the changes of paradigm in musicological research – changes of paradigm that are already a reality on the international scene and that are, to a large extent, beginning to become a reality in Catalonia as well.

KEYWORDS: research, new paradigm, musicology, international congress, Barcelona, Societat Catalana de Musicologia (Catalan Musicology Society).

Entre el 26 i el 29 d'abril del 2022, la Societat Catalana de Musicologia va celebrar el I Congrés Internacional de la Societat Catalana de Musicologia: «Canvis de paradigma en la recerca musicològica».¹ El present volum de la REVISTA CATALANA DE MUSICOLOGIA recull, de manera resumida, les aportacions realitzades en aquest congrés, tot deixant constància de la diversitat de temes i de punts de vista que es van plantejar i discutir entorn dels canvis de paradigma que ens insten a reflexionar sobre la manera com investiguem actualment en musicologia.

Amb aquest congrés, la Societat Catalana de Musicologia assolia un dels reptes que l'actual Junta de la Societat es va proposar ara fa gairebé quatre anys: l'organització d'una convenció de musicòlegs que fos punt de trobada i posada en comú de l'estat de la recerca de la musicologia a Catalunya. Un objectiu que, de fet, és en si mateix una de les raons de l'existència de la Societat.

El resultat final, però, evidencia que el congrés va anar molt més enllà de la idea inicial: no es quedà únicament amb un «estat de la qüestió», sinó que ens situà davant d'un autèntic repte de futur: el futur de la recerca musical a casa nostra. Certament, tal com anuncia el títol del congrés, la trobada ens situà en front dels canvis de paradigma en la recerca musicològica que, en els darrers anys, s'estan imposant en la musicologia internacional. Uns canvis de paradigma que estan vinculats a la renovació tecnològica, a les relacions interdisciplinàries, a les dades massives (*big data*), etc., tots ells conceptes, reptes i recursos que, com es va posar de manifest durant els dies del congrés, també s'estan fent cada vegada més presents en la recerca que es fa a casa nostra. La presa de consciència d'aquesta realitat —d'aquest *nou paradigma*— va ser, doncs, l'eix central del congrés.

Més enllà de l'indubtable valor de les aportacions individuals, el veritable interès del congrés va residir en la confrontació de propostes, en els debats d'idees i en el plantejament de nous reptes en la recerca musicològica. En aquest sentit, el congrés tenia la vocació de generar complicitats, de crear nous vincles entre investigadors, de plantejar, replantejar i compartir nous mètodes i noves perspectives de recerca, a més de fomentar l'intercanvi de punts de vista científics.

És de justícia fer aquí un esment molt especial a la Comissió Organitzadora del congrés. El març del 2020, en plena pandèmia de la covid-19, la Comissió va iniciar telemàticament les reunions preparatòries de l'organització; unes reunions que, de manera continuada i incansable es van intensificar i van anar teixint el que finalment es materialitzà en el congrés que es va dur a terme l'abril del 2022. En la meua condició de president de la Societat Catalana de Musicologia vull manifestar el meu reconeixement i el meu agraïment a tots i a cadascun dels membres de la

1. <https://blogs.iec.cat/scmus/wp-content/uploads/sites/14/2022/07/LLIBRET-CONGRES-MUSICOLOGIA.pdf>.

Comissió per la feina feta i, molt particularment, a l'Emili Ros-Fàbregas (vicepresident de la Societat), qui, a causa de la meua indisposició per raons de salut, va assumir de forma impecable la coordinació de tots els preparatius en la recta final del congrés. Gràcies i enhorabona a tots.

ORDRE DE LES PONÈNCIES

Coordinador: Josep Maria Almacellas i Díez
Societat Catalana de Musicologia

En aquest recull s'ha respectat l'ordre de presentació en el congrés de les diferents ponències, presentacions i taules rodones. La numeració correspon a la que també consta al programa del congrés i reflecteix el contingut de cadascuna de les sessions.

SESSIÓ 1: ARXIUS I FONTS PER A LA RECERCA MUSICAL

1.1. «Por dos piezas de bailes, Polkas y Lanceros, 14 pesetas». La composició nacional de música ballable a través de l'Arxiu Històric de la Societat del Gran Teatre del Liceu, *per Alicia Daufí i Muñoz*.

1.2. Els fons documentals del CEDOC. Àmbits de recerca, *per Marta Gras-sot Radresa*.

1.3. Línies d'investigació noves i no tan noves a la Secció de Música de la Biblioteca de Catalunya, *per Pilar Estrada i M. Rosa Montalt*.

1.4. Recerca i documentació musical al Museu de la Música de Barcelona, *per Marisa Ruiz Magaldi*.

1.5. La impronta de Felipe Pedrell en la vida musical de Granada a través de la correspondència, *per Laura Dolores Vizcaino Palau*.

SESSIÓ 2: TEORIA I PRÀCTIQUES MUSICALS EN INSTITUCIONS RELIGIOSES NO CATEDRALÍCIES

2.1. *Guia catalana de la perfeta musica* (1730). Un tractat de música escrit en català per Onofre Puig, mestre de capella de la parròquia dels sants Just i Pastor de Barcelona, *per Xavier Daufí i Rodergas*.

2.2. Formación de mujeres músicas para conventos en el siglo XVII hispánico: un paradigma en revisión, *per María Gembero-Ustárrroz*.

2.3. «Pel major lluïment del culte»: músics en disputa a Santa Maria del Pi (1783), *per Carles Badal*.

2.4. Música i espiritualitat a la Mallorca setcentista: l'Oratori de Sant Felip, una institució «menor» fonamental per a la praxi musical a Mallorca, *per Antoni Llofrin Prohens*.

2.5. La capella de música de Sant Pere de Ripoll i els compositors del seu fons musical (1626-1936). Estat de la qüestió, *per Eudald Dantí Roura*.

SESSIÓ 3: MÚSIQUES DE TRADICIÓ ORAL

3.1. El cant dels goigs orals i la seua contribució en l'estudi del cant a veus a la Mediterrània occidental, *per Juanma Ferrando i Ester G. Llop*.

3.2. Tradició i mite: organologia del siurell mallorquí, *per Amadeu Corbera, Carme Sánchez i Laura Luque*.

3.3. Las «Misiones folklóricas» de Pedro Echevarría Bravo en Galicia (1951-1960): análisis a través de la plataforma digital Fondo de Música Tradicional IMF-CSIC, *per Andrea Puentes-Blanco*.

3.4. La incorporació de *Folk music and poetry of Spain and Portugal* (1941), de Kurt Schindler, al Fondo de Música Tradicional IMF-CSIC: catalogació, investigació y conexiones a la luz de las humanidades digitales, *per Sergio Portales Domínguez*.

SESSIÓ 4: DEL MÓN MEDIEVAL A LA ICONOGRAFIA I LES NOVES TECNOLOGIES

4.1. El so i la seva codificació en el manuscrit El Escorial b-I-2 de les *Cantigas de Santa Maria*, *per Maria Incoronata Colantuono Santoro*.

4.2. L'ús de les noves tecnologies en la recerca sobre música medieval. Sistemes de treball a nivell d'usuari, *per Joan Maria Martí Mendoza*.

4.3. La investigación microhistórica: potencialidad de los recursos digitales en la recopilación y gestión de datos aplicada a los estudios musicológicos, *per José Ángel Prado García*.

4.4. La armonía del cosmos: música y neoplatonismo en el arte de la escuela cuzqueña, *per Bertrand Valenzuela Rocha*.

SESSIÓ 5: PEDAGOGIA, ART I CRÍTICA MUSICAL A LA PRIMERA MEITAT DEL SEGLE XX

5.1. Ramon Currià i Caelles (1881-1961): mig segle de pedagogia musical a Lleida, *per Josep Lluís Viladot Petit*.

5.2. La relació entre el violinista Francesc Costa i Carrera (1891-1959) i el pintor i dibuixant Joaquim Renart i García (1879-1961), *per Judit Bofarull Figuerola*.

5.3. Crítica musical i Noucentisme: Baltasar Samper i la configuració de la modernitat, *per Amadeu Corbera Jaume*.

5.4. La «veu del silenci»: preludi contemplatiu a la *Música callada*, de Frederic Mompou, *per Josep Maria Gregori i Cifré*.

SESSIÓ 6: DE LA RECUPERACIÓ HISTORICISTA A LA MÚSICA POPULAR I EL JAZZ

- 6.1. L'Orquestra Pau Casals, primera orquestra simfònica estable a Catalunya, *per Joaquim Garrigosa*.
- 6.2. Les gires europees de la Cobla Barcelona (1936-1937). Música contra el feixisme durant la Guerra Civil, *per Albert Fontelles-Ramonet*.
- 6.3. Ars Musicae de Barcelona en el context de la interpretació amb criteris històrics a Europa, *per Pep Gorgori González*.
- 6.4. La recerca sobre jazz a Catalunya. Estat de la qüestió, perspectives i objectius, *per Jaume Carbonell*.

SESSIÓ 7: LA MUSICOLOGIA BALEAR

- 7.1. Els arxius privats i la necessitat d'un marc de protecció. Els casos dels arxius familiars de Rosa Mestre i Matilde Escalas, *per Bàrbara Duran*.
- 7.2. El paper de la dona a les agrupacions de música tradicional de les Illes Balears, *per Laia Queralt*. [No presentada]
- 7.3. La música contemporània a Mallorca en el marc dels Encontres de Compositors (1980-2020), *per Joan Antoni Ballester*.
- 7.4. Canvis de paradigma en la música tradicional mallorquina: de la descoberta del patrimoni folklòric a la reafirmació de la identitat illenca, *per Francesc Vicens Vidal*.
- 7.5. La musicologia a Menorca: una panoràmica de passat, present i futur, *per Jordi Orell i Eulàlia Febrer Coll*.

SESSIÓ 8: INSTITUCIONS MUSICALS I FONS PARTICULARS

- 8.1. El fallido proyecto de Piermarini para unir la Real Capilla y el Conservatorio de Madrid, *per Carlos Moliner*.
- 8.2. El llegat litúrgic i musical de l'Scola Catalana de Roma (1523-1908): estat de la qüestió, *per Moriah Ferrús*.
- 8.3. El fons musical del notari Felip Pons (segle XIX) a Mas Torró (Baix Empordà), *per Anna Maria Anglada*.
- 8.4. La llarga recepció del repertori clàssic vienès a Barcelona a través de la família Tusquets (1780-1880), *per Lluís Bertran i Oriol Brugarolas*.

SESSIÓ 9 (RENAIXEMENT 1): RENAIXEMENT MUSICAL I GEOLOCALITZACIÓ

9.1. El pensamiento musical en el Renacimiento: del paradigma italiano a la Europa abierta, *per Santiago Galán Gómez*.

9.2. La geolocalización de los conventos activos en la Barcelona del siglo XVI y su contribución a la vida musical urbana, *per Ascensión Mazuela-Anguila*.

9.3. L'ocupació de l'espai urbà a Tarragona: la georeferenciació de circuits processionals i la seva afectació al paisatge sonor, c. 1400 - c. 1700, *per Sergi González González*.

9.4. 'For whom the bells tolls': geolocating acoustic communication and the density of musical experience in sixteenth-century Barcelona, *per Tess Knighton*.

SESSIÓ 10 (RENAIXEMENT 2): NOVES APORTACIONS; APLICACIONS TECNOLÒGIQUES, DIDÀCTIQUES I FONOGRAFIA

10.1. Nuevos datos sobre la obra del compositor Joan Pujol (1570-1626) en Zaragoza, *per Carmen Álvarez Escandell*.

10.2. El tratamiento del material polifónico y el estilo de las misas de Pedro Fernández Buch (c. 1574-1648): una aproximación estadística, *per María Elena Cuenca Rodríguez*.

10.3. Music21 en el aula: una aplicación a la música del Renacimiento, *per Pablo López Rocamora*.

10.4. El sonido de la polifonía española del Siglo de Oro a través de la fonografía y sus intérpretes. Primera mitad del siglo XX, *per José Vicente Sánchez Albertos*.

SESSIÓ 11: NEW PARADIGMS IN MATERIAL ASPECTS OF SCHOLARSHIP ON MUSICS OF EARLY MODERN EUROPE

Taula rodona, *per Kate van Orden, Katie Bank, Tim Shephard, Gabriele Rossi Rognoni, Richard Wistreich i David R. M. Irving*.

SESSIÓ 12: MÚSIQUES POPULARS DELS SEGLES XVIII I XIX

12.1. Lletres «al to de» a la Catalunya del segle XVIII: com afrontar l'estudi d'un repertori cançoner sense fonts musicals directes, *per Laura Planagumà Clarà*.

12.2. Les cançons en la literatura de canya i cordill. Autoria, circulació i difusió de les músiques populars urbanes en el Romanticisme, *per Anna Costal i Fornells*.

12.3. Iradier no va anar a Cuba. Eines digitals i crítica historiogràfica, *per Joaquim Rabaseda*.

12.4. Havaneres de cambra. Pràctiques musicals burgeses lluny de les grans capitals, *per Joan Gay*.

SESSIÓ 13-A: MÚSICA I SIGNIFICAT

13-A.1. Musicologia entre teoria i pràctica: els significats de les músiques, *per Marc Heilbron*.

13-A.2. Significació musical, teoria i pràctica, *per Joan Grimalt Santacana*.

13-A.3. Àmbits de significació musical a l'Escola Superior de Música de Catalunya: música i interdisciplinarietat, *per Susana Egea*.

13-A.4. Les Jornades ab Sentits, *per Rolf Bäcker*.

SESSIÓ 13-B: INVESTIGACIÓ I INTERPRETACIÓ EN REPERTORIS DELS SEGLES XVII-XIX

13-B.1. Aproximació a les proporcions musicals en composicions del Barroc, *per Jordi Rifé i Santaló*.

13-B.2. Música i retòrica en l'obra de Miquel Rosquelles († 1684), *per Bernat Cabré*.

13-B.3. Vuit duos per a flauta travessera de Carles Baguer: una raresa cambrística dins del corpus d'obres del compositor, *per Joan Bosch i Anton*.

13-B.4. El *Heiliger Dankgesang* de l'opus 132 de Beethoven i el Quatuor Mosaiques: anàlisi d'una interpretació històricament informada, *per Àlex Prats Pérez*.

SESSIÓ 14-A: APROXIMACIONS INTERDISCIPLINÀRIES A LA MÚSICA

14-A.1. La interdisciplinarietat en la investigació musical actual, *per Joan Cuscó i Clarasó*.

14-A.2. Felip Pedrell i la vida musical a València a través de la investigació històrica de xarxes, *per Ferran Escrivà i Maria Ordinaña*.

14-A.3. Musicologia i museologia: noves connexions als museus d'arqueologia, *per Miquel López García*.

14-A.4. Musicologia i cuplet: cos, escena, context... però, sobretot, música, *per Enrique Encabo*.

14-A.5. Mil sonidos. Etnomusicología y condición postmoderna, *per Gianni Ginesi*.

SESSIÓ 14-B: TÈCNICA VOCAL, ÒPERA I CANÇONS

14-B.1. Els corrents metodològics de la tècnica vocal a Europa des del segle XVII i la seva recepció al Conservatori del Liceu de Barcelona, *per Oriol Rosés*.

14-B.2. Conflicto interno y aislamiento en las óperas monodramáticas: *Diary of one who disappeared* (1917-1919), de Leoš Janáček, *per Péter Löffler*.

14-B.3. Joan Lluch, referent de la divulgació musical a la Catalunya de la segona meitat del segle XX, *per Jordi-Gustau Clos Soler*.

14-B.4. *Canti della nuova resistenza spagnola* (1962): polèmica, crítiques en premsa y compromiso italiano contra el franquismo, *per Marco Antonio de la Ossa*.

SESSIÓ 15: MUSICOLOGIA A CATALUNYA I REPTES DE FUTUR

Moderador: Emili Ros-Fàbregas. Taula rodona de cloenda, *per Jordi Ballester, Josep M. Gregori, Francesc Cortés, Jaume Carbonell, Maria Gembero-Ustárriz, Marc Heilbron, Xavier Blanch, Anna Costal i Fornells, Marta Grassot, Rosa Montalt, Jordi Alomar, Xavier Chavarria i Alicia Dauí*.

SESSIÓ 1: ARXIUS I FONTS PER A LA RECERCA MUSICAL

1.1. «POR DOS PIEZAS DE BAILES, POLKAS Y LANCEROS, 14 PESETAS». LA COMPOSICIÓ NACIONAL DE MÚSICA BALLABLE A TRAVÉS DE L'ARXIU HISTÒRIC DE LA SOCIETAT DEL GRAN TEATRE DEL LICEU

Alícia Daufí i Muñoz

Universitat Autònoma de Barcelona

La vida carnavalesca al Gran Teatre del Liceu va estendre's des del 26 de febrer de 1848 fins al 24 de febrer de 1936. L'Arxiu Històric de la Societat del Gran Teatre del Liceu en conserva una gran quantitat de documentació legal i de partitures. La realització d'un inventari de ballables, fruit de la meua tesi doctoral, *De la transgressió carnavalesca al silenci de la postguerra. Estudi musical, social, cultural i econòmic dels balls de màscares al Gran Teatre del Liceu (1848-1936)*, ha permès descobrir un total de 474 ballables, amb autoria de 144 compositors diferents. D'aquests, 57 són d'origen català. Alguns d'aquests autors presenten una producció més elevada, com Antoni Llubes i Josep Jurch (ambdós, 31 obres), Marià Obiols (21 obres) i Joan Escalas (10 obres), i els segueixen Joan Goula, Joan Pujades, Francesc Rodó, Esteve Tusquets, Antoni Urgellès i Joaquim Maria Vehils, entre d'altres.

Alguns d'aquests compositors mantenien una relació professional amb el teatre que anava més enllà de la composició de ballables. D'aquests 57, alguns van desenvolupar tasques de copisteria, van ser intèrprets de l'orquestra o, fins i tot, van ser-ne els directors. Narcís Bosch i Francesc Rodó van treballar com a copistes, així com de violí segon i primer, respectivament. Altres compositors que treballaren com a violinistes foren Eusebi Dalmau, Antoni Llubes, Pau Prat, Joan Pujades, Antoni Pujol, Joan To i Agustí Torelló. De la secció de vent s'hi ressalten els flautistes Joan Balaguer, Joan Escalas i Josep Vila, el clarinetista Josep Jurch i el trombonista Joaquim Sala. Pel que fa als directors, s'hi destaquen els violinistes Eusebi Dalmau i Agustí Torelló, així com Gabriel Balart, Joan Baptista Dalmau, Marià Obiols, Francesc Pérez Cabrero i Joaquim Maria Vehils.

De Josep Vila, flautista i compositor, es conserva un rebut a nom de la seva empresa, dedicada a la música de ball, amb el concepte «por dos piezas de bailes, Polkas y Lanceros, 14 pesetas». El document no només deixa palès que Vila no vivia únicament de la tasca interpretativa, sinó que posa de manifest que els ballables es convertiren en la música de consum del moment.

L'estudi dels balls de màscares vol reivindicar una pràctica musical, social i cultural que va impregnar la Barcelona vuitcentista, així com posar de manifest quina era l'escena catalana quant a la composició de ballables. Aquesta investigació evidencia quina era la realitat professional que vivien els músics catalans de la segona meitat del segle XIX. Molts intèrprets de l'orquestra, que per contracte treballaven com a professors del Conservatori del Liceu, també es van dedicar a la composició de música ballable. Així, l'ofici de músic del segle XIX se sustentava en tres pilars fonamentals: la interpretació, la docència i la composició.

1.2. ELS FONS DOCUMENTALS DEL CEDOC. ÀMBITS DE RECERCA

Marta Grassot Radresa

Centre de Documentació de l'Orfeó Català

El Centre de Documentació de l'Orfeó Català (CEDOC), com un dels centres de referència en documentació musical a Catalunya, té una llarga trajectòria pel que fa al servei de consulta al seu arxiu i biblioteca, i ha esdevingut des de fa anys un centre de consulta indispensable per a una gran quantitat d'investigadors del món de la música. La comptabilització i el resum anual de totes les consultes que va atenent esdevenen un mirall de la pluralitat de temes consultats, així com de les tendències d'investigació que es generen any rere any. Amb aquesta premissa, la comunicació vol presentar una anàlisi de les consultes realitzades en els últims cinc anys per tal de valorar les tendències de recerca relacionades amb el patrimoni musical de Catalunya. L'anàlisi té com a finalitat donar visibilitat a quin és l'estat de la recerca a Catalunya, el paper que hi té el CEDOC, i, alhora, potenciar la difusió i l'interès d'aquelles àrees musicals menys treballades que contribueixen a completar buits de recerca dins la nostra història. L'estudi té en compte tant la recerca acadèmica com aquella que pugui contribuir a donar a conèixer la història de la música a través de la interpretació, les exposicions, la publicació d'articles o llibres, entre d'altres.

1.3. LÍNIES D'INVESTIGACIÓ NOVES I NO TAN NOVES A LA SECCIÓ DE MÚSICA DE LA BIBLIOTECA DE CATALUNYA

Pilar Estrada i M. Rosa Montalt

Biblioteca de Catalunya

El projecte de crear un departament per a la recerca i l'estudi de la música i la musicologia impulsat per Felip Pedrell ha esdevingut un encert inqüestionable. L'expertesa dels seus conservadors, Higiní Anglès i Josep M. Llorens, i el carisma dels seus bibliotecaris, Robert Gerhard en el camp musical i Joana Crespí en el camp de la documentació musical, han permès consolidar l'actual Secció de Música de la Biblioteca de Catalunya com un referent en el camp musical i musicològic.

Cadascun dels responsables ha prioritzat un tipus d'ingrés bibliogràfic i documental al voltant del seu interès i treball realitzat, fet que ha marcat l'evolució dels documents musicals preservats i ha condicionat la recerca i la investigació futures. Pel camí, però, ha quedat un conjunt de documents pendents de processar o descrits sumàriament en la mesura dels recursos i les eines possibles. A grans trets, aquest bloc posposat comprèn: documentació d'arxius personals incorporats durant el segle XX, música escènica i música instrumental del segle XIX en endavant, i bona part de la música ballable i folklòrica ingressada fins als anys setanta del segle XX.

És indubtable que primer cal conèixer el contingut bibliogràfic i patrimonial custodiat per poder-lo estudiar i difondre. Per aquest motiu, durant les darreres

dècades, s'ha optat per combinar el tractament de fons retrospectius amb fons i lliuraments de nou ingrés. Aquesta decisió ha permès reduir el material pendent de processar, a més de fer-lo visible.

La completeness de les descripcions, la identificació de documents, la reorganització de fons i la inclusió dels inventaris dins el catàleg general de la Biblioteca han fet palès mancances de tota mena: catàlegs normatius, anàlisi d'obres dels mestres catalans, biografies de referència, vocabulari musical català general, actualitzat i normalitzat, revisió de la documentació epistolar de personatges rellevants o actualització de la història de la musicologia catalana, per citar-ne algunes.

El fons de Felip Pedrell, ingressat els anys 1917 i 1922, és un bon exemple de la tasca realitzada i el que ha comportat. L'any 1920, Higiní Anglès publicà el *Catàleg dels manuscrits musicals de la col·lecció Pedrell*. No és fins al 1990 que s'inventarià sumàriament la documentació i l'epistolari. El 2014 es catalogà l'obra musical i el 2015 es digitalitzà. El 2016 es revisà i catalogà la documentació i la correspondència, la qual cosa feu aflorar uns 335 documents epistolars nous, i el 2022 s'inicià amb el procés de digitalització de la correspondència. És a dir, un fons que disposava d'un catàleg des del 1920, en realitat no estava catalogat sinó descrit parcialment, i és un segle més tard que la descripció normalitzada i ampliada aporta noves fonts per al seu estudi.

1.4. RECERCA I DOCUMENTACIÓ MUSICAL AL MUSEU DE LA MÚSICA DE BARCELONA Marisa Ruiz Magaldi Museu de la Música de Barcelona

Les primeres recerques impulsades des del Museu de la Música de Barcelona van formar part de processos de restauració d'instruments de la col·lecció per a ús musical, en el marc del nou projecte museològic inaugurat l'any 2007, a la seu actual de L'Auditori de Barcelona. Amb els anys, les recerques al voltant de la restauració han continuat, però s'han obert noves línies a partir del treball de documentació i digitalització sobre les col·leccions, no només sobre la d'instruments sinó també sobre les col·leccions d'objectes, les obres d'art, l'arxiu històric i el fons sonor.

Aquestes recerques han tingut objectius i transferències diverses, com la divulgació de continguts per xarxes socials i el blog del Museu, fins a la publicació de monografies pròpies, articles en revistes especialitzades, catàlegs en línia propis del Museu o portals web com CATICAT (Catàleg d'Instruments de Catalunya). En vista de totes les accions realitzades tant internament com externament, s'ha revelat clarament l'estreta relació entre els processos de documentació (inventari, catalogació, fotografia, assignació de noms i llocs, etc.) amb les metodologies i preguntes de recerca musicològica. Vegem-ne alguns exemples:

— *Neteja de pianos armari*: una revisió exhaustiva de l'estat de conservació dels pianos armari va portar a revisar totes les datacions i models, la qual cosa va millorar-ne la documentació.

— *Fotografia i neteja de fonògrafs i gramòfons*: la renovació de les fotogra-

fies d'identificació va generar restauracions prèvies, revisió de datacions i el descobriment d'un fonògraf dels més antics que existeixen: el *tinfoil phonograph*.

— *Orgue Evans-Jandel*: la recerca va començar amb el repertori «desat» en els corròns d'aquest orgue de maneta, però va derivar en una recerca sobre atribució d'autoria.

— *Enregistraments de Joan Manén*: recerca sobre els primers enregistraments del *Concert per a violí* de Ludwig van Beethoven.

— *Orsina Baget*: revisió de les atribucions a Joaquim Folch i Torres en favor de la seva esposa, propietària veritable i legal dels instruments fundacionals del Museu.

— *Dates d'ingrés*: la revisió i l'actualització de les dates d'ingrés de les peces ha permès recuperar la documentació sobre les expedicions etnològiques catalanes durant el segle XX.

Les línies de recerca més recents del Museu i les accions de documentació es nodreixen i beneficien mútuament, i posen de manifest alguns dels reptes conceptuals més importants en l'àmbit museístic, musicològic i de gestió del patrimoni (l'empremta colonial, la perspectiva de gènere o la rellevància en les nostres comunitats), més enllà d'una suposada neutralitat de les tasques científiques o de documentació, perquè els museus, els investigadors i les institucions patrimonials mai no hem estat neutrals, ni ho som ara. I no està gens clar que ho hàgim de ser.

1.5. LA IMPRONTA DE FELIPE PEDRELL EN LA VIDA MUSICAL DE GRANADA A TRAVÉS DE LA CORRESPONDENCIA

Laura Dolores Vizcaino Palau

Universitat Internacional de València

Esta comunicación exhibe una síntesis de los aspectos fundamentales que constituyen el proyecto de investigación centrado en la relación de Felipe Pedrell con la ciudad de Granada. Este vínculo es estudiado a través de una amplia colección de cartas que el musicólogo intercambiò durante sus años de vida. Con ello, se pretende sacar datos extraídos directamente de estas fuentes primarias y conclusiones de interés que enlacen al mismo con la ciudad.

Felipe Pedrell fue durante finales del siglo XIX y principios del siglo XX una de las personalidades más importantes y precursoras del movimiento musical nacional. Su figura significó una referencia clave para la creación de la escuela musicológica que dejó gran huella en la trayectoria cultural española. Considerándolo cabeza y dirigente de este movimiento, creó una red de contactos a través de la correspondencia con músicos y teóricos de variados territorios. Estos vínculos llegaron a la ciudad de Granada, una localidad que, desde la periferia, atraía la atención de artistas que pretendían explorar, investigar y recuperar su patrimonio musical. A través de las cartas intercambiadas entre Pedrell y diversas personalidades influyentes en el desarrollo cultural granadino, y de los artículos publicados en la revista *La Alhambra*, se forja un denso documental que sirve como fuente primordial para el estudio de la vida musical de la localidad y la influencia de Pedrell en ella.

SESSIÓ 2: TEORIA I PRÀCTIQUES MUSICALS EN INSTITUCIONS RELIGIOSES NO CATEDRALÍCIES

2.1. *GUIA CATALANA DE LA PERFETA MUSICA* (1730). UN TRACTAT DE MÚSICA ESCRIT EN CATALÀ PER ONOFRE PUIG, MESTRE DE CAPELLA DE LA PARRÒQUIA DELS SANTS JUST I PASTOR DE BARCELONA

Xavier Daufí i Rodergas

Universitat Autònoma de Barcelona

Societat Catalana de Musicologia

La *Guia catalana de la perfeta musica* va ser escrita l'any 1730 per l'aleshores mestre de capella de l'església dels sants Just i Pastor de Barcelona, Onofre Puig. Es conserva a la Biblioteca de Catalunya en forma de còpia manuscrita realitzada el 1732 per Jacinto Miguel, deixeble de Puig. Una particularitat remarcable és que l'obra està redactada en català i això la converteix en un testimoni valuósíssim d'aquest tipus de literatura escrita en aquesta llengua. És perfectament conegut que diversos teòrics i compositors catalans van compilar tractats de música al llarg del segle XVIII, però també és cert que aquestes obres van ser escrites en castellà. Són molt pocs, contràriament, els exemples coneguts avui d'obra teòrica redactada en català, i aquest fet, justament, confereix al tractat d'Onofre Puig una singularitat rellevant. D'altra banda, resulten clares les intencions pedagògiques i pràctiques de la *Guia* del mestre de capella de l'església dels sants Just i Pastor. El fet mateix que l'obra hagi arribat als nostres dies en forma d'una còpia manuscrita realitzada per Jacinto Miguel demostra que el tractat va ser emprat per un deixeble de Puig; l'autor no tenia la pretensió de compondre un estudi de caire elevat i especulatiu, sinó que al que aspirava, i va aconseguir, era que la seva *Guia* resultés útil i fos emprada pels aprenents de música del seu moment.

Onofre Puig divideix el seu tractat en tres llibres entre els quals considera el cant pla o la música harmònica, la música mètrica o mensual i la música rítmica. A més dels aspectes purament musicals, al primer llibre, dividit en vint capítols, l'autor se centra en la reverència i devoció amb què els cantors havien d'assistir al cor. El segon llibre consta de setze capítols en els quals s'exposen, entre d'altres, qüestions relatives als senyals i les figures utilitzades al cant d'orgue, els diferents tipus de puntets o les diverses combinacions de claus que es poden emprar. Els set capítols inclosos al darrer llibre contenen explicacions detallades sobre els diferents tipus d'interval·ls, o les consonàncies i les dissonàncies.

L'interès del tractat de Puig està en el fet que dona una acurada visió dels primers coneixements que s'esperava que havien de tenir els aspirants a compositors del segle XVIII barceloní. Considerant la condició de prevere del seu autor, i que l'obra havia de servir per instruir els futurs mestres de capella de les esglésies catalanes, el contingut del tractat, clarament, està dirigit a satisfer aquest propòsit. El pla general de l'obra es refereix de manera força evident a la música d'església. Els aspirants a mestre de capella que seguien el mètode de Puig havien d'aprendre cant pla, cant d'orgue i contrapunt (o, tal com també es diu al manuscrit, composició).

2.2. FORMACIÓN DE MUJERES MÚSICAS PARA CONVENTOS EN EL SIGLO XVII HISPÁNICO: UN PARADIGMA EN REVISIÓN

María Gembero-Ustároz

Consell Superior d'Investigacions Científiques. Institució Milà i Fontanals de Recerca en Humanitats

Esta aportación invita a revisar el paradigma historiográfico que atribuye una limitada formación musical a las mujeres músicas que trabajaron en conventos y monasterios hispánicos durante la edad moderna. De teóricos como Juan Bermudo (siglo XVI) o Pablo Nassarre (comienzos del siglo XVIII) se ha deducido en ocasiones que a las músicas destinadas a conventos les bastaba con interpretar sobre todo canto llano en el oficio divino y con tañer instrumentos de acompañamiento como el arpa y el órgano. Diversas fuentes manejadas en este trabajo muestran, sin embargo, que las mujeres planificaban en muchos casos una carrera musical completa y se formaban sistemáticamente para ejercerla profesionalmente. A partir de varios procesos judiciales inéditos conservados en el Archivo Real y General de Navarra y en el Archivo Diocesano de Pamplona, se analiza como caso de estudio la escuela musical para mujeres que tenía el organista Diego Galindo en Pamplona (Navarra) durante el siglo XVII. Las jóvenes que él formaba estudiaban habitualmente entre cuatro y ocho años canto llano y polifónico, arpa, órgano, repentización y composición, conocimientos que les permitían ingresar en conventos como religiosas sin dote o con dote reducida. La enseñanza de estas mujeres era sufragada por sus padres y las técnicas de composición que aprendían incluían desde piezas a tiple solo con bajo hasta piezas a ocho voces. La documentación estudiada revela que saber composición no era excepcional en mujeres, sino que se consideraba un requisito habitual e indispensable para las monjas músicas, y que desde Pamplona salían hacia diversas localidades peninsulares músicas capacitadas como cantantes, instrumentistas y compositoras de villancicos. El caso analizado no es solo un ejemplo local desde la perspectiva de la microhistoria, sino una muestra de una realidad probablemente extendida en el mundo hispánico que cuestiona la percepción tradicional sobre el rol musical de las mujeres como meras intérpretes de obras ajenas. Las evidencias descubiertas abren vías para indagar sobre el papel de las monjas músicas como compositoras y sobre el desconocido destino que pudieron tener sus obras, mayoritariamente no localizadas.

2.3. «PEL MAJOR LLUÏMENT DEL CULTE»: MÚSICS EN DISPUTA A SANTA MARIA DEL PI (1783)

Carles Badal

Universitat Autònoma de Barcelona

La parròquia barcelonina de Santa Maria del Pi constitueix un dels exemples més representatius i més ben conservats de la tradició musical eclesialística catalana. La recerca derivada de la meua tesi, més enllà de presentar noves dades sobre

els músics que hi exerciren, ofereix una visió de conjunt del funcionament intern de la capella de música del Pi entre 1700 i 1936 i la seva relació amb els dos òrgans de gestió de la parròquia: la Junta d'Obra i la Comunitat de Preveres.

Precisament, la interacció d'aquests dos òrgans de gestió amb els mestres de capella del Pi i d'altres parròquies de la ciutat generà tota mena de conflictes. L'estudi de cas que aquí presento versa sobre la situació esdevinguda el 1783, entre el mestre del Pi, Pere Joan Llonell, i el mestre de Sant Just i Sant Pastor, Joan Nogués. Anys abans, el 1745, una concòrdia entre les dues obres parroquials buscava resoldre l'abastiment d'instrumentistes. La concòrdia acordava un únic conjunt instrumental per a les dues capelles i, entre altres coses, establia: les parts de sou que rebrien els músics i els mestres —segons si l'acte era de la capella pròpia o no—; qui dirigiria el conjunt en cada cas; com es gestionarien les noves admissions, i una dotació anual conjunta per mantenir a sou aquells músics de més nivell.

El 16 de maig de 1783, Pere Joan Llonell convocà una «Junta de Capella» per tractar l'absència del procurador de cobrances —tresorer— en el dia de pagament de sous i el fet que encara no s'hagués fet aquest pagament. A la Junta s'hi convocà tota la capella de música —del Pi i de Sant Just i Sant Pastor— i s'envià un escolà per notificar a Joan Nogués la reunió. No obstant això, les seves obligacions parroquials no li permeteren anar-hi i la reunió se celebrà igualment. Això iniciaria un intercanvi d'oficis en què Nogués expressaria malestar pel que ell considerava una falta de respecte cap a la seva autoritat com a mestre més veterà. La manca d'entesa entre totes les parts —junes d'obra i de mestres— dugué, finalment, a la suspensió de la concòrdia aquell mateix any per part de l'obra del Pi, fet que, en realitat, perjudicava totes les parts.

Més enllà de les lluites de poder internes, tot aquest procés palesa, com a mínim, dos fets. En primer lloc, que els feligresos de cada parròquia —representats en les juntes d'obra— tenien un interès genuí pel lluïment de la capella musical pròpia i una consciència clara de la necessitat de la música per al culte religiós. En segon lloc, queda clar que el factor econòmic fou fonamental per a la subsistència de les capelles musicals eclesiàstiques catalanes i que, al Pi, el seu declivi anà estretament lligat a l'empobriment econòmic de la parròquia iniciat amb les desastreses de 1714 i els tributs imposats a continuació.

2.4. MÚSICA I ESPIRITUALITAT A LA MALLORCA SETCENTISTA: L'ORATORI DE SANT FELIP, UNA INSTITUCIÓ «MENOR» FONAMENTAL PER A LA PRAXI MUSICAL A MALLORCA

Antoni Llofriu Prohens

Universitat de Barcelona

Institut de Musicologia Pau Villalonga

La Congregació de l'Oratori de Sant Felip Neri de Palma ha tingut una importància destacada en la promoció de l'activitat musical mallorquina des de la seva fundació (1712) fins entrat el segle xx. La comunicació se centra en el període 1712-1749, donant a conèixer informació inèdita recopilada a l'Arxiu de la Con-

gregació de Palma, que conté documents administratius i un dels fons musicals més rellevants de Mallorca, que catalogo des del 2017.

La Congregació de l'Oratori és una comunitat formada per sacerdots i seglars que conviuen sense vots religiosos específics. Vinculat a aquesta institució trobem l'oratori petit (*parvo*), una associació de laics que es reunien per participar en exercicis espirituals, i on la interpretació d'oratoris musicals era habitual. Malgrat que aquestes institucions han estat molt poc ateses per la musicologia, sí que s'ha estudiat atentament l'oratori musical. En l'àmbit hispànic destaquen els estudis de Xavier Daufí i María Teresa Ferrer, així com les aportacions de Francesc Bonastre, Jaume Pinyol, Andrea Bombi i Esther Borrego, entre altres.

La revisió exhaustiva de la documentació administrativa ha permès identificar noves dades sobre la infraestructura musical de la Congregació a Palma. En aquestes fonts hi trobem, per exemple, referències als oficis cantats pels membres de la casa, a l'adquisició (1723) d'un orgue del mestre Jordi Bosch (de qui fins ara no s'havia identificat cap instrument) i a la contractació de músics que acudien en les principals festivitats religioses.

També trobem algunes referències al mecenatge musical. Destaquen les aportacions econòmiques fetes entre 1719 i 1721 per a la música dels Dijous de Quaresma. D'una banda, Francesc Villalonga, Maria Bassa, Ramon Togores i la marquesa de Vivot es fan càrrec del cost de la capella de música de la seu. D'altra banda, Elianor Bordils i Miquel Maura es fan càrrec del cost dels *musichs nous*, una agrupació musical pendent d'identificar.

Així mateix, diferents documents permeten confirmar l'existència d'una relació entre les activitats de l'oratori petit a Palma i la interpretació d'oratoris al segle XVIII.

Les dades obtingudes a partir de la documentació consultada, junt amb les partitures conservades a l'arxiu de la Congregació, són un indicatiu significatiu d'un nucli d'activitat musical bastant actiu a la Congregació de l'Oratori de Sant Felip Neri de Palma durant el segle XVIII. L'estudi iniciat sobre la música en aquesta Congregació fa palesa la necessitat de repensar alguns paradigmes historiogràfics que no expliquen adequadament els mecanismes de funcionament d'institucions fins ara considerades «menors» que, com en el cas de l'Oratori, van ser promotores d'unes pràctiques musicals que tenien un valor rellevant des del punt de vista cultural i social.

2.5. LA CAPELLA DE MÚSICA DE SANT PERE DE RIPOLL I ELS COMPOSITORS DEL SEU FONS MUSICAL (1626-1936). ESTAT DE LA QÜESTIÓ

Eudald Dantí Roura

Institut Català de l'Orgue Històric

La tesi doctoral en la qual estic treballant consta de dues parts. En la primera, s'estudien els principals aspectes historiogràfics i musicològics relacionats amb el fet musical a l'antiga església parroquial de Sant Pere —així com també al mones-

tir de Santa Maria i a la resta de temples de la vila de Ripoll, sense oblidar l'àmbit social profà— durant el període comprès entre 1629 (moment en el qual s'instaura el secretariat de Sant Pere) i 1936 (quan la Guerra Civil espanyola va segar d'arrel la llarga tradició musical sacra a la capital ripollesa). La segona part de la tesi consisteix en la catalogació i l'inventari del fons musical de Sant Pere, conservat des del 2001 a l'Arxiu Comarcal del Ripollès (ACRI), i l'estudi i la descripció del seu context historicocultural, de les obres musicals que integren el fons i dels seus autors principals, especialment els autors locals. El fons consta de 41 capses, de les quals 29 són de partitures manuscrites, 9 d'impresos, 1 de teoria musical i 2 de fragments dispersos. La metodologia emprada per a la seva catalogació es basa en els criteris de descripció catalogràfica del projecte IFMuC (Inventari dels Fons Musicals de Catalunya) de la Universitat Autònoma de Barcelona (UAB). A l'apartat d'autors, actualment hi ha registrades 473 obres, les quals són obra d'uns 200 compositors. L'apartat d'obres anònimes conté 436 manuscrits. El nombre de partitures impreses presents en el fons és de 166. La majoria d'obres conservades en el fons, tant manuscrites com impreses, pertanyen als diversos gèneres de la música sacra. Per a l'estudi de la problemàtica tractada en la primera part de la tesi, s'han consultat i analitzat les fonts primàries corresponents, conservades a l'ACRI, i consistents, bàsicament, en els tres volums dels llibres del secretariat de Sant Pere i en els onze volums dels llibres d'administració econòmica de la mateixa comunitat presbiteral.

SESSIÓ 3: MÚSIQUES DE TRADICIÓ ORAL

3.1. EL CANT DELS GOIGS ORALS I LA SEUA CONTRIBUCIÓ EN L'ESTUDI DEL CANT A VEUS A LA MEDITERRÀNIA OCCIDENTAL

Juanma Ferrando i Ester G. Llop
Universitat Internacional de La Rioja

En els darrers anys, l'estudi del cant a veus (*multipart singing*) ha cobrat una rellevància cada vegada més gran en el tractament de les músiques de transmissió oral. En el context de la Mediterrània occidental, cantar a veus ha estat un procediment del tot habitual en situacions comunicatives diverses, en què s'opera amb uns codis propis segons el tipus de repertori i el ritual en què es practiquen. En el cas específic dels goigs, els cantors construeixen les distintes veus implicades d'acord amb una manera específica d'entendre la dimensió sonora que ha d'adquirir el cant.

La present comunicació aborda l'estudi del cant dels goigs orals al domini lingüístic català des del paradigma del cant a veus. El perfeccionament i la popularització de l'ús de les tecnologies d'enregistrament sonor ha permès aplegar per primer cop un corpus conjunt de més de mil cinc-cents documents sonors d'aquest gènere. A través d'un extens treball de camp dut a terme al País Valencià, Catalunya i Andorra i de l'anàlisi dels enregistraments hem identificat els models melòdics comuns per a cantar goigs i hem establert els principals paràmetres musicals que hi operen. A la comunicació, també tractem els mecanismes implicats en el cant a veus a cadascuna de les tonades i proposem una lògica performativa comuna basant-nos en l'observació de les situacions comunicatives de cant i els testimonis directes dels actors socials. Amb tot, ens trobem davant una pràctica de cant col·lectiu que, amb característiques específiques, respon a una manera concreta d'entendre el cant a veus, pràctica compartida en l'àmbit de la Mediterrània nord-occidental.

3.2. TRADICIÓ I MITE: ORGANOLOGIA DEL SIURELL MALLORQUÍ

Amadeu Corbera, Carme Sánchez i Laura Luque
Conservatori Superior de Música de les Illes Balears
Institut de Musicologia Pau Villalonga

L'etnomusicòleg Kevin Dawe defineix els instruments musicals com a «objects existing at the intersection of material, social and cultural worlds, as socially and culturally constructed, in metaphor and meaning, industry and commerce, and as active in the shaping of social and cultural life». A partir, doncs, d'una organologia analítica i aplicada al context de la Mallorca contemporània, la nostra investigació aborda per primera vegada l'estudi integral del siurell mallorquí en totes les seves dimensions (històrica, social i simbòlica) com a eina acústica condicionada per biaixos de gènere, ecològics, etnicitaris o en relació amb els mecanismes de projecció i explotació turística de l'illa.

El siurell és una figura de terrissa, pintada de blanc amb pinzellades vermelles i verdes o grogues, blaves i vermelles sobre una peanya o sola, on va aferrat un xiulet també de fang que li dona nom. Les figures són generalment antropomòrfiques o zoomòrfiques, però també n'hi ha de fantàstiques; són de factura simple i amb pocs detalls, hieràtiques i gens expressives. El xiulet, d'altra banda, és de so indeterminat i agut. No obstant això, la capacitat sonora és important per a fer el siurell i per a adquirir-lo. Actualment és un dels elements més emblemàtics de l'esfera tradicional mallorquina i, ahora, un objecte de consum i difusió turística.

Dins la classificació Hornbostel-Sachs, els siurells s'enquadrarien dins la categoria d'aeròfons, com a flauta de canal rígid de tub tancat sense forats de longitud fixa (421.221.311). Però existeix una altra classificació, específica, sobre xiulets europeus, elaborada per Heike Nixdorff el 1974. Segons aquesta classificació, els siurells serien en la categoria B5, «xiulet amb base de suport».

Els siurells han estat estudiats des de l'àmbit de l'art popular i l'arqueologia per investigadors com Guillem Rosselló Bordoy, Santiago Cortés o Baltasar Coll, però no com a objectes sonors i en tota la seva dimensió expressiva, simbòlica i social. Malgrat tot això, no se'n coneix encara ara amb exactitud ni el seu origen ni la seva funció, i és habitual recórrer a relats de caire orientalitzant o arcaïtzant.

Les referències més antigues de siurells a Mallorca daten de 1880. Serien una adaptació tardana i simplificada d'una moda vuitcentista d'origen o preponderància francoitaliana que probablement té un origen més antic (segles XV-XVI), que apareix durant la Revolució Francesa i la unificació italiana posterior com a paròdia o difusió dels personatges del nou ordre polític i social que se'n deriva.

El siurell és un objecte sonor amb una càrrega emblemàtica que, a través del recurs del folklorisme, projecta una lectura múltiple de la idea de mallorquinitat, tant des d'un punt de vista endogen com exogen, en el seu sentit més ampli, passat pel sedàs de la promoció turística, la reivindicació politicoidentitària i l'emblematització de la impugació antitúristica.

3.3. LAS «MISIONES FOLKLÓRICAS» DE PEDRO ECHEVARRÍA BRAVO EN GALICIA (1951-1960): ANÁLISIS A TRAVÉS DE LA PLATAFORMA DIGITAL FONDO DE MÚSICA TRADICIONAL IMF-CSIC

Andrea Puentes-Blanco

Consell Superior d'Investigacions Científiques. Institució Milà i Fontanals de Recerca en Humanitats

Entre 1951 y 1960 el folklorista Pedro Echevarría Bravo (1905-1990) desarrolló en Galicia ocho misiones de recogida de canciones de tradición oral como parte de las «Misiones folklóricas» organizadas por el antiguo Instituto Español de Musicología del Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC). Echevarría recogió más de mil cuatrocientas piezas en unas trescientas localidades de las cuatro provincias gallegas y de la comarca de El Bierzo, limítrofe con el te-

rritorio gallego. Dado que esta colección permanece inédita y era, hasta fechas recientes, poco accesible, había pasado mucho más inadvertida que otras recopilaciones de repertorio de tradición oral gallego como, por ejemplo, la de Casto Sampedro (finales del siglo XIX - principios del siglo XX), la de Martínez Torner y Bal y Gay (1928-1934) o la más reciente de Dorothé Schubart y Antón Santamarina (1984-1995). La digitalización y catalogación de las misiones de Echevarría —realizada por la autora de esta comunicación— a través de la plataforma digital Fondo de Música Tradicional IMF-CSIC (<https://musicatradicional.eu/node/1>) facilita su investigación y ofrece una perspectiva de análisis muy rica, al poder relacionar los datos en una base de datos interconectada. El propósito de esta comunicación es ofrecer un panorama de la labor de recopilación realizada por Pedro Echevarría en Galicia analizando las particularidades de esta colección: el itinerario seguido por el folklorista en sus diferentes visitas a Galicia durante la década de los cincuenta, los informantes que participaron en las misiones y el tipo de repertorio recopilado.

3.4. LA INCORPORACIÓN DE *FOLK MUSIC AND POETRY OF SPAIN AND PORTUGAL* (1941), DE KURT SCHINDLER, AL FONDO DE MÚSICA TRADICIONAL IMF-CSIC: CATALOGACIÓN, INVESTIGACIÓN Y CONEXIONES A LA LUZ DE LAS HUMANIDADES DIGITALES

Sergio Portales Domínguez

Consell Superior d'Investigacions Científiques. Institució Milà i Fontanals de Recerca en Humanitats

Este trabajo se desarrolló en el marco de la beca JAE Intro CSIC. Su objetivo es describir la incorporación al Fondo de Música Tradicional (FMT) del trabajo de Kurt Schindler, catalogación que ayuda a conocer mejor la obra de Schindler y permite una comparación directa mucho más eficaz y rápida de los materiales.

El trabajo de Schindler es una de las grabaciones más antiguas en España y sus transcripciones destacan por su rigor, atención a música y texto, sistematicidad y áreas geográficas de interés.

Dos materiales fueron fundamentales: la edición de 1941 y las grabaciones digitalizadas —disponibles en la web del Museo Etnográfico de Castilla y León (MECyL). Revisé e incorporé cada pieza del repertorio que, incluyendo 985 piezas, llegan a 1.075 en nuestra catalogación.

La digitalización y catalogación sigue los criterios del FMT. En primer lugar, aparece el título original, seguido por un íncipit textual. Le sigue un íncipit musical —añadiendo otro si hay estribillo o variaciones— que refleja los intervalos melódicos. Se etiqueta como «vocal», «instrumental» o «vocal e instrumental». Se señala el idioma —asturiano/asturian; español; mirandés; portugués— y se clasifica por género. Se incluyen como canciones religiosas todas las que nombran un elemento religioso, sin serlo específicamente. Las localidades en las que se ha registrado/transcrito la pieza se añaden, así como la de origen del informan-

te o aquellas nombradas en la letra. Respecto a los romances, se les relaciona con el Índice General de Romances. Añadimos las observaciones de Schindler o las que podemos hacer nosotros u otro investigador, así como posibles comparaciones. Por último, se indica todo informante conocido que cantó, interpretó o facilitó letra, creando un perfil para cada uno con las piezas en las que ha participado y la información que de él poseamos.

Esta catalogación sirve para conocer mejor el trabajo de Schindler, pues permite ordenar y clasificar de forma muy eficiente los materiales, así como tener un acceso directo a sus elementos. Además, al alojarse en una gran base de datos, permite una comparación directa mucho más eficaz y rápida. Incorporar al FMT este material se antoja fundamental para contrastar sonoramente las transcripciones que los folkloristas realizaron en las primeras misiones y concursos del Instituto Español de Musicología. Se trasluce además el contraste entre trabajo de profesionales extranjeros con los de los folkloristas españoles. El caso de Schindler, siendo previo a la Guerra Civil, también cobra su sentido como elemento de memoria histórica.

En conclusión, Schindler tiene gran importancia musicológica e histórico-social. Sus grabaciones, transcripciones y notas de campo demuestran por sí solas su valor. Asimismo, el FMT se revela como una fantástica herramienta de las humanidades digitales para el trabajo musicológico de hoy por las enormes posibilidades y facilidades que propone al investigador.

SESSIÓ 4: DEL MÓN MEDIEVAL A LA ICONOGRAFIA I LES NOVES TECNOLOGIES

4.1. EL SO I LA SEVA CODIFICACIÓ EN EL MANUSCRIT EL ESCORIAL B-I-2 DE LES *CANTIGAS DE SANTA MARIA*

Maria Incoronata Colantuono Santoro
Universitat Autònoma de Barcelona

La col·lecció de *cantigas* dedicades a la Verge, impulsada i compilada sota el guiatge d'Alfons X el Savi (1221-1284), que va ser trobador d'unes quantes de les composicions de la col·lecció, és, com tota la producció poeticomusical medieval, un repertori creat amb l'auxili d'estratègies de composició oral. A partir d'aquesta premissa, el meu propòsit és determinar la relació entre els poemes alfonsins i la seva realitat escrita a partir de l'anàlisi del sistema de composició que inclou la interacció entre text i melodia.

El so, tercer pol del sistema de composició que assegura la interrelació entre text i música juntament amb el mot i la *razó* (Gruber), correspon a l'estructura metricomelòdica del repertori trobadoresc i, com s'ha provat en altres ocasions, representa l'element germinador del procés de composició dels poemes alfonsins. Aquest factor, portador de referències melòdiques i poètiques procedents d'un univers de veus ja patrimoni de la cultura devocional, es presenta en forma de motius melòdics amb una funció mnemotècnica, que són els vehicles de transmissió de la narració.

Determinat el vehicle de transmissió (melodia) i el model estructural (motiu melòdic) del repertori alfonsí, la finalitat d'aquesta aportació és analitzar la interrelació entre el so i la seva codificació escrita. El so, realitat mutable perquè està vinculada als sistemes de transmissió oral, com es reflecteix en la notació musical del manuscrit El Escorial b-I-2, conegut com a *Códice de los músicos*? És necessari un canvi de paradigma que comporti la renúncia a la mirada convencional de l'escriptura musical?

La perspectiva analítica que inclou en una única mirada el procés de composició, la transmissió i la codificació ens brinda l'oportunitat d'entendre les raons de la variabilitat mètrica i sobretot de reconstruir el sentit rítmic dels components marians. Així doncs, comprovada la falta d'elements de mensuralitat en el sistema notacional, ens adonem que la temptativa de recuperar directament el ritme a partir de la rítmica dels versos presenta també debilitats i contradiccions. Finalment és la melodia, com a element encarregat de la transmissió i arquitectònicament responsable de l'estructuració mètrica, la font originària del fluir del ritme, conseqüència directa de la disposició dels graus modals, que han d'encaixar, sense correspondre-hi necessàriament, amb l'estructura prosòdica del text.

Superada la teoria que preveu l'aplicació dels modes rítmics, es defineix aquí un paradigma rítmic nou que és una conseqüència directa de la conformació melòdica, un model que, a més a més, ja s'anava delineant en el sistema notacional del més pretèrit repertori monòdic medieval, especialment l'himne i la seqüència.

4.2. L'ÚS DE LES NOVES TECNOLOGIES EN LA RECERCA SOBRE MÚSICA MEDIEVAL. SISTEMES DE TREBALL A NIVELL D'USUARI

Joan Maria Martí Mendoza
Societat Catalana de Musicologia

La meua comunicació es va dividir en dues parts: en la primera vaig mostrar com treballar amb un full de càlcul i en la segona vaig presentar algunes bases de dades en línia útils per a la recerca de la música medieval.

Ho resumeixo en poques paraules: sovint, a l'hora de començar una recerca sobre un tema musicològic, em venen idees de com plantejaré la tasca, quines dades necessitaré i quines eines empraré per poder treballar d'una manera ordenada, ràpida i eficaç. Habitualment acostumo a treballar amb el mateix programa, l'Excel, un full de càlcul.

L'Excel em permet tenir-ho tot organitzat, trobar dades ràpidament des del cercador, corregir errors des de l'eina «Reemplaçar» (per exemple, una errada en un nom que es repeteix en un document); permet calcular percentatges i realitzar gràfics amb els resultats, així com emprar caselles de colors que m'aporten informació: taronja (contracte), verd (organista), etc.

Cal ser molt curós en l'escriptura. Sempre m'apunto com introduiré les dades: si hi posaré els accents, per exemple, ja que els resultats amb el cercador poden ser inexactes si no s'introdueixen les dades de la mateixa manera.

En la segona part, vaig presentar algunes de les bases de dades en línia existents que ens ajuden en la recerca de la música medieval:

— Biblioteca de Catalunya: <https://www.bnc.cat/Fons-i-col-leccions/Fons-digitalitzats>.

— Biblioteca Digital Hispánica, de la Biblioteca Nacional d'Espanya (BNE): <http://www.bne.es/es/Catalogos/BibliotecaDigitalHispanica/Colecciones/>.

— Gallica, de la Biblioteca Nacional de França (BNF): <https://gallica.bnf.fr/>.

— British Library: <https://www.bl.uk/catalogues-and-collections/digital-collections#>.

— Inventari del Fons Musical de Catalunya, vinculat a la Universitat Autònoma de Barcelona (UAB): <https://ifmuc.uab.cat/>.

— Medium, manuscrits i incunables de l'edat mitjana i el Renaixement: <http://medium-avance.irht.cnrs.fr/>.

— Biblioteca Virtual de Manuscrits Medievals, manuscrits des de l'edat mitjana fins al segle XVI: <https://bvmm.irht.cnrs.fr/>.

— Cantus Database, base de dades amb cants de la litúrgia i de l'ofici: <https://cantus.uwaterloo.ca/>.

— Comparatio, facilita la identificació de procedències dels manuscrits litúrgics de l'ofici mitjançant l'estudi i la comparació de diferents versions d'antífones i responsoris: <http://comparatio.irht.cnrs.fr/>.

— Biteca, textos antics catalans, valencians i balears: https://bancroft.berkeley.edu/philobiblon/biteca_es.html.

— Jonas, directori de textos i manuscrits en francès antic i mitjà i en occità, exclosos els documents d'arxiu: <https://jonas.irbt.cnrs.fr/index.php>.

— Initiale, manuscrits il·luminats de l'edat mitjana en col·leccions fora de la BNF: <http://initiale.irbt.cnrs.fr/contenumateriel/>.

4.3. LA INVESTIGACIÓN MICROHISTÓRICA: POTENCIALIDAD DE LOS RECURSOS DIGITALES EN LA RECOPIACIÓN Y GESTIÓN DE DATOS APLICADA A LOS ESTUDIOS MUSICOLÓGICOS

José Ángel Prado García

Doctor en musicologia per la Universitat d'Oviedo

La implementación y el desarrollo de las nuevas tecnologías no solo han transformado nuestro *modus vivendi*; su influencia ha llegado incluso al ámbito de la investigación. Podría decirse que *Cómo se hace una tesis* (1977), de Eco, un manual de referencia para cualquier doctorando, ha quedado parcialmente obsoleto en lo relativo al acopio y manipulación de los datos. En términos de Kuhn, la investigación está experimentando un cambio de paradigma, esto es, una revolución de índole metodológica que afecta a lo que entendemos por «ciencia normal».

En el caso de la musicología, nuestro trabajo doctoral ejemplifica este giro. Finalizado en plena pandemia, su conclusión ha sido posible gracias al acceso remoto a las fuentes primarias, en cierta medida digitalizadas por los organismos correspondientes. Y no solo el acceso a los datos, ya que las nuevas tecnologías también nos han permitido organizar y procesar un conjunto de más de cinco mil doscientos artículos de prensa, que han supuesto la base principal de nuestra tesis, así como documentos, partituras e imágenes.

De este modo, hemos (re)descubierto la figura de Amalio López Sánchez (1899-1948), auténtico fundador de la Orquesta Sinfónica del Principado de Asturias, director de la Banda de Música de Gijón y de varios coros, así como compositor de más de cincuenta obras. Nuestro trabajo supone una reformulación de cierta parte de la historia de la música asturiana de la primera mitad del siglo XX, pues varios de los méritos de Amalio López se atribuían a otros personajes vinculados al primer franquismo.

El punto de partida resultó similar al de un trabajo tradicional, accediendo a fuentes en formato físico. Gracias a la referida digitalización de diversos archivos, dotados de útiles motores de búsqueda, hemos superado las limitaciones de la investigación clásica, procediendo a un exhaustivo cribado de la información; esto nos ha permitido obtener el ingente volumen de artículos de prensa mencionados, siendo necesaria para su gestión la elaboración de bases de datos, tablas y otras aplicaciones digitales. De todo ello ha resultado una tesis de carácter microhistórico de casi dos mil doscientas páginas y otras tantas de apéndices.

En definitiva, este cambio no solo afecta a la metodología, sino también a la manera de producir el conocimiento. Ya McLuhan (1967) defendía que la tecnología no es una herramienta, sino un desarrollo de las capacidades humanas; citando sus propias palabras, «la rueda como extensión de la pierna».

Finalmente, y por desgracia, debemos asumir que este cambio kuhniiano queda supeditado a la implicación que demuestren los organismos oficiales a la hora de digitalizar y facilitar el acceso a las fuentes.

4.4. LA ARMONÍA DEL COSMOS: MÚSICA Y NEOPLATONISMO EN EL ARTE DE LA ESCUELA CUZQUEÑA

Bertrand Valenzuela Rocha

Pontificia Universitat Catòlica del Perú

La pintura de la llamada *escuela cuzqueña* ha sido descrita muchas veces como un arte basado en una serie de convenciones y formulismos derivados, principalmente, de la copia de grabados y otras fuentes de origen europeo. La investigación a partir de la cual se propuso esta presentación pretendía demostrar la relatividad de dichas afirmaciones a través del estudio de la vasta iconografía musical presente en estas obras. En ese sentido, pocas obras de la escuela cuzqueña muestran una iconografía musical tan variada y notable como el cuadro anónimo titulado *La coronación de la Virgen con santa Rosa de Lima* (siglo XVIII, colección privada, Lima). En este cuadro, puede observarse a la Virgen María siendo coronada por la Santísima Trinidad en su versión isomorfa, rodeada de una gran capilla musical compuesta por veintidós ángeles músicos ejecutando una serie de instrumentos musicales de cuerda, viento y percusión. La capilla musical está ordenada de manera muy particular (pequeños grupos de tres o cuatro músicos en ambos lados de la imagen, distribuidos en tres niveles). Se puede apreciar, además, una serie de personajes como los cuatro evangelistas, los padres de la Virgen (san Joaquín y santa Ana), san José, san Juan el Bautista, los arcángeles y, en lugar destacado (parte inferior central del cuadro), la figura de santa Rosa de Lima. Esta pintura no es solo un notable reflejo de las prácticas musicales vigentes en las capillas musicales del virreinato peruano durante los siglos XVII y XVIII (como, por ejemplo, la policoralidad) sino que, además, es un claro vínculo con diversos aspectos políticos y sociales de la sociedad colonial. La forma en que está organizada la capilla musical permite realizar también una serie de vinculaciones con aspectos teológico-filosóficos relacionados con el neoplatonismo y el número, entendido este como concepto ordenador de la armonía del cosmos y esencia del mundo físico y espiritual. Estos conceptos fueron expresados en diversas fuentes teóricas y literarias de la época, como las obras del jesuita de origen alemán Atanasio Kircher (de gran difusión en el virreinato peruano), el famoso tratado de Pietro Cerone *El melopeo y maestro*, del cual se sabe existen dos ejemplares en la biblioteca del Seminario San Antonio Abad del Cuzco, o los sermones del clérigo Juan Espinosa Medrano, *Lunarejo*, publicados en Valladolid en 1695 bajo el título de *La novena maravilla*, los cuales pudieron brindar las ideas o conceptos para muchas obras de los artistas cuzqueños, como parece ser el caso de *La coronación*. Se demuestra entonces, a través de este estudio, cómo el arte de la escuela cuzqueña fue más bien un arte vivo, conectado con la realidad y la sociedad virreinal de su tiempo, el cual se sirvió de la música como uno de sus principales medios de vinculación con la realidad.

SESSIÓ 5: PEDAGOGIA, ART I CRÍTICA MUSICAL A LA PRIMERA MEITAT DEL SEGLE XX

5.1. RAMON CURRIÀ I CAELLES (1881-1961): MIG SEGLE DE PEDAGOGIA MUSICAL A LLEIDA

Josep Lluís Viladot Petit

Ateneu Universitari Sant Pacià. Facultat Antoni Gaudí d'Història, Arqueologia i Arts Cristianes

Ramon Currià i Caelles (Almatret, Segrià, 1881 - Lleida, 1961) fou un pedagog musical, pianista, organista i compositor amb un paper destacat en la vida musical lleidatana de la primera meitat del segle xx.

Currià fou professor de música a l'Escola Normal de Mestres de Lleida durant gran part de la seva vida, des del seu nomenament el 1914 fins a la seva jubilació el 1951. A més, des de ben jove i fins a la seva mort, impartí classes en nombroses escoles, sovint de forma desinteressada, i també fou un reconegut i sol·licitat professor particular, incloses famílies de l'alta societat i importants personalitats polítiques. Així, les seves ensenyances arribaren virtualment a la totalitat de professors de la ciutat i, directament o indirecta, a un nombre ingent de joves.

La seva importància rau no només en la gran quantitat d'alumnes que va formar, sinó també en les seves composicions escolars, nombroses i de gran qualitat. Deixà publicats dos reculls de cants escolars i un tractat de música per a ús docent, si bé la major part de la seva obra roman esparsa en forma de manuscrits autògrafs inèdits en cases de familiars, amics i coneguts i arxius principalment de l'àrea de Lleida. En algunes obres escolars hi afegí indicacions coreogràfiques aeròbiques (seguint el moviment pedagògic vinculat a la rítmica Dalcroze). A més, sovint hi trobem dibuixos realitzats pel mateix compositor, que era un traçut pintor: els seus retrats de Viñes i Granados, entre d'altres, foren molt lloats per la premsa de l'època, i se'n conserva un bonic autoretrat a llapis.

El primer catàleg de les obres conegudes i conservades de Currià, prop d'un centenar de peces, és un dels fruits de la present recerca. Tanmateix, sabem que n'escriví moltes més. L'inventari comprèn: obres religioses (fou organista de Sant Joan i de la catedral de Lleida, i rebé diversos premis de l'Acadèmia Mariana de Lleida), sardanes i himnes per a cor (fou director de l'Orfeó Lleidatà), obres per a veu solista en català (amb reminiscències toldranianes) i en castellà (de caire més popular i ballable, com xotis i pasdobles, en què sol ser també autor de la lletra), peces per a piano i per a banda (gran improvisador, tocava música lleugera i acompanyava cinema mut) i nombroses cançons escolars. Solia compondre per a ocasions molt concretes o per a ús educatiu, sempre obres en un sol moviment, sovint amb un estil proper i popular, amb molta gràcia, sense aspiracions avantguardistes i tenint molt presents els intèrprets i el públic a qui anava destinada la peça.

Agraïxo al professor Màrius Bernadó la direcció del meu treball de fi de màster sobre Currià, i a la *soprano* i musicòloga Aurèlia Pessarrodona el seu su-

port i la seva complicitat en la tasca de recuperació en concerts del llegat musical de Currià.

5.2. LA RELACIÓ ENTRE EL VIOLINISTA FRANCESC COSTA I CARRERA (1891-1959) I EL PINTOR I DIBUIXANT JOAQUIM RENART I GARCIA (1879-1961)

Judit Bofarull Figuerola

Conservatori Municipal de Música de Barcelona

El violinista Francesc Costa i Carrera (Barcelona, 1891-1959) fou un músic molt popular, carismàtic i estimat de la Barcelona de principis del segle XX. Gran intèrpret del violí, els seus concerts tenien sempre un gran ressò en la premsa i en la societat barcelonina, i omplia de gom a gom les sales on actuava. El seu peculiar físic, alt i prim i amb el rostre picat de verola, el feien un personatge encara més genuí, per la qual cosa va ser pintat, dibuixat, caricaturitzat, fotografiat i esculpit per un gran nombre d'artistes que quedaven fascinats per la seva personalitat. No obstant això, avui en dia no disposem de cap biografia que expliqui qui va ser aquell violinista que commovia amb el seu virtuosisme, captivava amb la seva lletjor i encisava amb la seva simpatia.

Aquesta comunicació forma part de la investigació en curs sobre el violinista Costa i Carrera (doctorat, Universitat de Barcelona) i vol ser una aproximació al personatge a través de la seva relació amb el pintor i dibuixant Joaquim Renart i Garcia (Barcelona, 1879-1961), centrant-nos en el seu *Diari: 1918-1961* (publicat parcialment). La doble vessant literària i artística de l'obra ens permet l'accés no només a molts dibuixos del violinista sinó també a descripcions molt acurades sobre les seves actuacions, la seva personalitat o el seu paper en els cercles artístics de l'època. La formació musical del polifacètic artista Renart, però, sobretot, la seva gran passió per la música, a banda de la seva gestió al capdavant d'entitats com l'Orfeo Català, fan especialment interessant el fet de poder escoltar la seva veu.

5.3. CRÍTICA MUSICAL I NOUCENTISME: BALTASAR SAMPER I LA CONFIGURACIÓ DE LA MODERNITAT

Amadeu Corbera Jaume

Conservatori Superior de Música de les Illes Balears

La relació entre el Noucentisme i el fet musical ha estat sempre difícil d'establir, sense que s'hagi arribat a definir si va existir o si es podia parlar d'una «música noucentista». Tot i que alguns camps, com el *lied* o la cançó catalana, varen tenir un gran desenvolupament durant el període, d'altres, com la música simfònica, han estat menys tractats. Malgrat tot, sí que va existir una «escena noucentista», amb molta força a partir de la dècada de 1920 a Catalunya —i en molt menor mesura, a la resta dels Països Catalans. Aquesta consolidació es va produir, en part,

per la proliferació d'una crítica musical i una premsa especialitzada que tenia com a objectiu establir uns criteris interpretatius de la cultura de la modernitat des del dirigisme intel·lectual i polític.

En aquesta comunicació intentem donar algunes claus per poder concretar aquesta relació. I ho fem a través de l'anàlisi del paper de Baltasar Samper com a crític musical. Baltasar Samper (1888-1966) va néixer a Palma, però de jove es va traslladar a Barcelona per estudiar piano i composició amb Enric Granados i Felip Pedrell. Entre moltes altres coses, des del 1923 i fins al 1938 va treballar a *La Publicitat*, el diari d'Acció Catalana, portaveu dels intel·lectuals noucentistes, com a crític musical, on va esdevenir una de les veus de referència musical d'aquell moviment. Així, doncs, analitzarem el cas de Samper com a exemple i model paradigmàtic de crític musical noucentista, com a narrador central de la modernitat catalana en construcció, des de la principal tribuna intel·lectual del país, amb una clara vocació dirigista i de filtratge, i que el va convertir en un dels actors més rellevants i de prestigi de la vida musical del seu temps.

5.4. LA «VEU DEL SILENCI»: PRELUDI CONTEMPLATIU A LA *MÚSICA CALLADA*, DE FREDERIC MOMPOU

Josep Maria Gregori i Cifré

Universitat Autònoma de Barcelona

Es podria considerar que l'anhel metafísic de Frederic Mompou es troba en el mateix univers acústic que dona origen al seu llenguatge. L'afany del compositor per explorar i sonoritzar noves zones de ressonàncies es tradueix en un llenguatge en el qual consonància i dissonància conflueixen en una mena de síntesi vibratòria en què les fronteres entre ambdues acaben per diluir-se. L'ambigüitat acústica es transforma en una indefinida «ambigüitat tonal», sense presència de modulacions convencionals amb una lògica finalista.

Només cal escoltar els números V o VIII del primer quadern de la *Música callada* per percebre les ressonàncies campaniformes en els batecs harmònics del seu discurs. La qualitat d'aquestes ressonàncies s'expandeix per mitjà de les progressions lineals de dissenys melòdics estilitzats fins als seus extrems acústics, elevant la propagació vibratòria de les seves ressonàncies fins a la seva dissolució en les fronteres del regne del silenci. En relació amb el segon quadern, Mompou afirmava que «quan hi ha una evolució horitzontal, tot són notes que prenen part de les ressonàncies, són veus que van creant una ressonància...».

Precisament, en el darrer compàs de la peça XIV, Mompou sembla cercar la misteriosa dissolució del so dins la «frontera secreta» del silenci en el desplegament final de l'«evolució horitzontal» dels intervals de la línia melòdica, quan la dibuixa amb sons de la cinquena sèrie d'harmònics sobre la fonamental. Mompou cerca «dilatar fins a l'infinit —com dirà Jankélevitch— els límits de la tolerància auricular», en fer que l'últim harmònic, el VII grau de la fonamental, fongui les seves ressonàncies amb aquest, atret per la gravetat del seu pes, entre els pols d'una

mena d'arc iris sonor que reuneix tots els colors de la vibració dels harmònics amb el to fundacional.

Aquesta contribució tracta de «posar en ressonància» la vivència mística de la «música callada» que Mompou tractava d'assolir a partir dels textos de sant Joan de la Creu que la van inspirar i a través dels quals el sant poeta cantava els «dichos de amor» entre la criatura i el Creador. La «veu del silenci», origen i destí de la *Música callada*, seria la font on la música es troba amagada, com «aquella eterna fuente» que Mompou cantà en el *Cantar del alma* de 1951, amb el disseny d'una austera sobrietat quasi litúrgica que es prolonga en l'«Angelico» que obre aquesta col·lecció. La *Música callada* sembla conduir-nos als confins de la «frontera secreta» del silenci, al llindar d'una dimensió més espiritual que emocional, on aquesta última actua com una porta d'accés a una octava transpersonal en la qual la música esdevé nodridora, vertebradora i mutadora de la consciència.²

2. Vegeu el nostre prefaci «¿A qui aplaudim al final d'un concert?», a Arthur M. ABELL, *Música i inspiració: Converses amb Brahms, Strauss, Puccini, Humperdinck, Bruch i Grieg*, Barcelona, Fragmenta, 2020, p. 9-26.

SESSIÓ 6: DE LA RECUPERACIÓ HISTORICISTA A LA MÚSICA POPULAR I EL JAZZ

6.1. L'ORQUESTRA PAU CASALS, PRIMERA ORQUESTRA SIMFÒNICA ESTABLE A CATALUNYA³

Joaquim Garrigosa

Ateneu Universitari Sant Pacià. Facultat Antoni Gaudí d'Història, Arqueologia i Arts Cristianes

Principals aspectes artístics de l'Orquestra Pau Casals (OPC)

— L'OPC va ser una de les millors orquestres del panorama musical europeu del seu temps.

— Considerant el repertori interpretat, els compositors programats i l'equilibri entre els diferents períodes musicals, constatem un plantejament artístic molt complet.

— El concepte d'orquestra impulsat per Pau Casals requeria una gran preparació interpretativa. L'OPC va fer unes propostes de programació molt interessants per a la definició de la sonoritat de l'orquestra.

— La interpretació de repertori contemporani de l'orquestra és un aspecte molt destacable. L'orquestra va programar moltes obres de finals del segle XIX i de començaments del segle XX, algunes de les quals eren d'absoluta actualitat.

— El model de l'orquestra es mostra com a revolucionari si considerem la tasca social feta a través de l'Associació Obrera de Concerts de cara a la difusió de la música.

Com es van treballar les dades artístiques de l'OPC

1. Es van crear uns fulls de càlcul a partir del buidatge exhaustiu de les dades dels programes de concert que ofereix el llibre d'Oriol Martorell *Quasi un segle de simfonisme a Barcelona*, Barcelona, 1995, p. 13-106. Es van anotar els compositors, les obres, els directors, els solistes i les agrupacions que intervenien en cada concert.

2. Es va completar i corregir amb altres dades cedides per la Fundació Pau Casals, especialment les que va aportar el musicòleg Bernard Meillat, estudis de la figura de Pau Casals.

3. Es va anotar cadascuna de les interpretacions de cada obra per tenir una millor visió de la idea programàtica de l'orquestra.

3. Aquesta comunicació parteix del contingut de l'article «Pau Casals, una concepció artística de l'àmbit simfònic», publicat a la *Revista Catalana de Musicologia*, núm. XV (2022), p. 229-268.

4. Es van definir uns àmbits temporals per a cada obra a partir de les dates de naixement i mort del compositor, i dels grups següents:

- a) compositors anteriors a 1765,
- b) compositors entre 1765 i 1810,
- c) compositors entre 1810 i 1890,
- d) compositors entre 1890 i 1940,
- e) compositors morts després de 1940.

5. Es va anotar la temporada en què l'obra s'interpretava per primera vegada.

6. En el cas de les obres de creació contemporània se'n van anotar les primeres interpretacions i es va comprovar la data d'estrena de cada obra per poder assegurar quines d'aquestes eren estrenes absolutes.

7. També es va fer un buidatge específic dels repertoris que havia dirigit personalment Pau Casals.

El resultat varen ser uns fulls de càlcul en què es poden veure, analitzar i creuar diverses informacions que permeten arribar a les conclusions que s'han esmentat abans.

6.2. LES GIRES EUROPEES DE LA COBLA BARCELONA (1936-1937). MÚSICA CONTRA EL FEIXISME DURANT LA GUERRA CIVIL

Albert Fontelles-Ramonet

Institut del Teatre

Universitat de Vic - Universitat Central de Catalunya

Durant la Guerra Civil, la Cobla Barcelona va fer dues gires per Europa en el marc de les activitats organitzades pel Comissariat de Propaganda de la Generalitat de Catalunya, una de les quals va anar acompanyada pel ballari Joan Magrinyà, el cantant Emili Vendrell i el pianista Isidre Marvà. L'ambaixada artística va oferir més de tres-cents cinquanta concerts a França, Bèlgica, Luxemburg i Txecoslovàquia, actuant en auditoris emblemàtics com la Salle Gaveau de París o el Palác Lucerna de Praga. El conjunt orquestral va participar juntament amb la ballarina Teresina Boronat a la Gala de la Danse International celebrada al Grand Palais des Champs-Élysées de París, així com a la inauguració del Pavelló de la República a l'Exposició Internacional de París de 1937.

La música i la dansa interpretades en aquestes gires, conegudes com a *tournées* —una innovació en la fusió de les arts— van convertir-se en un important instrument de propaganda de guerra, no només en suport de la lluita republicana i anti-feixista, sinó també en defensa del reconeixement de Catalunya com a nació dins Espanya. Les obres d'Eduard Toldrà o de Juli Garreta simbolitzaven la cultura catalana; les de Manuel de Falla o Gustavo Pittaluga consolidaven la unitat del bàndol republicà, mentre que *La santa espina* d'Enric Morera es convertia en una autèntica «œuvre antifasciste». Al mateix temps, algunes pràctiques interpretatives, com ara concerts en emissores de ràdio, enregistraments de discs o visualització de pel·lícules de temàtica republicana durant les pauses d'alguns recitals, cor-

roboren el paper fonamental que la tecnologia de so va adquirir durant el període d'entreguerres.

El Comissariat va utilitzar la Cobla Barcelona —entesa en tant que instrument de propaganda a escala supranacional— per recaptar fons, generar suports internacionals i així donar a conèixer una visió política favorable a la Segona República espanyola. Les gires van ser una manera innovadora de fer propaganda a favor de la República i, alhora, van contribuir a la internacionalització de la lluita contra el feixisme. Si la presentació del *Guernica* de Picasso al Pavelló de la República de l'Exposició Internacional de París de 1937 esdevé un moment clau de la història cultural del segle XX, aquest moment va anar acompanyat de la sonoritat d'una cobla i de la presència d'uns intèrprets que lluitaven contra el feixisme amb la millor arma: la cultura.

6.3. ARS MUSICAE DE BARCELONA EN EL CONTEXT DE LA INTERPRETACIÓ AMB CRITERIS HISTÒRICS A EUROPA

Pep Gorgori González
Universitat de La Rioja

L'estudi del moviment conegut com a *early music revival*, que des de finals del segle XIX va impulsar la interpretació de l'anomenada música antiga amb criteris històricament informats, s'ha centrat tradicionalment en els precursors centreeuropeus. Tanmateix, la seva presència en països de la resta del continent és manifesta, sovint, no com la simple ressonància de la influència dels pioners sinó amb una veu i unes característiques pròpies. A Catalunya, la tasca de Felip Pedrell i Higiní Anglès, així com els debats impulsats per Nin, Landowska i, més tard, Kastner, van donar lloc a experiències que mereixen ser estudiades en profunditat. Una d'elles va ser el grup Ars Musicae de Barcelona, on van tenir els primers contactes amb la música antiga figures del nivell de Victoria de los Àngeles, Montserrat Torrent o Jordi Savall.

El fons Lamaña de la Biblioteca de Catalunya permet documentar la gestació i les primeres dècades d'activitat d'Ars Musicae, i valorar amb precisió el treball que va dur a terme el grup, ubicant-lo en el context europeu del seu temps. Completant l'estudi amb altres fonts documentals d'arxius públics i privats per analitzar les seves relacions amb Europa a través de figures com Higiní Anglès, Robert Gerhard i Victoria de los Àngeles, així com d'associacions com Amics de l'Art Nou (ADLAN) i Discòfils Associació Pro-Música, obtenim un retrat acurat del paper que va tenir Ars Musicae en una doble direcció.

Per una banda, trobem la voluntat d'introduir a casa nostra la pràctica de la interpretació de música antiga amb criteris historicistes. Per l'altra, hi ha també l'objectiu de donar a conèixer fora d'Espanya aquest patrimoni. Si fins llavors els esforços s'havien centrat de manera no única, però sí majoritària, en la recerca documental i la recuperació del patrimoni musical mitjançant sobretot edicions, Ars Musicae inaugura de manera estable una etapa en què es vol portar la recerca

prèvia a la pràctica interpretativa, mitjançant concerts i enregistraments. La bona relació amb la presidenta honorífica del grup, Victoria de los Ángeles, els va permetre publicar discos i fer actuacions a l'estranger que van tenir un impacte fins llavors inimaginable per a un grup d'aquestes característiques.

Un breu repàs cronològic no pot deixar d'esmentar que el primer concert públic de la formació té lloc el 1936, en el marc del Congrés de la Societat Internacional de Musicologia celebrat a Barcelona. Després del parèntesi de la guerra, el 1941 repren l'activitat concertística en domicilis particulars i el 1944 ofereix un concert a Madrid. El 1953 grava per a la BBC, el 1960 participa en el festival d'Edimburg i el 1979 es dissol i dona el fons instrumental al Museu de la Música de Barcelona.

6.4. LA RECERCA SOBRE JAZZ A CATALUNYA. ESTAT DE LA QÜESTIÓ, PERSPECTIVES I OBJECTIUS

Jaume Carbonell

Universitat de Barcelona

La urgència del títol vol reflectir la necessitat de replantejament i d'obrir perspectives en els estudis i la recerca sobre *jazz* a Catalunya. No fa pas gaire que les músiques populars han rebut l'atenció i la mirada del món acadèmic i a casa nostra, molt recentment. Aquest breu lapse de temps, que no va gaire més enllà d'un decenni, pot justificar l'escassa presència d'estudis rellevants sobre *jazz* en el context científic, especialment en l'àmbit català. Massa sovint el marc referencial de les músiques populars (urbanes, especialment) en el terreny editorial, ha estat la divulgació. L'amateurisme, el diletantisme, la crítica o el periodisme, en el millor dels casos, van deixant pas, sortosament cada vegada més, a especialistes que, en la mesura que el mercat editorial ho permet i que les revistes científiques ho consideren oportú, van donant llum a estudis i treballs que tendeixen a una certa normalització de l'objecte d'estudi en l'àmbit científic. Òbviament la integració del *jazz*, com de les altres músiques populars, en els plans d'estudis superiors ha tingut un efecte positiu determinant. Cada vegada és més freqüent llegir treballs de final de grau o de màster i tesis doctorals sobre *jazz* i altres gèneres afins. L'obertura de possibilitats en la publicació digital també ho ha afavorit. Potser no tant a Catalunya i, poc encara, sobre Catalunya.

Ens calen estudis actualitzats de caràcter general sobre el *jazz* a Catalunya en els seus diversos aspectes, i també monografies: les orquestres, els músics, els repertoris, els moviments i les tendències de cada període, però també els espais, els locals, les entitats, els festivals, les caves de *jazz* (*hot clubs*) i la seva geografia, les relacions entre elles i les d'altres països; monografies territorials o locals. Terrassa, Granollers, Reus i moltes altres ciutats que van tenir i tenen activitat jazzística mereixen que s'estudiïn exhaustivament. El camp és infinit, i les perspectives i possibilitats són llamineres i abundoses. El nostre paper com a docents i investigadors òbviament és el de formar i produir, però també el d'incentivar i promoure estudis, perquè l'objecte d'estudi prou que s'ho val.

SESSIÓ 7: LA MUSICOLOGIA BALEAR

7.1. ELS ARXIS PRIVATS I LA NECESSITAT D'UN MARC DE PROTECCIÓ. ELS CASOS DELS ARXIS FAMILIARS DE ROSA MESTRE I MATILDE ESCALAS

Bàrbara Duran

Grup de Recerca en Etnopoètica de les Illes Balears

Institut de Musicologia Pau Villalonga

Un petit plec (trenta-set fulls) de partitures manuscrites i signades per Rosa Mestre, regal d'un familiar dedicat a la compravenda de llibres i papers antics, fou identificat el 2020 en l'arxiu personal de Bàrbara Duran. El catàleg de les obres de Mestre incorpora així *Memento mei Deus*, una *Fuga a 4 veus*, un *Credo in unum Deum* i un *Minuetto* i *Gavota* per a conjunt instrumental.

Joan Círia estudià la figura d'aquesta compositora.⁴ Amiga de Noguera i altres músics, amfitriona de nombroses trobades musicals privades, fou la primera dona de Balears que va escriure una sarsuela, *Lily*, i la seva música, fins i tot, va ser portada a l'Exposició Universal de Chicago. Círia va elaborar bona part del seu estudi a partir de dos arxius privats: el de Pep Lluís Riera i el de Bel Fiol. A la mort de la compositora, la possessió de son Ametller, on vivia (just a la vora de Palma), fou urbanitzada i es va convertir en el barri d'Es Viver. La biblioteca del gran casal fou espoliada i es vengueren papers, llibres i objectes. Mitjançant aquests tres arxius personals (Duran, Fiol i Riera) s'ha pogut completar l'obra de Mestre, molt interessant per a conèixer el Modernisme a Mallorca.

Un cas semblant és l'arxiu que contenia les obres de Matilde Escalas (Palma, 1870-1936). Compositora dotada, els seus renebots Romà Escalas i Teresa Escalas contenen que bona part de les seves peces i documents acabaren depositats en un magatzem, després que cal Reiet, el casal familiar de Santanyí, fos venut. Ells recuperaren com pogueren les restes d'una important biblioteca i solament la seva sensibilitat i formació personal evità la desfeta d'aquest arxiu.

Aquests dos casos tornen a evidenciar la necessitat de crear consciència sobre la conservació de fons privats que acaben desmembrats i perduts, car legalment pertanyen als hereus. Les arxiveres Pilar Castor i Irene Bruges suggeriren algunes idees que inspiren les propostes següents:

- la selecció i catalogació adequades per prioritzar arxius més específics o rars, com els musicals;
- l'ajuda d'arxivers itinerants, que foren presents en el Pla de Mallorca anys enrere de manera mancomunada entre els ajuntaments i que facilitarien la tasca;
- les prestacions de caràcter social o cultural o el deslliurament de determinats impostos per als hereus, amb la condició de conservar els arxius disponibles per a consulta.

4. Joan CÍRIA I MAIMÓ, *Aproximació al músic Rosa Mestre: Ciutat de Mallorca 1875-1972*, Palma, Fundación Barceló, 2019, 35 p.

En tot cas, des de les institucions locals i regionals es podrien dissenyar accions protectores, com campanyes de sensibilització des de les biblioteques i la previsió, i apropar-se a propietaris o hereus d'arxius desitjables, abans de la seva desaparició.

7.3. LA MÚSICA CONTEMPORÀNIA A MALLORCA EN EL MARC DELS ENCONTRES DE COMPOSITORS (1980-2020)

Joan Antoni Ballester

Conservatori Superior de Música de les Illes Balears

Institut de Musicologia Pau Villalonga

Els Encontres de Compositors encetaven el seu camí el 1980, organitzats per la Fundació ACA (Àrea de Creació Acústica) i pel seu artífex, Antoni Caimari Alomar, que l'havia constituïda un any abans. Durant aquests més de quaranta anys, la Fundació ACA ha organitzat anualment el festival Encontres de Compositors, que ha esdevingut el principal catalitzador de la creació contemporània a les Illes en les darreres quatre dècades. A partir de l'empenta cultural que van suposar la transició i l'Estatut d'Autonomia, així com el *boom* de la construcció dels anys noranta, entre altres factors, els Encontres han situat Mallorca com un dels centres de la música contemporània del país. Això ha possibilitat que, en les darreres dècades, s'hagi donat una «escola compositiva mallorquina» lligada als centres i les figures capdavanteres d'aquesta disciplina a escala nacional.

Aquesta comunicació proposa una mirada estadística a partir dels repertoris programats en cada un dels cicles, per tal de conèixer les diferents estratègies de programació adoptades pels programadors del festival durant aquestes quatre dècades i poder aproximar-nos, des d'una metodologia quantitativa, a autors, obres i programes. En el transcurs de l'estudi s'han analitzat dos-cents seixanta-cinc programes corresponents als cicles del festival entre 1980 i 2018, en els quals s'han interpretat més de mil tres-cents obres de més de quatre-cents cinquanta autors. El coneixement objectiu d'aquestes dades i la seva anàlisi ens desvetllen estratègies programàtiques que van des de propostes monogràfiques dels grans autors nacionals —en els inicis del festival—, la lenta internacionalització del festival, així com la gradual inclusió d'autors locals i dones compositoras. De la mateixa manera, també s'observa l'adequació del festival als temps de bonança econòmica —que a Mallorca va tenir el seu zenit a la meitat dels anys noranta del segle xx—, així com a les èpoques de pocs recursos, especialment a partir de la crisi financera de 2008.

En definitiva, en aquesta comunicació hem volgut fer explícites les maneres de fer de cada un dels vuit programadors que han passat per l'organització del festival durant aquests quaranta anys, així com les seves fonts, influències i interessos envers la música de nova creació i el fonament d'aquesta entre els compositors i intèrprets locals.

7.4. CANVIS DE PARADIGMA EN LA MÚSICA TRADICIONAL MALLORQUINA: DE LA DESCOBERTA DEL PATRIMONI FOLKLÒRIC A LA REAFIRMACIÓ DE LA IDENTITAT ILLENCA

Francesc Vicens Vidal

Universitat de les Illes Balears

Durant els últims vint anys la música tradicional de Mallorca ha donat lloc a un canvi de paradigma: ha passat de ser un objecte d'estudi etnogràfic a ser un objecte d'inspiració, gairebé de culte, per a tota una generació de músics que conformen el panorama actual de la música popular il·lenca.

Aquest procés, que també s'ha donat en el món del cinema i de les arts plàstiques, ha estat especialment prolífic en l'àmbit de la música, fins al punt que s'ha manifestat en distints gèneres i estils, tots ells marcats per una decidida voluntat de reafirmar una identitat il·lenca basada en la defensa dels valors de la pròpia cultura i en la crítica social propiciada per l'imperatiu del model econòmic.

El canvi observat en la concepció de la música tradicional es justifica per distintes raons: per una banda, la majoria dels protagonistes que varen esdevenir informants pels estudis folklòrics de la segona meitat del segle XX, aquells que varen viure el procés de mecanització del camp i la immigració massiva a l'urbs, ja han mort, i per l'altra, els alts índexs de massificació relacionats amb el turisme han despertat la necessitat de reforçar els vincles dels habitants de l'illa amb els seus referents culturals.

L'aportació presentada en el marc del I Congrés Internacional de la Societat Catalana de Musicologia mostrava de quina manera el canvi generacional d'estudiosos de la música tradicional a l'illa de Mallorca també va anar acompanyat d'un canvi de visió de l'objecte d'estudi.

Aquest canvi s'ha fet visible amb la modificació de la terminologia. Aleshores, l'objecte d'estudi era «la música tradicional» i incloïa unes expressions ben acotades en l'espai i el temps, definides per unes estètiques ràpidament identificables; en canvi, ara parlem de la «música d'arrel», un terme ampli que serveix per referir-se a tot el ventall d'activitats musicals de nova creació però inspirades en antigues expressions musicals genuïnes.

Durant les darreres dècades s'ha passat d'estudiar un repertori ben definit i acotat de la música tradicional —les tonades del camp, el *Cant de la Sibilla*, la glossa improvisada, les cançons de bressol, el ball de bot, etc.— a convertir-lo en un material d'exploració artística que ha donat lloc a múltiples expressions de nova creació de contingut ideològic i identitari.

D'aquesta manera la música tradicional a la Mallorca del segle XXI ha esdevingut un nou objecte de la cultura, inspirat en referents d'un passat recent, i alhora s'ha convertit en un pretext per a la creació artística contemporània.

7.5. LA MUSICOLOGIA A MENORCA: UNA PANORÀMICA DE PASSAT, PRESENT I FUTUR Jordi Orell i Eulàlia Febrer Coll

Grup de Recerca Musicològica de Menorca. Institut Menorquí d'Estudis

Tot i l'interès i la presència de la recerca musical a Menorca, la musicologia menorquina s'ha desenvolupat de forma modesta fins recentment. Ens acompanyen obres de referència com les contribucions de Julià i Seguí a la història pròpia amb el diccionari *Música i músics a Menorca* (2010) i els dos toms d'*Història de la Música* dins l'*Enciclopèdia de Menorca* (2012, 2015), o recopilacions de cançons populars com la de Francesc Camps i Mercadal, Andreu Ferrer Ginard o Deseado Mercadal Bagur. No podem obviar, tampoc, la feina de músics com Bartomeu Llompart Díaz, Bep Cardona Truyol, Xavier Martín Martínez o Natàlia Sans Rosselló, que han tingut un rol essencial en el manteniment i l'organització de materials presents en diversos indrets illencs.

Tanmateix, ha estat a partir d'anys més recents, i amb el suport de l'Institut Menorquí d'Estudis, que aquestes propostes descentralitzades s'han anat consolidant. Durant la dècada passada, obres de músics i musicòlegs balears començaren a ser editades i publicades de forma més recurrent, incloent-hi la recerca de Francesc Hernández Sanz *El Teatre Principal i l'òpera a Maó* (2001) o la de Portella Coll, *Folks i moderns. L'aventura de la música moderna a Menorca (1940-1980)* (2010).

L'any 2014, arran de l'interès de musicòlegs menorquins formats fora de l'illa, es fundà el Grup de Recerca Musicològica de Menorca, que ha propiciat la trobada i posada en comú d'investigadors amb diversos interessos, i la promoció de projectes col·laboratius, com la recentment publicada revista *Papers* (2021), dedicada a l'etnomusicologia illenca.

L'arribada constant de nous membres al Grup omple amb noves iniciatives la contribució al coneixement musical propi, que inclou des de treballs de fi de grau fins a publicacions independents com la referent a Margalida Orfila Tudurí (tesi doctoral en curs d'Isabel Félix Riera) o el músic de jazz Llorenç Torres Nin (*Llorenç Torres Nin. Mestre 'Demon'*, de Bep Cardona Truyol, 2021).

SESSIÓ 8: INSTITUCIONS MUSICALS I FONDS PARTICULARS

8.1. EL FALLIDO PROYECTO DE PIERMARINI PARA UNIR LA REAL CAPILLA Y EL CONSERVATORIO DE MADRID

Carlos Moliner

Conservatorio Elemental de Música de Calahorra (La Rioja)

En la sección Real Capilla del Archivo General de Palacio (AGP), legajo 1132, se conserva un expediente bajo el título *Proyecto para unir el Conservatorio á la R.^l Capilla presentado por su director. Un prospecto del mismo demostrando los gastos de aq.^l establecimin.^{to} Plantilla de él y otra del nuevo arreglo que se propone p.^a dho. Conservatorio*. Estamos en 1834 y el 77 % de los músicos de la Real Capilla son separados de sus plazas «sin sueldo, emolumento ni consideración alguna».

Piermarini asimila al Conservatorio la Real Capilla y Cámara. Se recoge una serie de artículos con la naturaleza, la organización, los presupuestos y el reglamento de la institución. El Conservatorio depende de la Mayordomía Mayor, sus presupuestos del Real Tesoro y los empleados tienen el estatus de los de la Real Casa.

Maestros y alumnos del Conservatorio forman la orquesta, la Compañía Real de Ópera y la compañía teatral «exclusivamente al servicio de la Real Persona de S. M.». Solo capellanes de honor y altar quedan bajo la autoridad del patriarca.

La plantilla está formada por cincuenta empleados. El maestro de composición lo será de la Capilla y compositor de cámara. Los maestros de piano, organistas. El primer violín, director de la orquesta, y el segundo, su concertino. Hay dos maestros de cada especialidad, primero y segundo en la orquesta. Otros veintitrés empleados se encargan de la administración. La orquesta tomará, de entre los alumnos, ocho violines, dos violas, un tercer violonchelo y contrabajo, dos trompas y un tercer trombón.

En las voces propone mujeres para tiples y contraltos, y alumnos para los coros. Piermarini, sospechando polémica por la entrada de mujeres a la Capilla, opina: «El único medio de que S. M. este servida con el debido decoro, es el de admitir alumnas, pero en tribuna separada. Puede que algunos critiquen: ¿y qué es lo que la perfidia no critica?».

Los puestos los nombrará Piermarini. Los empleados están obligados a asistir a todos los servicios que serán cuando designe la reina. En la Compañía de Teatro los profesores deben «enseñar, salir al Teatro y dirigir la escena». Hay tres apuntadores «con la obligación de copiar música [...] el primero con la obligación de tocar los timbales en las orquestas».

Se suprimen los uniformes de la Real Capilla y Cámara, adoptando el del Conservatorio. Se creará una calcografía musical. Los archivos de la Capilla y la Cámara se establecerán en el Conservatorio.

El presupuesto del proyecto es de 492.400 reales, superior a la suma de Capilla y Conservatorio, y no pudo salir adelante. Piermarini propone una orquesta de cincuenta y cuatro músicos frente a los treinta y seis efectivos que quedaron

finalmente en la Capilla. Se propone centralizar toda la actividad musical de la Casa Real en el Conservatorio, bajo la dirección de Piermarini.

8.2. EL LLEGAT LITÚRGIC I MUSICAL DE L'SCOLA CATALANA DE ROMA (1523-1908): ESTAT DE LA QÜESTIÓ

Moriah Ferrús

Doctorant al Departament d'Història de l'Art i Musicologia de la Universitat Autònoma de Barcelona

El present treball de recerca doctoral té per objectiu recollir i catalogar el llegat tant tangible com intangible que s'ha preservat de l'Scola (sinagoga) Catalana de Roma. L'Scola Catalana era una de les Cinque Scole (Scola Castigliana, Scola Siciliana, Scola Nuova, Scola Tempio i Scola Catalana) del gueto de Roma. La sinagoga dels catalans va estar en funcionament del 1523 al 1908.

Aquesta recerca està orientada en quatre àmbits:

1. Objectes rituals de l'Scola Catalana conservats al Museo Ebraico di Roma.
2. Fons documental de l'Scola Catalana conservats a l'Archivio Storico della Comunità Ebraica di Roma (ASCER) i a la National Library of Israel (NLI).
3. Fonts orals preservades a l'Accademia Nazionale di Santa Cecilia de Roma, enregistrades per l'etnomusicòleg Leo Levi a mitjans del segle xx.
4. Altres manuscrits relacionats conservats a la Biblioteca Apostòlica Vaticana.

8.3. EL FONS MUSICAL DEL NOTARI FELIP PONS (SEGLE XIX) A MAS TORRÓ (BAIX EMPORDÀ)

Anna Maria Anglada

Universitat Autònoma de Barcelona

A les golfes de Mas Torró hi va aparèixer un conjunt de manuscrits musicals pertanyents al fons del notari Felip Pons i Pujadas (1811-1882), de la Bisbal. La seva casa va ser venuda pels seus hereus a mitjans del segle xx i el seu patrimoni personal i familiar va acabar en un bagul a la casa situada a Sant Climent de Peralta (Baix Empordà).

La signatura de Felip Pons es constata en diversos manuscrits hològrafs del Fons Cabrera de l'Arxiu Comarcal del Baix Empordà, en una ària de l'òpera *Il Templario* de Nicolai i en algunes peces per a piano de l'òpera *Attila* de Verdi. La troballa sorgí buscant paral·lelismes o contrastos de tipologia musical en les estances dels hisendats gironins.

Per a la resolució d'alguns enigmes s'han connectat aquests manuscrits amb altres fons emmarcats en el segle XIX i dins l'àmbit geogràfic del Baix Empordà, objecte de la meua tesi doctoral. L'estudi i la catalogació d'aquest fons ha de permetre descobrir la funcionalitat del seu contingut, els instruments, el repertori i

els intèrprets. És mitjançant el repertori, basat en les músiques de l'època, que descobrim els gustos de la societat bisbalenca durant el segon terç del segle XIX.

La troballa en aquest fons d'uns valsos per a música militar, amb composició i arranjaments de Domènec Murtra, mestre de cant de Figueres, amb data 1839, sorprèn, donada la distància que es produeix entre Figueres i la Bisbal, sense cap nexa d'unió aparent. No obstant això, el fil familiar magnificava la relació del notari Pons amb la música. El seu germà Francesc era l'obtentor de la cabiscolia de la col·legiata de Vilabertran, a prop de Figueres, i els examinadors per al beneficiat anterior eren Antoni Bonet i Domènec Murtra, organista i mestre de cant, respectivament, de Figueres. El període és entre 1835 i 1840; per tant, és molt probable que la relació d'aquestes composicions vingués donada per aquest fet.

La música religiosa disseminada en el fons s'atribueix a mossèn Carlos Torró Sabeña (1837-1907), germà de l'hereu de Mas Torró, que estigué molts anys a Peratallada. La resta de partitures impreses de la sala del piano eren propietat d'Encarnación Fernández, fillastra del notari Pons i casada amb l'hereu Torró.

Com a conclusió es resol que Mas Torró alberga tres fons de diferents procedències: en primer lloc, el de Felip Pons, format per les partel·les de música instrumental per a banda, més la partitura general dels valsos de Domènec Murtra; en segon lloc, hi ha la petita col·lecció de les partitures impreses per a piano d'Encarnación Fernández, i, en tercer lloc, hi resta el fons de mossèn Carlos Torró, format per música religiosa, a excepció d'algunes obres de música profana.

8.4. LA LLARGA RECEPCIÓ DEL REPERTORI CLÀSSIC VIENÈS A BARCELONA A TRAVÉS DE LA FAMÍLIA TUSQUETS (1780-1880)

Lluís Bertran i Oriol Brugarolas
Instituto Complutense de Ciencias Musicales
Universitat de Barcelona

Fins l'últim terç del segle XIX, el repertori clàssic vienès va brillar per la seva absència en l'oferta musical pública de Barcelona. Tanmateix, en les primeres dècades del segle, abans fins i tot que alguns crítics comencessin a reivindicar-lo a la premsa, aquest repertori havia penetrat en alguns espais domèstics i religiosos de la ciutat com a resultat de les estratègies de distinció d'un determinat sector de la societat melòmana de la ciutat. Gràcies a la identificació d'una part de la col·lecció musical de la família Tusquets i al buidatge de documentació i premsa barcelonina del segle XIX, proposem reconstruir la trajectòria de tres generacions de la família Tusquets en la pràctica i promoció del repertori vienès entre 1780 i 1880. L'activitat musical de la família Tusquets i del seu entorn més proper ens sembla un cas exemplar d'unes modalitats determinades de relació amb aquest repertori, pròpies del segle XIX, canviants en el temps i caracteritzades, en un primer moment, per l'absència de publicitat. A través de l'estudi d'aquests agents, del seu paper i dels discursos que acompanyaven la seva activitat, podem reconstruir el complex camí pel qual aquest repertori va passar, de tenir consideració d'utilitat didàctic

o professional a ser repertori de consum per a un públic ampli. Aspirem, finalment, a problematitzar la funció social d'aquestes pràctiques musicals en el marc barceloní i les implicacions del seu lliscament progressiu cap a l'esfera pública en relació amb la inscripció socioeconòmica, política, cultural i de gènere dels seus protagonistes. En suma, amb una aportació al sempre fràgil relat de les pràctiques musicals privades al segle XIX, volem contribuir a la comprensió de la consolidació, a Barcelona, del cànon clàssic vienès com un procés de llarga durada.

SESSIÓ 9 (RENAIXEMENT 1): RENAIXEMENT MUSICAL I GEOLOCALITZACIÓ

9.1. EL PENSAMIENTO MUSICAL EN EL RENACIMIENTO: DEL PARADIGMA ITALIANO A LA EUROPA ABIERTA

Santiago Galán Gómez

Taller de Músics. Escola Superior d'Estudis Musicals de Barcelona

La investigación musicológica tradicionalmente ha relatado la renovación de la enseñanza musical entre los siglos xv y xvi desde la perspectiva italo-centrista, en la que las figuras del pensamiento musical relacionables con los centros culturales del Renacimiento italiano han dominado el relato, eclipsando con la luz del «humanismo musical» a los autores activos en otras zonas europeas.

Proponemos revisar ese paradigma, cuestionando el esquema tradicional de centro y periferias para valorar en justicia a los autores activos en centros de enseñanza de las coronas de Castilla o Aragón, cuya actividad produjo figuras tan trascendentes a nivel internacional como Ramos de Pareja, o de prestigio igualmente reconocido como Guillermo de Podio. Pero otras insuficientemente estudiadas, como Pedro de Osma en el contexto salmantino del momento.

Se propondrá trasladar el foco a las décadas centrales del siglo xv, momento en que se formaron estos pioneros responsables de los posteriores, novedosos y reformistas esquemas propios del pensamiento musical y característicos de la teoría y la práctica musical calificadas de humanistas y renacentistas. De su obra surgen planteamientos, a menudo polémicos, que se difunden y conocen a nivel peninsular y luego continental, para propiciar la fructífera asociación de teoría y práctica musical característica de la música del siglo xvi.

9.2. LA GEOLOCALIZACIÓN DE LOS CONVENTOS ACTIVOS EN LA BARCELONA DEL SIGLO XVI Y SU CONTRIBUCIÓN A LA VIDA MUSICAL URBANA

Ascensión Mazuela-Anguita

Universitat de Granada

Esta comunicación presentó la aplicación de geolocalización *Urban convents and music networks in early modern Barcelona* (<http://arcg.is/14e55P>), desarrollada como un tipo de prueba de concepto (*proof-of-concept*) en el marco de mi investigación sobre mujeres en espacios conventuales y las redes musicales de Barcelona a inicios de la edad moderna. Esta sencilla aplicación permite observar la ubicación de los conventos activos en la Barcelona del siglo xvi sobre el plano actual de la ciudad, enlazando estos puntos geográficos con documentos de archivo procedentes de las instituciones conventuales representadas e imágenes. Tras analizar brevemente los objetivos de la investigación a la que esta aplicación sirve como herramienta tecnológica, se explicaron las características de la *app* y el proceso de elaboración de esta utilizando *software* en el ámbito de los sistemas de

información geográfica. Finalmente, se mostró de qué maneras la aplicación resulta de utilidad para añadir nuevas perspectivas a la investigación, establecer vínculos entre pasado y presente, y reflexionar sobre el significado de los sonidos urbanos entonces y ahora.

La mayor parte de los edificios conventuales de la Barcelona del siglo XVI han desaparecido, por lo que es necesario consultar evidencias artísticas del periodo o bien posteriores dibujos, grabados y fotografías para obtener detalles de su localización y apariencia. La implementación de esta aplicación ha permitido reubicar estos espacios conventuales posibilitando la superposición de diferentes capas en el mapa y la visualización del recinto urbano de entonces y el de ahora, lo que contribuye a entender el significado de los sonidos urbanos del pasado. A inicios de la edad moderna, las ciudades hispánicas se convirtieron en «teatros» para el ceremonial, y los espacios urbanos eran lugares donde se negociaba el poder a través de eventos en los que el sonido jugaba un importante papel solemnizador. Focalizándose en esta dicotomía dentro-fuera, en la comunicación se ofrecieron ejemplos que ilustran las diferentes estrategias que utilizaban las monjas para contribuir, a pesar de las limitaciones espaciales y la clausura, al paisaje sonoro urbano y exhibir su estatus social a través del sonido. Las herramientas tecnológicas que proporcionan los sistemas de información geográfica son de enorme utilidad para evaluar espacialmente esta contribución, lo que podría enriquecer las perspectivas académicas que tenemos de la vida musical de la Barcelona de inicios de la edad moderna.

9.3. L'OCUPACIÓ DE L'ESPAI URBÀ A TARRAGONA: LA GEOREFERENCIACIÓ DE CIRCUITS PROCESSIONALS I LA SEVA AFECTACIÓ AL PAISATGE SONOR, C. 1400 - C. 1700

Sergi González González

Doctor per la Universitat Autònoma de Barcelona

Les humanitats digitals proporcionen una quantitat considerable de recursos per a l'estudi i l'anàlisi del paisatge sonor. En aquest sentit, l'entorn GIS (sistema d'informació geogràfica) ofereix tota una sèrie de possibilitats i eines que ens permeten sistematitzar i enllaçar paràmetres, de tal manera que es converteixen en una ajuda inestimable per a l'extracció de dades i la seva anàlisi. A partir de la georeferenciació de plànols antics, podem establir un sistema de comunicació estàndard (*.csv) que ens permet l'intercanvi d'informació entre les diferents plataformes que es fan servir. Es presenten els resultats de la georeferenciació de tota una sèrie de processons a la ciutat de Tarragona. La ciutat, els dies festius, alterava substancialment el seu paisatge sonor; apareixien nous sons i desapareixien els sons quotidians propis de ciutat, molts d'ells generats per les activitats laborals dels gremis. La densitat sonora que oferien alguns espais, l'àrea d'influència, els recorreguts processonals i la barreja dels sons naturals de la ciutat amb els festius són fàcilment analitzables amb els recursos que ens ofereix l'entorn GIS. Aquesta comunicació combina l'estudi històric de les diferents fonts musicològiques, em-

plaçades dins de l'àmbit urbà, amb les noves tecnologies que les eines informàtiques ens proporcionen, la qual cosa permet obrir nous reptes i fronteres d'investigació per a l'anàlisi de dades i per a l'estudi del paisatge sonor i de les comunitats acústiques urbanes.

9.4. 'FOR WHOM THE BELLS TOLLS': GEOLOCATING ACOUSTIC COMMUNICATION AND THE DENSITY OF MUSICAL EXPERIENCE IN SIXTEENTH-CENTURY BARCELONA

Tess Knighton

Institució Catalana de Recerca i Estudis Avançats

Universitat Autònoma de Barcelona

This paper presents new research into the daily musical experience of sixteenth-century Barcelona as heard through the sounds and musics generated by the everyday occurrence of death. It brings together analysis of hundreds of wills of inhabitants of the city and other sources with the records of funerary ceremonies (*funeràries*) of the largest parish in Barcelona, that of Santa Maria del Pi. These concise documentary references to the vigils, administration of last rites, burial processions, funerals and anniversaries or commemorations are embedded in the parish community, giving not only names, social status and/or professions of the moribund and deceased, but also the location as to where the vigil, death, funeral and burial occurred. This allows the historian to map how acoustic communication radiated from and back to the parish church, and the density of sonic activity along the routes taken to and from the dwellings of individual members of the community. In addition to the sounds of bells, prayers, concerted footfall and the metallic chink of the censer, these sound paths involved music of various kinds, from plainchant to polyphony, all of which held meaning and emotional resonance for those who heard them, whatever their place in urban society. Digital cartography tools such as Georeference, Instamaps and Nodegoat, connected to an analytical database, not only enable location of performative spaces and the visualisation of parish and confraternal acoustic communities, but also help to connect the modern historian to the networks and practices that shaped the soundscape competence (Truax, 1994/2001) of parishioners.

SESSIÓ 10 (RENAIXEMENT 2): NOVES APORTACIONS; APLICACIONS TECNOLÒGIQUES, DIDÀCTIQUES I FONOGRAFIA

10.1. NUEVOS DATOS SOBRE LA OBRA DEL COMPOSITOR JOAN PUJOL (1570-1626) EN ZARAGOZA

Carmen Álvarez Escandell
Universitat de Castella-la Manxa

A partir de las fuentes que mencionaba Higini Anglès cuando inició la *Opera omnia*, de Joan Pujol, se está realizando un trabajo de recuperación de la obra del compositor catalán producida durante su período como maestro de capilla de la iglesia de Nuestra Señora del Pilar de Zaragoza.

Los trabajos de Anglès indicaban tres fuentes con composiciones de Pujol guardadas en El Pilar; pero ninguna de estas piezas fue estudiada en sus trabajos. Tampoco los estudios posteriores tratan estas fuentes, a excepción de los de Pedro Calahorra, que proponía un breve estudio y transcripción del *Liber generationis*, en el primer volumen de *Polifonía aragonesa*.

Hasta la fecha, los trabajos que se realizan en el archivo han dado lugar al estudio y la transcripción de una de las citadas obras, la *Letanía de Nuestra Señora* (única copia conocida, en ms. 18 de Zaragoza). Se trata de una obra de gran envergadura, posiblemente una de las más largas a cargo del compositor, escrita para dos coros diferenciados y acompañamiento instrumental. Además, tras este estudio, la pieza fue comparada con otra letanía, en el mismo código, con rasgos semejantes y que permanecía sin autoría, dando este análisis como resultado la conclusión de que se trata de una segunda versión de la misma obra, ya que, aunque cuenta con otra letra, la música presenta muy pocas modificaciones con respecto a la letanía estudiada inicialmente.⁵

Hasta el momento, se ha localizado en el archivo una nueva fuente (aunque incompleta) con obras del compositor en polifonía. Este código, el ms. 22, permanecía sin autoría, pero tras una búsqueda en otras secciones del archivo, se hallaron dos cuadernillos que, una vez analizada la correspondiente comparativa de caligrafía, música y letra, se reconocieron como parte del mismo, al que se integraron. Por suerte, estos cuadernillos sí que mantenían la autoría del compositor y han dado como resultado seis nuevas piezas a cuatro y cinco voces. A pesar de haber añadido dos nuevos cuadernillos, el código continúa incompleto de momento. Actualmente, preparo las piezas correspondientes a este libro para su publicación.

Con este trabajo de investigación, se espera poder abarcar la totalidad de la obra de Joan Pujol conservada en el Archivo de Música de las Catedrales de Zaragoza, aportando nuevas piezas al repertorio del compositor.

5. Transcripción y datos de las dos letanías en: Carmen ÁLVAREZ ESCANDELL, «El cantoral E-Zac, C-3 Ms 18 de Zaragoza, con obras de Morales, Guerrero, Victoria, Pujol y Berges», *Cuadernos de Investigación Musical*, 14 (2022), p. 115-187.

10.2. EL TRATAMIENTO DEL MATERIAL POLIFÓNICO Y EL ESTILO DE LAS MISAS DE PEDRO FERNÁNDEZ BUCH (c. 1574-1648): UNA APROXIMACIÓN ESTADÍSTICA

María Elena Cuenca Rodríguez
Universitat Autònoma de Madrid

Pedro Fernández Buch (c. 1574-1648) fue un compositor riojano (de ascendencia flamenca) que tuvo cierta importancia en su época. Ejerció como maestro de capilla de la colegiata de Toro y de las catedrales de Santo Domingo de la Calzada y Sigüenza. Su corpus —que alberga en torno a cien composiciones polifónicas de cuatro a ocho voces— todavía sigue inédito y se conserva principalmente en manuscritos de los archivos eclesiásticos de las catedrales de Segovia, Sigüenza, Zaragoza y la colegiata de Pastrana. Cuenta con bastantes obras de carácter litúrgico, entre ellas, seis misas. En este estudio pondremos en su posible contexto litúrgico estas obras y profundizaremos en el estilo individual de aquellas que se basan en motetes de Francisco Guerrero: las misas *Tota pulchra es Maria* (a cinco), *Virgines prudentes* (a cuatro), *Gloriose confessor Domini* (a cuatro) y *Sancta Maria succurre miseris* (a cuatro). Para ello, analizaremos el tratamiento del material polifónico prestado de algunos movimientos, a través del análisis de parámetros musicales y del *software* de análisis digital, CRIM.

Estas cuatro misas sobredichas son de imitación, basadas en motetes de Guerrero, y todas ellas reflejan un conocimiento completo de las reglas contrapuntísticas de su época y la asimilación del estilo del compositor sevillano. Sin embargo, en las misas de Fernández Buch, la relación de la música con el texto no es tan estrecha como en las de su antecesor. En ellas se muestra ya una visión más vertical de la armonía característica de los primeros compositores barrocos del siglo XVII e incluso se exhibe la policoralidad en la *Missa de batalla* (a ocho voces). Sus melodías no son demasiado expresivas y tiende mucho más a la homofonía que su antecesor, por eso el *ambitus* también tiende a ser más reducido. En esto además influye su escasa variabilidad rítmica: en él predomina la síncopa y valores más largos que los utilizados por Guerrero.

También observamos el predominio de la forma fuga en todas las misas y motetes como recurso contrapuntístico predominante. Existe una menor variabilidad de entradas flexibles, a diferencia de Guerrero, lo que hace su estilo más rígido a nivel contrapuntístico. Fernández Buch introduce cadencias de manera más frecuente que Guerrero en sus motetes, a excepción de la misa *Virgines prudentes*. Por otro lado, observamos también que la cadencia auténtica es la mayor representada en todas las obras estudiadas, continuada por la cláusula vera.

El hecho de que Fernández Buch no pudiese haber conseguido publicar su obra, como otros compositores coetáneos y anteriores, pudo haber sido el motivo por el que este corpus cayera en el olvido. Sin embargo, es un compositor que merece volver a ser programado, analizado y estudiado en el ámbito de la música del Renacimiento hispano.

10.3. MUSIC21 EN EL AULA: UNA APLICACIÓN A LA MÚSICA DEL RENACIMIENTO

Pablo López Rocamora

Universitat de Múrcia

Desde hace algo más de dos décadas se experimenta un proceso de codificación de repertorios musicales exponencialmente creciente que ha llevado de su mano una fuerte necesidad de análisis de dichos datos. De esta manera, proyectos de codificación como el Josquin Research Project y módulos de *software* analítico-musical como el recientemente publicado por el Massachusetts Institute of Technology (MIT), Music21, han allanado caminos alternativos para la musicología contemporánea.

Esta comunicación se focalizó en presentar algunas utilidades del *software* del MIT en el aula de música, haciendo uso tanto de código informático-musical como de herramientas de análisis de datos. Para ello, ciertos algoritmos programados ex profeso y basados en Music21 fueron presentados en un entorno virtual construido sobre los llamados *Jupyter Notebooks*. Básicamente, estos últimos proporcionan un tipo de documento (de formato IPYNB) provisto de una estructura de celdas en las que es posible escribir y ejecutar código capaz de simular programáticamente las observaciones que realiza un analista musical sobre una partitura. De esta manera, cada celda es una suerte de «robot» habilitada para extraer características sobre una o varias obras con solo pulsar el botón *play*, así como organizarlas en una tabla e imprimirlas en pantalla. Para más inri, la tecnología «en la nube» permite compartir estos documentos interactivos con grupos de personas a modo de seminario (*workshop*).

Ediciones de sendas misas a cuatro voces de *L'homme armé super voces*, de Josquin des Prés (ca. 1450-1521), y *L'homme armé*, de Cristóbal de Morales (1500-1553), editadas en formato MusicXML, fueron el punto de partida para exponer sutiles pero ilustrativos ejemplos de análisis musical de polifonía renacentista a través de esta metodología. Partiendo de la hipótesis de que ambas partituras deberían compartir frases melódicas similares procedentes de un mismo *cantus firmus*, se procedió a cotejar una selección de características estilístico-musicales.

Entre otras observaciones, se mostraron tablas que almacenaban traducidos a *Parsons code*⁶ los perfiles melódicos más y menos frecuentes de ambas; se detectó una mayor variedad en el uso de la armonía en Josquin, en contraposición a la austeridad de Morales. Asimismo, se observó el funcionamiento de algoritmos experimentales enfocados al análisis de la dimensión semántica de la melodía en su conexión con el texto religioso, y detectores del modo del *octoechos* sobre el que cada partitura está escrita.

Todo ello vino dado por la intención de ofrecer ideas sobre una tecnología que está todavía en boga y que puede ser útil, atractiva e incluso inspiradora para los músicos del mundo contemporáneo.

6. Denys PARSONS, *The directory of classical themes*, Londres, Piatkus Books, 2008.

10.4. EL SONIDO DE LA POLIFONÍA ESPAÑOLA DEL SIGLO DE ORO A TRAVÉS DE LA FONOGRAFÍA Y SUS INTERPRETES. PRIMERA MITAD DEL SIGLO XX

José Vicente Sánchez Albertos

Doctorand a la Universitat de La Rioja

Esta comunicación es un análisis de la práctica interpretativa, basándose en las grabaciones de las que se dispone de repertorio español, identificando los elementos que se han importado de otras interpretaciones, especialmente del ámbito Oxbridge. Las primeras grabaciones del repertorio estudiado datan de los primeros años tras el cambio de siglo, produciéndose en el ámbito de la música coral religiosa y con todas las dificultades técnicas. Conforme la técnica vaya mejorando, se irá grabando un repertorio mayor, con diferencias sustanciales en cuanto a estilos interpretativos. El objetivo de este estudio es definir el sonido de la polifonía española en la era de las primeras impresiones, mediante el análisis de textos académicos, críticas publicadas en prensa especializada y la digitalización de las grabaciones. De la misma manera, se ha realizado un estudio de las partituras que pudieron estar detrás de algunas de estas grabaciones, como las que conserva el archivo del monasterio de Montserrat, en Barcelona. Se analizan grabaciones de capillas del ámbito romano, así como españolas, pero también interpretaciones corales de otros ámbitos, observando una penetración del repertorio eclesial en otros espacios de interpretación musical ajenos a la religiosa. Esta apropiación de repertorio religioso se da con solvencia en las catedrales y capillas anglicanas inglesas, canonizando así tanto un repertorio de obras corales del siglo XVI como un estilo interpretativo. Con todo ello se pretende elaborar un estudio diacrónico de antecedentes y consecuentes de los grupos profesionales que han interpretado música española.

SESSIÓ 11: NEW PARADIGMS IN MATERIAL ASPECTS OF SCHOLARSHIP ON MUSICS OF EARLY MODERN EUROPE

Taula rodona

Kate van Orden, Universitat Harvard; Katie Bank, Universitat de Sheffield; Tim Shephard, Universitat de Sheffield; Gabriele Rossi Rognoni, Royal College of Music; Richard Wistreich, Royal College of Music; David R. M. Irving, Institució Catalana de Recerca i Estudis Avançats i Consell Superior d'Investigacions Científiques, Institució Milà i Fontanals Recerca en Humanitats

Since the late nineteenth century, music-related materials have been the subject of specialist study and collecting. Areas of investigation have included musical instruments, the physicality of notated music, iconography, the corporeality of performance, and the spaces and places of musicking. Paradigms of text- and practice-based forms of research in these fields have constantly evolved, requiring the collaboration with museums, archives, libraries, scholars, makers, conservators and performers. In recent decades, the way that materiality is thought about and experienced in early modern musics of Europe has undergone a profound transformation in light of broader disciplinary and interdisciplinary shifts that happened both within and outside musicology, such as historically informed performance and the material culture turn in art history and cultural studies. However, the major advances in methodology developed over the past three decades in other areas have not yet been systematically absorbed by music research, and music arguably remains a marginal area of attention in the broader debate on the materials of culture. This roundtable aims at comparing disciplinary perspectives and opening a discussion, based on a range of examples, about how individual and institutional collaboration can lead to a paradigmatic change in the understanding of music history and criticism based on materiality. The presenters – Kate van Orden, Katie Bank, Tim Shephard, Gabriele Rossi Rognoni, Richard Wistreich, and David R.M. Irving – are scholars of early modern musics of Europe who have engaged with materiality from multiple perspectives and with diverse methodological approaches, drawing inspiration from performance, philology, art history, museology, and other fields.

SESSIÓ 12: MÚSIQUES POPULARS DELS SEGLES XVIII I XIX

12.1. LLETRES «AL TO DE» A LA CATALUNYA DEL SEGLE XVIII: COM AFRONTAR L'ESTUDI D'UN REPERTORI CANÇONÍSTIC SENSE FONTS MUSICALS DIRECTES

Laura Planagumà Clarà

Universitat Complutense de Madrid. Instituto Complutense de Ciencias Musicales

Des de ja fa dècades, el pensament postmodern ha reivindicat l'estudi de la cultura popular de les societats. Però encara sabem molt poc sobre les pràctiques musicals populars històriques a Catalunya. És el cas de les lletres «al to de» del segle XVIII, peces dissenyades per poder-se cantar amb melodies preexistents (tonades). Els cançoners manuscrits de l'època conserven els seus textos, però no la música, ja que era tan coneguda que no era necessari copiar-la. Així doncs: com podem aproximar-nos a l'estudi d'un repertori musical del qual no en conservem fonts musicals directes?

Vam reflexionar sobre aquesta qüestió afrontant l'exercici de recreació musical de dues d'aquestes lletres: els laments a Maria Magdalena *Atended, Madalena divina* i *Hoy, presurosa*, una lletra dedicada a la concepció de Maria. Són cançons que van circular en contextos similars, però la informació i les fonts que en conservem són dispars, així que és necessari aplicar-hi estratègies diferents.

Atended, Madalena divina es cantava amb la tonada de *Marizápalos*, melodia de la qual se'n conserven nombrosos testimonis musicals. Però quin d'aquests testimonis és el més apropiat per utilitzar en la recreació musical? Quan s'indicava a algú cantar una peça amb una tonada concreta, però només al·ludint al seu nom i sense utilitzar partitures, aquest ho devia fer segons el model melòdic que conservava en la seva memòria. Així doncs, l'oralitat té un paper important en aquest repertori i, per tant, no existeix una sola manera correcta de cantar aquestes lletres. Per aquest motiu vam optar per un tipus de representació gràfica de la recreació musical que evidenciés aquest dinamisme, indicant els punts en comú de les melodies però també les variants.

Hoy, presurosa es cantava «al to de» la lletra dedicada al naixement de Jesucrist *Llega glorioso*. D'aquesta última, a diferència de *Marizápalos*, només en coneixem el text, però no la música. Així que, en aquest cas, només podem aproximar-nos-hi i intuir alguns aspectes musicals. Alguns copistes es refereixen a aquestes dues lletres (model i *contrafactum*) com a «minuets». Analitzant el ritme accentual dels dos textos vam comprovar que, efectivament, les dues són compatibles amb una melodia de minuet de com a mínim setze compassos.

12.2. LES CANÇONS EN LA LITERATURA DE CANYA I CORDILL. AUTORIA, CIRCULACIÓ I DIFUSIÓ DE LES MÚSIQUES POPULARS URBANES EN EL ROMANTICISME⁷

Anna Costal i Fornells

Escola Superior de Música de Catalunya

Entre 1847 i 1853, Josep Anselm Clavé va impulsar *El cantor de las hermosas*, una col·lecció de cançons amoroses publicades per Antoni Bosch, un reconegut editor de literatura de canya i cordill de Barcelona. Els cinquanta-dos números es van anar reimprimint en els anys següents, i aviat van aparèixer altres col·leccions similars, com ara *El trovador de las hermosas* o *El cantor de los amores*.

Aquestes publicacions han estat analitzades a bastament pels estudis literaris, per l'interès dels romanços en la poesia de tradició oral, i també per la història de l'art, per les xilografies —sovint d'autor conegut—, que, a través de personatges, escenografies i paisatges, compartien un imaginari iconogràfic romàntic entre les classes populars. Ara bé, tot i tractar-se de cançons, la musicologia no n'ha fet objecte d'estudi fins ara, probablement perquè no és evident que hi pugui haver una correspondència entre la poesia i una partitura —que en diversos casos existeix, ja sigui publicada o manuscrita. Després d'una recerca sistemàtica i de la localització de diverses partitures, s'obren interrogants que afecten el nucli de la música popular urbana d'aquesta època: l'autoria. Esdevé pràcticament impossible distingir entre les característiques pròpies de la tradició oral i les que són d'autor en un sentit acadèmic del terme. Les cançons americanes escrites a Barcelona són un exemple magnífic per observar com una mateixa melodia i un mateix poema es poden publicar amb autories diferents, i es poden interpretar per a cor i orquestra a Catalunya i per a cant i piano a París.

7. Fa més d'una dècada que els tres autors d'aquesta proposta —Joan Gay, Joaquim Rabaseda i Anna Costal— ens dediquem a investigar conjuntament el patrimoni musical català. El nostre camp d'interès abasta l'època contemporània, de finals del segle XVIII fins a l'actualitat, i ens hem dedicat especialment a temes relacionats amb la música de ball, la història oral, la societat de l'espectacle, l'òpera i la relació de la música amb les arts visuals i amb les ideologies.

L'any 2020, la Fundació Ernest Morató de Palafrugell ens va encarregar un projecte de recerca sobre les havaneres antigues i els primers testimonis d'aquest gènere musical a Catalunya, que hem centrat cronològicament entre les dècades de 1840 i 1850 i l'estrena de l'òpera *Carmen*, de Bizet, a Barcelona el 1881. Aquest tema d'estudi ens ha conduït a relacionar àmbits, a plantejar preguntes, a recollir documentació i a aplicar diverses metodologies amb l'objectiu d'estudiar unes músiques que són cantades, ballades i representades a escena, que es difonen oralment però també en forma de publicacions i de manuscrits, que tenen una dimensió popular i alhora es podien sentir als salons més selectes. En definitiva, interpretar el fenomen de l'havanera o americana dins de les coordenades estètiques del Romanticisme català.

Responent a la crida del I Congrés Internacional de la Societat Catalana de Musicologia, hem trobat escaient proposar una sessió en la qual es puguin oferir alguns dels resultats de recerca obtinguts fins ara amb l'exposició de qüestions més metodològiques que transcendeixin el tema concret del nostre projecte i puguin ser d'interès per al conjunt de la comunitat musicològica.

12.3. IRADIER NO VA ANAR A CUBA. EINES DIGITALS I CRÍTICA HISTORIOGRÀFICA

Joaquim Rabaseda

Escola Superior de Música de Catalunya

Actualment la recerca musicològica comença i camina des de la pantalla del mateix ordinador, en un univers web on la quantitat d'informació accessible s'ha incrementat a mesura que es reduïa el temps necessari per localitzar-la. Ara mateix trobar una informació ha passat a ser encara menys rellevant si no forma part del procés de generació de nou coneixement que demana tota investigació.

El cas singular de la música de Sebastián Iradier, especialment les seves havaneres, permet un exercici de recerca musicològica a partir de còpies digitals de documentació diversa: premsa històrica, edicions musicals i altres fonts primàries disponibles al web. Les noves eines generades per les polítiques de conservació i difusió d'arxius, biblioteques i centres de documentació poden comportar un canvi en la manera d'organitzar la investigació que afavoreix la crítica historiogràfica i la formulació de noves hipòtesis i, fins i tot, pot arribar a fer trontollar alguns dels principis teòrics de la història de la música.

Aquestes eines de consulta no només afavoreixen l'avenç del coneixement històric —documentat i comprovable— sinó que faciliten el replantejament dels supòsits sobre els quals es construeixen els discursos. Perquè l'accés ràpid a les informacions històriques propicia una revisió constant dels problemes que es treballen mitjançant la proposició contínua de conjectures contrastables que poden modificar radicalment el domini concret en què s'emmarca la recerca. En aquest sentit, i per al cas particular que ens ocupa, que Iradier no va anar a Cuba i que van ser les seves habilitats i expertesa editorials les que van situar-lo en un lloc preeminent dins la història de l'havanera.

12.4. HAVANERES DE CAMBRA. PRÀCTIQUES MUSICALS BURGESES LLUNY DE LES GRANS CAPITALS

Joan Gay

Escola Superior de Música de Catalunya

Les famílies Salomó, Cabrera, de Carles i de Prat responen al model de les classes acomodades catalanes que basaven el seu patrimoni en les propietats rurals i ocupaven llocs de decisió en la societat del segle XIX. Tal com passava arreu d'Europa, la música en les seves llars complia una funció educativa, de distinció de classe i de projecció social. Aquesta vida domèstica i privada, tan estudiada per la musicologia en centres urbans on les fonts són abundants i de més fàcil accés, sovint no ha estat objecte d'interès científic en indrets perifèrics que, tanmateix, són igualment representatius de models estètics i pràctiques de l'època. El que a Viena prenia forma de schubertiades i a París de *soirées*, a Catalunya eren vetllades musicals celebrades igualment als salons. Ara bé, les fonts són escasses i no sempre formen un corpus que es pugui estudiar com a unitat. Sortosament, exis-

teixen alguns fons familiars que han arribat a la xarxa d'arxius públics gràcies al gest de fer-ne donació els descendents.

L'estudi d'aquestes col·leccions de partitures —quasi sempre per a cant i piano o piano sol— permet plantejar qüestions sobre el seu ús, funció, autoria, interpretació. Una de les que pren més força és el protagonisme de la dona burgesa en tant que pianista o cantant, dedicatària i propietària del material, que no sempre obtenia un ressò en fonts de consulta tan habitual com ara la premsa de l'època. En aquest sentit, també és comú localitzar jocs d'havaneres que formaven part d'una música de cambra llatina, sensual i exòtica. Tot plegat, ofereix una visió més completa de la música romàntica de com l'hem concebut fins ara.

SESSIÓ 13-A: MÚSICA I SIGNIFICAT

13-A.1. MUSICOLOGIA ENTRE TEORIA I PRÀCTICA: ELS SIGNIFICATS DE LES MÚSIQUES

Marc Heilbron

Escola Superior de Música de Catalunya

L'estudi dels significats musicals a partir de la semiòtica o l'hermenèutica té una llarga tradició musicològica que segueix demostrant la seva utilitat en el context actual. Aquests treballs aporten una metodologia que evidencia la seva utilitat en temàtiques com la identitat, el gènere o les noves lectures del patrimoni musical.

El llenguatge musical és en ell mateix un element d'identitat cultural que s'associa als referents dels creadors de les músiques i a la recepció i resignificació de qui les sent com a pròpies avui. No es tracta, evidentment, de considerar-lo com un referent unívoc, sinó de revelar els elements culturals que permeten associar la combinació de diferents recursos musicals amb una construcció d'identitat. Un exemple concret podria ser l'ús del cromatisme, que a partir del *Tristan und Isolde* es va associar a la idea d'erotisme o de desig insatisfet. El mateix recurs apareix en moltes òperes de finals del segle XIX i principis del segle XX relacionades temàticament amb aquesta idea, des de *Carmen* de Bizet a *Salome* de Richard Strauss. Evidentment, el cromatisme no comporta necessàriament aquesta associació i es va fer servir també en altres contextos, però el seu ús reiterat acaba per definir una relació de significat musical. L'estudi d'aquestes relacions permet llegir la música en un context cultural ampli que relaciona l'època de la creació de les obres amb la nostra identitat contemporània. Aquestes associacions de significat són també importants en el context del patrimoni musical.

La recuperació de músiques del passat ha estat una de les constants de la musicologia des del seu origen. En l'actualitat, es fa necessari preguntar-se no només pel com d'aquestes recuperacions, sinó més aviat reflexionar sobre el seu perquè: el sentit i el significat que té la recuperació del passat musical. Novament aquí, la metodologia oferta per l'estudi dels significats es revela com molt útil. La fusió d'horitzons hermenèutics, el diàleg entre present i passat, és una bona eina per estudiar les resignificacions de les músiques i reivindicar la seva reconsideració contemporània. La valoració d'una obra del passat com a patrimoni musical depèn de la capacitat de la musicologia contemporània de traduir els significats de la música del passat en la contemporaneïtat i de convertir-los en una realitat més enllà de la recerca acadèmica. Per això, cal comunicar i comunicar bé, ser capaç de llegir els significats musicals, però també el sentit cultural que aquestes músiques van tenir i que podem recrear i resignificar avui. I això només es farà si es transmet no només a partir d'un llenguatge acadèmic necessari en àmbits científics, sinó també, per què no, a partir de la capacitat de la musicologia de transmetre les emocions d'allò que sentim a través de les músiques.

13-A.2. SIGNIFICACIÓ MUSICAL, TEORIA I PRÀCTICA

Joan Grimalt Santacana

Escola Superior de Música de Catalunya

Es proposa una definició operativa d'aquesta disciplina musicològica relativament recent. El patrimoni musical ens arriba a través d'una mena especial de textos: són textos que sonen. La significació musical s'ocupa de la semàntica d'aquests textos sonors, i requereix una hermenèutica, si se'ls vol donar una dimensió comunicativa a través del temps.

Tradicionalment, la música s'havia entès en el seu context, no aïlladament. Les maneres i els llocs en què es feia servir van ser útils per explicar-ne l'essència, i encara ho són. Les idees autonomistes del segle XIX, però, van generar un corrent d'estudi de la nova música instrumental en si mateixa. La significació musical vol recuperar i reinterpretar des de l'ara i aquí les diferents tradicions històriques, lligades sobretot a la idea de «música com a missatge», i estudiar com la música es relaciona amb el món per donar-se sentits.

Com que la majoria de professors i d'estudiants som intèrprets, a l'Escola Superior de Música de Catalunya (ESMUC), l'estudi de la significació musical se centra majoritàriament en les relacions entre hermenèutica i interpretació. Es presenten diferents contextos pedagògics i artístics en què la intersecció entre recerca, pedagogia i interpretació es nodreixen mútuament.

Un primer escull metodològic entre «objectiu» i «subjectiu» se supera gràcies al terme *intersubjectiu*, que no renuncia ni a una veritat artística subjectiva, que va més enllà d'allò verificable empíricament, ni a un estudi rigorós de fonts i de tradicions, tant musicals com lingüístiques, filosòfiques i artístiques.

La semiòtica, la ciència dels signes, va incloure la música ben aviat, i en va reconèixer l'ambigüitat característica, tan apreciada des del tombant del segle XIX, entre autonomia i referencialitat. Entre la seva autosuficiència expressiva i la seva capacitat de suggerir sense paraules ni conceptes.

Tot i així, la semiòtica no és ni de bon tros l'única estratègia metodològica de la significació musical. Particularment a l'hora de trobar-hi una vessant pràctica, amb els anys han anat sorgint també una retòrica i una narrativa musicals, que amplifiquen i exploren l'analogia tradicional entre música i llenguatge, tan antiga com la nostra cultura occidental.

Aquesta interrelació entre llengua i música remet a la tradició humanista i al seu reservori simbòlic, que permet entreveure com les generacions anteriors han anat gestionant les grans qüestions de la vida humana, els sentits i els absurds, les troballes i els atzucacs.

13-A.3. ÀMBITS DE SIGNIFICACIÓ MUSICAL A L'ESCOLA SUPERIOR DE MÚSICA DE CATALUNYA: MÚSICA I INTERDISCIPLINARIETAT

Susana Egea

Escola Superior de Música de Catalunya

Dins l'àmbit de la significació musical, abordar la música en la interdisciplinarietat comporta superar la tradicional parcel·lació de les arts i generar espais de predisposició a canvis de paradigma en les formes d'interpretació, de creació i de presentació del fet musical.

Especialment si, com és el cas que s'aborda en aquestes línies, ho fem, no tan sols des de l'anàlisi i la reflexió, sinó des de l'experimentació, i a partir del desenvolupament de projectes interpretatius que volen suposar un espai d'exploració on els significats musicals expandits i imbricats amb les arts escèniques i representatives es reformulen obrint interrogants, replantejant estructures o proposant noves metodologies des de les quals pensar, crear i interpretar la música.

Els projectes desenvolupats sota aquest marc afronten la necessitat d'explorar la fenomenologia de la música en la interdisciplinarietat, a fi de detectar les possibles transformacions de paradigmes interpretatius que d'aquest fet es deriven. La relació de la música amb els agents escènics ens posa davant el repte d'elaborar la sistematització d'elements que modifiquen, alteren, condicionen els resultats expressius i interpretatius en la convergència simultània de més d'una tècnica artística: com codifiquem les relacions entre moviment, acció i interpretació musical?

L'experimentació instrumentística en l'àmbit de la performativitat i interdisciplinarietat ens porta a focalitzar en un nou perfil d'interpret musical capaç d'aprofundir, a través de factors com l'acció, el moviment i l'element dramàtic, en els matisos i significats de la peça musical. Aspectes d'anàlisi sobre l'interpret com la seva interacció amb elements visuals i multimèdia, la posició corporal, la direcció del moviment, la tensió i distensió muscular del gest tècnic en relació amb el gest expressiu, performatiu, l'emplaçament del cos en l'espai durant la seva interpretació musical, la seva comprensió de línies dramàtiques o la seva implicació en l'acció performativa modifica, transforma, matisa la seva interpretació musical. Com mesurem i valorem aquestes modificacions?

L'òpera ha estat també un dels eixos bàsics en aquesta línia d'investigació: l'escena operística és travessada per múltiples vectors significatius condicionats i condicionants del text dramaticomusical. De quina manera els significats de la música condicionen i transformen l'acció dramàtica i com aquesta incideix en la interpretació musical?

Les línies d'experimentació exposades esdevenen l'espai per a un interpret musical del segle XXI que empeny cap a la revisió de formes interpretatives i vers la generació de nous formats.

13-A.4. LES JORNADES AB SENTITS

Rolf Bäcker

Escola Superior de Música de Catalunya

Les Jornades ab Sentits es van presentar per primera vegada el 2018 a partir d'assignatures d'anàlisi musical impartides a l'Escola Superior de Música de Catalunya (ESMUC) amb els objectius següents:

- obrir la discussió sobre els significats de la música al conjunt d'estudiants i graduats de l'escola,

- generar una dinàmica marcada per la voluntarietat, menys restringida pel marc del pla d'estudis i els requisits de les assignatures,

- oferir una plataforma per a projectes de recerca incipients, així com per a la presentació de treballs ja en curs o acabats,

- fomentar l'intercanvi transversal entre els professors,

- assegurar un rigor acadèmic i una dimensió internacional mitjançant ponents principals.

La iniciativa s'inscriu en un marc filosòfic marcat per:

- la integració i l'intercanvi entre les mal anomenades *teoria* i *pràctica*,

- el reconeixement de l'hermenèutica i la semiòtica com a eines per «comprendre» la música,

- la no reducció de l'estudi dels significats a una entelèquia, tot fomentant l'aplicació del coneixement generat a la pràctica de la interpretació, la pedagogia, la musicologia, etc.,

- l'interès per la significació musical en el cas de gèneres tradicionalment eclipsats per la música clàssica, com ara el *jazz*, la música popular, el flamenc i d'altres,

- la inclusió d'àrees temàtiques d'especial rellevància social, com ara els cursos de gènere o noves propostes de pedagogia.

Fins ara se n'han celebrat cinc edicions, la darrera els dies 2, 3 i 4 de març de 2023.

Com a resultat, la iniciativa s'ha convertit en una dinàmica anual, amb una participació creixent i cada cop més variada. S'ha establert com un fòrum d'intercanvi d'idees per a estudiants, graduats i professors de tots els departaments de l'ESMUC. Alguns estudiants, gràcies a l'experiència d'haver participat en diverses edicions, han enfocat el seu desenvolupament artístic i acadèmic al voltant de la significació. Per a molts estudiants, les Jornades representen una possibilitat d'acostar-se, activament o passiva, a gèneres musicals o perspectives analítiques que potser no han trobat lloc al pla d'estudi.

S'ha generat també una cohesió entre professors de diferents departaments, que ha desembocat, últimament, en la constitució d'un grup de recerca. A més a més, s'han intensificat els contactes amb investigadors i institucions a Catalunya, l'Estat espanyol i altres països, la qual cosa ha contribuït a situar l'ESMUC dins el panorama internacional, que va culminar en l'organització de la 15th International Conference on Musical Signification a l'ESMUC, del 15 al 18 de juny de 2022.

SESSIÓ 13-B: INVESTIGACIÓ I INTERPRETACIÓ EN REPERTORIS DELS SEGLES XVII-XIX

13-B.1. APROXIMACIÓ A LES PROPORCIONS MUSICALS EN COMPOSICIONS DEL BARROC

Jordi Rifé i Santaló

Universitat Autònoma de Barcelona

Des de l'antiguitat clàssica ha existit la tradició de l'estudi teòric de les proporcions aplicades a la música. Tanmateix, ens centrem en els aspectes que justifiquen aquest ús en l'àmbit del Barroc luterà i l'extrapolem a l'àmbit del Barroc hispànic. Les proporcions s'han estudiat en obres de Schütz, Kuhnau, Bach, Ceperols, Cabanilles i Valls.

En el món luterà, a partir del segle XVII i sobretot del segle XVIII, l'estudi de les proporcions musicals va més enllà dels intervals pitagòrics, i s'aplica a un àmbit més ampli: compassos, nombre de compassos, tonalitats, etc., és a dir, les proporcions musicals es desenvolupen i incideixen en el conjunt de tota l'obra, i fan emergir, també, les simetries.

La base doctrinal de les proporcions universals estava ubicada en la creença que les proporcions musicals havien estat emprades per Déu quan creà tot l'Univers. En aquest sentit, Leibniz parla de l'harmonia universal íntimament relacionada amb la ment de Déu. La seva filosofia explicita que la unitat divina és la que conté en el seu si tota la diversitat infinita dels éssers del món. Aquesta diversitat es pot mesurar emprant les proporcions i llurs interrelacions.

Kepler, en la seva obra *Harmonices mundi*, seguint la seva base platònica i pitagòrica, va assignar una velocitat a cada planeta de la qual inferí una proporció i la implicà en el disseny d'una melodia específica per a cada un d'ells. Finalment, conclogué que a la música de les esferes s'hi podia escoltar una polifonia. A més, a partir de la proporció sesquialtera, 2:3, probablement deduí la tercera llei de les òrbites planetàries al voltant del Sol.

Walther, Mizler i altres comenten que la perfecció quedaria fonamentada en l'ús de les proporcions 1:1 i 1:2 com a mètode ideal de mesurar-la. I, així, imitant els actes creadors de Déu, el músic podria expressar la perfecció de la bellesa en la seva composició. D'aquí que la simetria esdevé un element rellevant de les proporcions musicals, ja que ella comportarà la imatge especular de la bellesa divina.

L'estudi de diversos tractats i obres de l'àmbit contrareformista hispànic ens aporta un ús de les proporcions molt diferent del que hem observat en l'àmbit reformista alemany. Teòrics com Cerone, Nassarre i, en part, Lorente tracten les proporcions com a ràtios entre intervals, proporcions de compàs o com aspectes especulatiu que provenen de la tradició clàssica. Ulloa i Tosca atorguen un sentit matemàtic a les proporcions musicals. I Valls, en el *Mapa armonico*, recull els aspectes anteriors de manera erudita, però no els transferenceix com a consells per a la praxi compositiva.

Es conclou que les proporcions i simetries aplicades a la música foren molt més assumides i elaborades per teòrics i compositors luterans que pels de l'àmbit hispànic.

13-B.2. MÚSICA I RETÒRICA EN L'OBRA DE MIQUEL ROSQUELLES († 1684)

Bernat Cabré

Ateneu Universitari Sant Pacià. Facultat Antoni Gaudí d'Història, Arqueologia i Arts Cristianes

Entre el ventall de qüestions o possibilitats de nous camins d'estudi que va obrir la confecció i defensa de la meua tesi doctoral, destaquen dos temes íntimament relacionats: d'una banda, un millor coneixement de l'obra de Miquel Rosquelles (?-1684), deixeble directe de Josep Reig (1595-1674), compositor objecte del meu estudi, i de l'altra, l'aprofundiment en l'estudi del tractament de certes dissonàncies i falses relacions en les composicions del Barroc. Es tracta de temes íntimament relacionats per tal com el «descobriment» de l'obra de Rosquelles ens ha revelat un autor del tot peculiar, amb una forta voluntat expressiva gràcies a l'ús explícit d'elements semàntics i retòrics com també, i de manera destacada, a la distorsió poc habitual a la qual és capaç de sotmetre el llenguatge harmònic de la seva època.

Es pretén presentar de manera general què hem conservat de la producció musical de Rosquelles i què ens aporta l'anàlisi d'aquesta. L'excepcionalitat d'algun dels elements que la conformen ens obliga a fer una mirada circular a la cerca d'elements comuns definitoris de l'estètica del Barroc a Catalunya a la segona meitat del segle XVII. Aquesta panoràmica ens obliga a fer incursions en l'obra del seu formador, Reig, o bé Marcia Albareda (?-1673); igualment en estrictes contemporanis de Rosquelles, com Lluís Vicenç Gargallo (ca. 1636-1682), Joan Cerebols (1618-1680), Francesc Soler (ca. 1645-1688) o, fins i tot, en la generació següent, com Josep Gaz (1656-1713). Ultra els elements de caràcter semàntic i retòric es vol fer una incidència especial en alguns aspectes tècnics compositius molt característics, com són les cadències hexacordals i les dissonàncies de *punto intenso contra remiso* o de falsa octava. Una revisió d'aquests elements i una reconsideració de la seva problemàtica podria acostar-nos a una lectura novament tamisada de la música del Barroc en què, a despit de la presència innegable de la verticalitat homofònica, s'imposa encara en certs moments la consideració d'una lectura horitzontal eminentment polifònica.

13-B.3. VUIT DUOS PER A FLAUTA TRAVESSERA DE CARLES BAGUER: UNA RARESA CAMBRÍSTICA DINS DEL CORPUS D'OBRES DEL COMPOSITOR

Joan Bosch i Anton

Conservatori/Escola Municipal de Música Josep Maria Ruera

La figura de Carles Baguer (1768-1808) destaca dins de l'ambient musical de Barcelona de finals del segle XVIII per la seva producció simfònica de caràcter vienes, així com per les seves composicions religioses. Tenim notícia de la vida privada de Baguer gràcies a diverses fonts, en particular, les anotacions fetes per en Rafael d'Amat i de Cortada (1746-1819), baró de Maldà, en el seu dietari conegut

amb el nom de *Calaix de sastre*. És a través d'aquestes fonts que sabem que Carles Baguer estava també al cas de les músiques «de moda» que s'interpretaven en els salons de les cases nobles i burgeses, amb un format que podríem anomenar «de cambra»; un tipus de música que de ben segur devia entusiasmar l'audiència barcelonina d'aquells anys.

Tanmateix, sabríem ben poc de la música de cambra de Baguer si no fos per la troballa d'un manuscrit amb vuit duos per a flauta travessera, que es conserva a la biblioteca del monestir de Montserrat (Biblioteca-Arxiu de Montserrat MAM 1087, 1-4). Es tracta, de fet, de l'únic repertori conegut de música de cambra de Carles Baguer per a dos o més instruments.

Una aproximació analítica i històrica del manuscrit montserratí em porta a datar-lo entre 1792 i 1807. La primera data seria quan Baguer hauria pogut llegir per primera vegada l'obra de Pleyel, el quartet en fa major compost el 1791, d'on extreu la idea per al seu minuet del quart duo, el *Minuetto del Sr. Ignasio Pleyel*. La segona és el darrer any en què pogué treballar; morí al mes de març de 1808, molt malalt de feia temps. Formalment, la majoria dels duos són minuits, d'acord amb la moda del moment pel que fa a aquesta dansa. D'altra banda, les melodies acompanyades per una segona veu imitant el baix Alberti tornen a mostrar el coneixement que l'autor tenia de la música vienesa. Així mateix, Baguer demostra un coneixement absolut de l'instrument, la flauta travessera: utilitza les tonalitats en què llueix més, els passos de melodia no són de gran dificultat per a l'executant i el registre en el qual es mouen les melodies és idoni.

Si bé hem parlat de la influència que va rebre del classicisme centreeuropeu, l'ús de la forma sonata és poc elaborat, amb uns desenvolupaments molt febles; per tant, aquests duos encara mostren moltes característiques de l'estil galant preclàssic.

A manera de conclusió, la importància d'aquests duos rau en el fet que no coneixem més composicions adreçades a la música de cambra escrites per Baguer. L'autor ens mostra la seva mirada vers el que s'estava fent a l'Europa del tombant de segle, la utilització d'una senzilla forma sonata, els minuits com a moviments principals al llarg de la col·lecció i l'ús del baix Alberti. Uns duos magnífics com a eina pedagògica, així com per a gaudi de diletants.

13-B.4. EL *HEILIGER DANKGESANG* DE L'OPUS 132 DE BEETHOVEN I EL QUATUOR MOSAÏQUES: ANÀLISI D'UNA INTERPRETACIÓ HISTÒRICAMENT INFORMADA

Àlex Prats Pérez

Universitat Autònoma de Barcelona

El *Heiliger Dankgesang*, moviment central del quartet opus 132, és un dels més significatius dels últims quartets de Beethoven. El Quatuor Mosaïques, conegut per la seva àmplia trajectòria en interpretacions sota criteris històricament informats, és la primera formació musical que ha enregistrat la integral dels últims quartets de Beethoven amb criteris històrics (2017). Aquest treball tracta d'explo-

rar, a partir de l'anàlisi de la interpretació d'aquest moviment i la posterior comparativa amb deu enregistraments més igualment significatius, de quina forma es concreta el punt de vista que aporta el Quatuor Mosaiques a l'obra i, així, de quina manera la interpretació d'una obra paradigmàtica com aquesta pot esdevenir una proposta artística autònoma en si mateixa, considerant, a més, els seus criteris històricament informats.

S'elabora un marc d'anàlisi a fi d'aplicar-lo, primer a la interpretació del Quatuor Mosaiques i, posteriorment, a la resta d'interpretacions, per tal d'extreure'n aspectes característics amb els quals establir la comparativa. Aquests són els següents: durades de les seccions, flexibilitat del *tempo*, ús de *vibrato*, ús de *portamenti*, articulació, tractament de la frase i ornamentació. En l'elaboració d'aquesta anàlisi de la interpretació, la consulta de tractats d'època i l'ús del programari Sonic Visualiser també han estat elements indispensables.

L'anàlisi i la comparativa posterior han permès establir una sèrie de punts que defineixen com es concreta la seva lectura de l'obra de Beethoven. Dins d'aquest binomi d'equilibri complex entre tradició interpretativa i criteris històrics, la interpretació del *Heiliger Dankgesang* del Quatuor Mosaiques mostra tant aspectes més vinculats a aquesta tradició (com la flexibilitat del *tempo*, l'ornamentació o la idea d'un augment de *vibrato* en els moments culminants), com aspectes més diferenciats propers a l'historicisme (especialment l'ús de *vibrato* com a recurs i no de forma sistemàtica, o aspectes d'articulació), com aspectes en què aquests criteris hi són però no constitueixen una gran diferència amb altres interpretacions (tria de *tempi* no excessivament lents, ús de *portamenti* o coexistència amb una certa igualtat dels motius cànon-himne en la darrera secció).

D'aquesta manera, la lectura de Mosaiques conjuga de forma equilibrada i coherent els criteris històricament informats, no només pel que fa a paràmetres instrumentals (cordes de budell, instruments i arcs d'època, la a 432 Hz) sinó pels aspectes interpretatius (ús de *vibrato*, *portamenti*, tractament de la frase, etc.), amb la tradició interpretativa de l'obra dels grans quartets dels segles xx i xxi —dels quals també són deixebles.

SESSIÓ 14-A: APROXIMACIONS INTERDISCIPLINÀRIES A LA MÚSICA

14-A.1. LA INTERDISCIPLINARIETAT EN LA INVESTIGACIÓ MUSICAL ACTUAL

Joan Cuscó i Clarasó
Universitat de Barcelona

Al llarg del segle xx la tecnologia i el mercat han canviat substancialment el món de la música. La manera de fer música, la manera de rebre i d'escoltar música i la manera de definir la música. Al cap dels anys s'ha generat una certa perplexitat i cal trobar la manera de copsar allò que ha passat i de comprendre el que està passant, i el camí és aconseguir un paradigma interdisciplinari. Com ha escrit Ted Gioia l'any 2020: «La música presenta un paisatge desconcertant, i molts musicòlegs segueixen sense ser conscients dels avenços que s'han produït en altres disciplines —la psicologia cognitiva, la biologia evolutiva, la neuroquímica, la sociologia, la mitologia i algunes més— i que tenen una clara influència sobre la seva». Amb la nostra comunicació volem copsar quins elements generen més perplexitat a l'hora de comprendre i de definir per què fem música i com a través de la interdisciplinarietat podem trobar vies de treball adequades i llocs en comú.

14-A.2. FELIP PEDRELL I LA VIDA MUSICAL A VALÈNCIA A TRAVÉS DE LA INVESTIGACIÓ HISTÒRICA DE XARXES

Ferran Escrivà i Maria Ordiñana
Universitat Internacional de València

Felip Pedrell va establir durant la seva vida una extensa xarxa de contactes amb músics, intèrprets, clergues i personalitats vinculades a la música. Aquesta xarxa va produir un corpus documental en forma, majoritàriament, de correspondència personal. Els seus vincles amb les terres valencianes es poden resseguir en la correspondència amb, entre d'altres, Vicent Ripollès (1867-1943), Marià Baixauli (1861-1923), Joan Baptista Guzmán (1846-1909) o José María Úbeda (1839-1909). Gràcies al contingut d'aquesta documentació avui és possible reconstruir, almenys de forma parcial, no només diversos aspectes de la vida musical valenciana d'aquest temps, sinó part del patrimoni musical valencià que es va perdre durant la Guerra Civil espanyola (1936-1939). Alguns dels exemples poden ser: el coneixement d'exemplars musicals que avui dia estan desapareguts (molts d'ells, destruïts), que es trobaven a biblioteques i arxius religiosos, o la identificació d'idees, xarxes socials i culturals en aquesta època. Per tal de tractar aquesta última part, a banda de la metodologia qualitativa pròpia del tractament de la correspondència, la proposta es complementarà amb els nous models desenvolupats des de la Historical Network Research, cosa que permetrà un coneixement més profund quant a dades de quantitat i qualitat d'aquestes relacions. Aquesta proposta presenta els primers resultats del projecte que s'està desenvolupant a

València (*Felipe Pedrell y la historia de la música en Valencia: Aplicación de tecnologías de investigación en redes sociales*, PII2021_08) i que és una mena de continuació d'un d'anterior sobre Barbieri i València (*Asenjo Barbieri (1823-1894) y la Valencia musical de la segunda mitad del siglo XIX*, PII2020_08).

14-A.3. MUSICOLOGIA I MUSEOLOGIA: NOVES CONNEXIONS ALS MUSEUS D'ARQUEOLOGIA

Miquel López García
Investigador independent

En les darreres dècades l'atenció a les museografies sonores ha augmentat de manera generalitzada. El reconeixement del so i la música com a recursos museístics singulars i efectius han fet trontollar el model de restricció sensorial característic dels museus tradicionals, relacionat amb les lògiques autoritàries del «museu temple» i del «museu formador».⁸ La tendència global a la introducció de museografies sonores és ben visible en l'àmbit català i s'emmarca dins d'alguns paradigmes emergents en el camp de la museologia, com la museologia interactiva, la multisensorial o la social, que tenen com a punt en comú la centralitat del visitant i la reivindicació del concepte d'experiència de visita.

Partint d'una metodologia interdisciplinària en què s'integren eines i conceptes provinents dels paradigmes museològics mencionats i de diversos enfocaments dins l'àmbit de la musicologia, com els estudis de so (*sound studies*), l'etnomusicologia o la psicoacústica, el present treball ha explorat com la música i el so —que ha estat definit com una percepció sensorial singular i com un agent orgànic de coneixement, d'emoció i d'indexació—⁹ poden col·laborar en la creació d'experiències de visita plurals, actives i plaents en els museus d'arqueologia del segle XXI. Es conclou que les funcions del so als museus d'arqueologia són les següents: 1) diversificar i enriquir els significats culturals de l'exposició, 2) dotar de context els objectes arqueològics, 3) guiar el públic i vertebrar el discurs expositiu, 4) induir el visitant a la participació activa, i 5) avançar cap a la diversitat, accessibilitat i inclusivitat. Paral·lelament, i atenent a les problemàtiques específiques dels museus d'arqueologia, s'han establert un seguit de consideracions bàsiques adequades a la sonorització de qualsevol museu arqueològic, com ara la preferència pels sons en obert o el rebuig als plantejaments excessivament historicistes.

El MAC Barcelona (seu central del Museu d'Arqueologia de Catalunya) és el cas seleccionat per a l'aplicació d'aquest nou marc teòric. Amb la voluntat de

8. Juan Antonio RAMÍREZ, «El lugar de los relatos», *Cuatro Cuadernos: Apuntes de Arquitectura y Patrimonio* (en línia) (2017), p. 114-118, <<https://cuatrocuadernos.wordpress.com/lugar-relatos/>> (consulta: 5 octubre 2021).

9. Nikos BUBARIS, «Sound in museums – museums in sound», *Museum Management and Curatorship*, vol. 29, núm. 4 (2014), p. 391-402.

mostrar pràcticament el paper que el so pot exercir als museus d'arqueologia, s'ha plantejat una proposta de sonorització articulada en sis intervencions concretes en els espais de l'exposició permanent més pobres des del punt de vista de l'experiència de visita. Procurant la factibilitat i buscant la imbricació en les bases existents, aquestes creacions pretenen suggerir part dels canvis que el Museu hauria de posar en joc de cara a la renovació integral de l'exposició permanent que es preveu.

14-A.4. MUSICOLOGIA I CUPLET: COS, ESCENA, CONTEXT... PERÒ, SOBRETOT, MÚSICA
Enrique Encabo
Universitat de Múrcia

Tot i la seva extraordinària rellevància social i la seva notable influència en altres expressions artístiques, l'escena del cuplet gairebé no ha merescut atenció per part de la musicologia: les principals aportacions fins ara provenen de disciplines com la filologia, la literatura comparada o els estudis culturals. No és estrany, ja que el cuplet mobilitza tota una sèrie de significats susceptibles de ser estudiats des d'una perspectiva de gènere, atenent la performativitat, la celebritat dels seus intèrprets i la història teatral o dramàtica. No obstant això, el cuplet és, sobretot, música. Dit d'una manera senzilla: sense música no hi ha cuplet.

Hi ha nombrosos aspectes per estudiar encara de l'escena del cuplet i als quals la nostra disciplina hauria de donar resposta. Tot seguit n'enumeraré alguns exemples: el repertori, en què conviuen ritmes castissos amb altres de forans, que s'adaptin per estar en voga o perquè precisament les cupletistes els posen de moda; les singularitats del cuplet en català i valencià, tant pel que fa a la música com als llocs d'exhibició; els centres de formació, analitzant les característiques de les acadèmies de cant i les seves particularitats segons la ciutat; la circulació de músiques i melodies, mitjançant l'adaptació (de vegades, plag) de cançons d'altres països; les gires internacionals, que a més de reportar fama i diners, legitimen l'activitat artística i suposen la transformació de repertoris, tot incorporant músiques dels llocs visitats; les negociacions i els transvasaments entre diverses formes d'espectacle, és a dir, entre el cuplet i l'última etapa del gènere d'opereta o *género chico*, així com amb l'aparició de la revista musical i, posteriorment, entre el cuplet i la cançó andalusa o *copla*; la importància del cuplet «a províncies», que contribueix a la popularitat i difusió de músiques en àmplies audiències; la partitura, tant des del punt de vista de la interpretació com de la difusió, a través de la seva comercialització tant de manera autònoma com també inserida a mode de suplement de revistes; les gravacions fonogràfiques, discogràfiques i els rotllos de pianola, atenent els mecanismes tècnics, però també els públics (que per força tenen un cert poder adquisitiu) que consumeixen aquests productes.

En un moment en què proliferen els estudis acadèmics a propòsit del cuplet, amb aportacions interessants i enriquidores des d'altres disciplines, aquestes i altres qüestions cal que siguin resoltes des de l'especificitat de la musicologia.

14-A.5. MIL SONIDOS. ETNOMUSICOLOGÍA Y CONDICIÓN POSTMODERNA

Gianni Ginesi

Escola Superior de Música de Catalunya

En el entorno inmediato de las sociedades occidentales hay una presencia infinita de música que supera de largo nuestra capacidad de experiencia, de asimilación y de comprensión. ¿Cómo puede la etnomusicología dar cuenta de la especificidad de esta presencia? ¿Qué puede aportar a su conocimiento?

La ubicuidad de unos sonidos que se transforman, se adaptan y al mismo tiempo modifican nuestro entorno ponen en duda las herramientas epistemológicas que solemos utilizar para su estudio. Si algunos teóricos del poshumanismo nos recuerdan que aquello que nos define en cuanto seres humanos son las relaciones y no las entidades, y que nosotros somos el resultado de un juego infinito de relaciones con nuestro entorno, hay que preguntarse cómo construimos nuestra relación —individual y colectiva— con las actividades musicales y con los sonidos en sí mismos.

En este sentido, se trata de promover una dimensión múltiple con aquello que escuchamos: nosotros somos afectados por la presencia de una práctica musical y de unos sonidos, al mismo tiempo que todo ello es influenciado por nuestra percepción. Es una interacción constante entre los cuerpos de los oyentes y los sonidos, muchas veces difundidos a través de aparatos tecnológicos de reproducción, en un proceso que diluye hasta hacer desaparecer la frontera entre nosotros y la música que escuchamos.

Esa presencia constante de sonidos en nuestra vida nos empuja a reconsiderar la idea misma de música y considerarla como un flujo: un flujo sónico con cualidades estéticas en constante interacción con las personas. La música evoca atmósferas, flota en el ambiente y se siente en el cuerpo. Es colectiva y personal. Tiene una magnitud intensiva, se configura a partir de la materialidad de un espacio y su experimentación. Es un flujo de elementos cognitivos, sensoriales y emocionales. Un flujo del cual somos parte y que nos hace a nosotros.

Esto implica hacer un esfuerzo hacia la transdisciplinariedad y la transformación epistemológica, indagando y asumiendo nuestra presencia corporal en el proceso de acercamiento, conocimiento y gozo de la música.

Hay muchas músicas, muchos sonidos, mil sonidos, cada uno constituye un ensamblaje de vivencias corporales, cognitivas y creativas que nos piden alejarnos de toda intención universalista o de posiciones que nos alejan de la realidad que estamos viviendo, desarrollando planteamientos, metodologías y herramientas nuevas para investigar y entender esa unidad. Unas metodologías y una epistemología que nos permita explicar, por lo menos, algunos de los mil sonidos que compartimos cada día.

SESSIÓ 14-B: TÈCNICA VOCAL, ÒPERA I CANÇONS

14-B.1. ELS CORRENTS METODOLÒGICS DE LA TÈCNICA VOCAL A EUROPA DES DEL SEGLE XVII I LA SEVA RECEPCIÓ AL CONSERVATORI DEL LICEU DE BARCELONA

Oriol Rosés

Universitat Autònoma de Barcelona

Des de 1837 fins a l'actualitat, el Conservatori del Liceu ha desenvolupat la seva tasca docent ininterrompudament. Pel seu Departament de Cant han passat professors i alumnes que han esdevingut rellevants en el panorama líric nacional i internacional. Pot una institució docent dedicada a l'ensenyament de la tècnica vocal des de mitjan segle XIX fins a l'actualitat combinar la recepció dels corrents existents i, a la vegada, desenvolupar la seva pròpia metodologia? S'han adaptat aquests ensenyaments a les modes, els corrents o les tradicions o s'ha anat conformant una metodologia pròpia transmesa de generació en generació?

Mitjançant l'estudi sobre els orígens i el desenvolupament de les diferents tècniques vocals en l'àmbit europeu (amb especial atenció al *bel canto* com a mètode pedagògic) i la recerca d'informació sobre alumnes i professors en l'arxiu del Conservatori del Liceu, podem arribar a conèixer com han influït els diferents corrents metodològics de la tècnica vocal en el seu Departament de Cant.

Els treballs doctorals de Maria del Coral Morales Villar, Patricia Maria Llorens Puig i Isabel Martin-Balmori són un bon punt de partida en l'estudi dels corrents metodològics de la tècnica vocal a Europa des del segle XVII i la seva recepció a Espanya. Cal ampliar aquest marc amb l'estudi dels tractadistes més rellevants de l'antiga escola italiana de cant i de l'escola francesa de fisiologia de la fonació (com antecedents del *bel canto* i de l'escola vocal francesa moderna, respectivament) i amb el vast treball del gran teòric i pedagog del segle XX Richard Miller, que ens permet aprofundir en la distinció de les quatre principals escoles de cant europees: la italiana, la francesa, l'alemanya i l'anglesa.

La tesi doctoral de Maria Serrat i Martín, basada en un acurat estudi dels arxius administratius i acadèmics del Conservatori del Liceu, és el camí més lògic per endinsar-nos en l'actual arxiu de la fundació del mateix nom. Desestimant la gran part no relacionada amb el Departament de Cant, arribem a aconseguir informació tan rellevant per al present estudi com: el claustre de professors del Departament de Cant des de 1886 fins a l'actualitat, la totalitat dels seus alumnes i la notícia dels alumnes que han anat esdevenint professors. De l'estudi biogràfic de professors com Pierrick, Frau, Kemeny, Bustamante, Giménez, Aldea i Tarrés i alumnes com Viñas, Raventós, Capcir, Badia, Fleta, De los Àngeles, Caballé, Lázaro i Pons i, en especial, de les característiques i lloc de la seva formació, repertori i espai geogràfic on van desenvolupar la seva activitat artística i/o docent, en resulten evidències sobre la recepció de les diferents tradicions tècniques vocals europees al Departament de Cant del Conservatori del Liceu i sobre l'existència o no d'una manera pròpia de transmetre aquests coneixements.

14-B.2. CONFLICTO INTERNO Y AISLAMIENTO EN LAS ÓPERAS MONODRAMÁTICAS: *DIARY OF ONE WHO DISAPPEARED* (1917-1919), DE LEOŠ JANÁČEK

Péter Löffler

Estudiant del Màster Universitari en Estudis Teatral a la Universitat Autònoma de Barcelona

En las óperas clásicas el conflicto es entre el protagonista o los protagonistas y los demás personajes, y la música apunala este conflicto con su dramatismo. Mientras que en las óperas las arias servían para presentar las emociones de los personajes, los «recitativos», en el sentido clásico, se utilizaban para seguir el desarrollo de los acontecimientos. Sin embargo, en el curso de la evolución de la ópera, estas funciones han cambiado y la interpretación de los monólogos y las arias se ha transformado. En la ópera monodramática el personaje individual tiene que enfrentarse a sí mismo en escena. Esto es lo que llamamos un conflicto interno, y puede resultar interesante porque presenta un trauma de manera íntima y permite que el público escuche las ideas y pensamientos del protagonista. Un buen ejemplo sería el «Monólogo interior» de Elektra en *Elektra* (1909) de Strauss, cuando la heroína se dirige a sí misma diciendo «Allein, weh ganz allein [...]» (Richard Strauss, *Elektra*, Berlín, Adolph Fürstner, 1909, p. 20).

Mi investigación y propuesta se centra en una ópera monodramática de Leoš Janáček que fue representada muy pocas veces: *Diary of one who disappeared* (1917-1919). En relación con esta ópera, me gustaría mostrar el trauma emocional que conlleva la música y el solo de voz, el aislamiento emocional y social de la protagonista y el conflicto interior que presenta. Este conflicto interno es un elemento integral de las óperas monodramáticas. El trasfondo literario y dramático de mi presentación se extrae del ensayo *Le monologue intérieur* (1931), de Édouard Dujardin (1861-1949).

14-B.3. JOAN LLUCH, REFERENT DE LA DIVULGACIÓ MUSICAL A LA CATALUNYA DE LA SEGONA MEITAT DEL SEGLE XX

Jordi-Gustau Clos Soler

Universitat Autònoma de Barcelona

Joan Lluch Minguell va néixer l'any 1932 a la ciutat de Barcelona, al barri de Sarrià. A principis de la dècada de 1950, quan Lluch tenia al voltant de vint anys, el comunicador patí una important malaltia respiratòria que l'incapacità durant més d'un any i se li va prescriure repòs. Va ser al llarg d'aquests mesos que Lluch s'aficionà a escoltar la ràdio i descobrí Ràdio Joventut i l'existència d'una escola de formació de guionistes i locutors: la ràdio-escola de Ràdio Joventut. Joan Lluch decidí anar a estudiar-hi, inicialment com a guionista. Allà, però, li van suggerir que es formés com a locutor, donades les seves dots innates i el seu to de veu vellutat. El pas per Ràdio Joventut fou l'inici de la carrera radiofònica de Lluch i, de fet, esdevingué la porta d'entrada a Ràdio Nacional d'Espanya (RNE) —que fou on desenvolupà

tota la seva carrera professional com a locutor. Lluch s'establí l'any 1958 a RNE i en el si d'aquest mitjà hi presentà tota mena de programes durant més de trenta anys.

El locutor debutà amb les retransmissions de les estrenes de les òperes del Gran Teatre del Liceu l'any 1958. Ell se serví de l'experiència i coneixement del reputat foniatre i crític Josep Maria Colomer —el Doctor Colomer. Ambdós formaren un equip notablement productiu que va ser fructífer fins a la mort del Doctor l'any 1984. Van ser un total de vint-i-sis anys de col·laboració que varen donar lloc a gran part dels programes i iniciatives musicals pels quals són recordats. El locutor va teixir una xarxa d'entesos i col·laboradors que l'acompanyaren al llarg de la seva carrera. Els més destacats foren el Doctor Colomer, Jaume Tribó, Marcel Cervelló i Pau de Nadal. Amb ells, concretament amb Colomer, fundà el programa *Gran gala* —el programa més durador de l'emissora, amb un total de quaranta anys—, i posteriorment el *Club Polimnia*.

Lluch fou una de les grans figures de la ràdio i la televisió, sobretot pel que fa a la divulgació de la música i l'òpera. El locutor i comunicador combinava excel·lentment la seva passió per la música amb la formació d'un equip que aportà sol·lència i expertesa al seu discurs. Joan Lluch Minguell esdevingué una figura cabdal de la divulgació musical sobre la qual cal seguir treballant i investigant. Recuperar la memòria de personatges com Lluch, Colomer o Nadal pot afavorir a valorar, no només la seva tasca, sinó els models divulgatius que van emprar i donar a conèixer el funcionament del passat més recent de la comunicació musical. Així mateix, l'aproximació a la producció de Lluch posa de manifest com ha canviat el consum musical, concretament de l'òpera, a través dels mitjans de comunicació a Catalunya des de la segona meitat del segle XX fins avui.

14-B.4. *CANTI DELLA NUOVA RESISTENZA SPAGNOLA* (1962): POLÉMICA, CRÍTICAS EN PRENSA Y COMPROMISO ITALIANO CONTRA EL FRANQUISMO

Marco Antonio de la Ossa

Universitat de Castella-la Manxa. Facultat d'Educació de Cuenca. UNIR

Canti della nuova resistenza spagnola 1939-1961 («Canciones de la nueva resistencia española 1939-1961») es el título de un libro que fue publicado en Turín por la editorial Einaudi en 1962.¹⁰ Su génesis «se sitúa en un proyecto ideado en esta ciudad italiana por el que algunos miembros del grupo *Cantacronache* viajaron a España y a otros países para recoger, recopilar sobre el terreno y grabar canciones vinculadas con la oposición a la dictadura franquista, la Guerra Civil española y la Segunda República». ¹¹ Finalmente, efectuaron este periplo en el verano de 1961.

10. Sergio LIBEROVICI i Michele L. STRANIERO, *Cantos de la nueva resistencia española 1939-1961*, Montevideo, El Siglo Ilustrado, 1963.

11. Marco Antonio de la OSSA, *Canti della nuova resistenza spagnola 1939-1961* (1962): *Investigación musical, polémicas, prensa, difusión y compromiso italiano contra el franquismo*, Madrid, Sílex Ediciones, 2021.

Además de incluir una especie de diario de viaje, en este volumen reunieron un buen número de ejemplos musicales que fueron analizados y contextualizados de forma breve. La mayor parte de ellos se vinculaban con la oposición y la lucha contra el régimen de Francisco Franco, al que se insultaba de forma explícita en algunos casos.

La publicación intentó servir de altavoz y proyección de la resistencia contra la dictadura. Por diversos motivos, se suscitó una amplísima polémica instigada por el franquismo que fue difundida y comentada por un gran número de medios de comunicación de Italia, España y otras muchas naciones de todo el mundo.

Tanto los autores del libro —Sergio Liberovici, Michele Straniero y Margot Galante— como el editor del mismo, Giulio Einaudi, director de la editorial turinés que llevaba su apellido, fueron denunciados y juzgados en Italia por tres particulares instigados por el régimen franquista. En global, la causa atendió a supuestos delitos relacionados con injurias a un jefe de Estado extranjero, blasfemias y vilipendios a la religión. Además, la obra fue secuestrada unos meses por orden judicial. El eco mediático en España, Italia y otros países fue muy nutrido e intenso.

A pesar de que los textos de una gran cantidad de las canciones poseían autor conocido, decidieron no señalarlo por razones de seguridad y para salvaguardar la integridad del creador o informante. Este hecho, unido a la gran difusión que tuvieron los *Canti* por todo el mundo, hizo que, en ocasiones, se desdibujara su procedencia y se creyera que provenían, de forma errónea, de la Guerra Civil española.

SESSIÓ 15: MUSICOLOGIA A CATALUNYA I REPTES DE FUTUR

Moderador: Emili Ros-Fàbregas, Consell Superior d'Investigacions Científiques, Institució Milà i Fontanals de Recerca en Humanitats (IMF-CSIC)

Taula rodona de cloenda

Jordi Ballester, Universitat Autònoma de Barcelona (UAB); Josep M. Gregori, UAB; Francesc Cortés, UAB; Jaume Carbonell, Universitat de Barcelona; Maria Gembero-Ustároz, IMF-CSIC; Marc Heilbron, Escola Superior de Música de Catalunya (ESMUC); Xavier Blanch, ESMUC; Anna Costal i Fornells, ESMUC; Marta Grassot, Centre de Documentació de l'Orfeó Català; Rosa Montalt, Biblioteca de Catalunya; Jordi Alomar, Museu de la Música; Xavier Chavarria, Catalunya Música, i Alícia Dauí, portaveu dels estudiants de suport

L'objectiu d'aquesta taula rodona era oferir diversos punts de vista sobre l'activitat musicològica a Catalunya, analitzar les seves forteses i debilitats, posar en comú projectes en marxa o en preparació i parlar de reptes de futur. Breus presentacions informals de les persones participants van servir per posar sobre la taula temes d'interès per al debat final, obert a tothom. Després de la presentació del moderador —i a partir de la pregunta del primer intervinent (Jordi Ballester, president de la Societat Catalana de Musicologia): «Què tenim en comú i com podem teixir xarxes els que ens dediquem a recerca musicològica?»—, els convidats van anar desgranant diverses mancances i propostes.

Es van destacar molts temes, com ara: la importància de les edicions crítiques de música per donar a conèixer el patrimoni musical català; donar a conèixer què és la musicologia i què fem els musicòlegs; la fragmentació d'iniciatives requereix més comunicació i fusió d'esforços; la necessitat d'interacció entre música i musicologia; posar en contacte els estudiants de música amb la recerca (i, en particular, els instrumentistes amb la recerca sobre instruments antics i les pràctiques històriques d'interpretació); preguntar-nos què ens demana la societat i què fan els altres. Al llarg de les exposicions, un dels problemes més importants que es va plantejar des de diversos punts de vista és la manca de capacitat de comunicació dels musicòlegs envers el públic que escolta música i assisteix habitualment als concerts. Cal connectar públic i músics/musicòlegs, ja que el públic necessita que els expliquin la música; es podrien implementar concerts amb més interacció entre músics/musicòlegs i el públic. La vinculació de la musicologia amb el públic requereix dedicar molt més temps a la divulgació de forma creativa per transmetre el fet musical i per activar un canvi de paradigma respecte al paper de la musicologia i els musicòlegs en la societat actual.

NORMES DE PRESENTACIÓ D'ORIGINALS PER A L'EDICIÓ

1. Els articles han de ser inèdits i no han d'haver estat aprovats per a la seva publicació en altres revistes. En el cas de voler incorporar els articles en un dipòsit digital, aquesta incorporació no es podrà fer fins que els articles no hagin aparegut publicats en la REVISTA CATALANA DE MUSICOLOGIA.
2. Els articles es poden escriure en català, castellà, anglès, francès o italià i s'han d'enviar en format de Word (DOC o DOCX) a l'adreça electrònica: *revista.musicologia@correu.iec.cat*.
3. Els originals s'han de presentar en lletra Arial de 12 punts i el text s'ha de compondre amb un interlineat d'1,5 punts.
4. Els articles han de tenir una extensió d'entre 15.000 i 75.000 caràcters amb espais. Totes les pàgines han d'anar numerades correlativament.
5. Els articles han d'anar precedits d'una primera pàgina en la qual hi ha de constar la informació següent:
 - Títol de l'article.
 - Nom i cognom(s) de l'autor o autors.
 - Afiliació institucional.
 - Adreça electrònica.
 - Perfil acadèmic o un currículum breu (màxim quatre línies).
 - Un resum en la llengua de l'article (màxim 1.100 caràcters amb espais), i també en català i en anglès si la llengua no és cap d'aquestes.
 - Entre cinc i deu paraules clau per a la indexació de l'article, les quals s'haurien d'extreure, si és possible, de tesaurus o diccionaris d'especialitat. Cal traure les paraules a les llengües dels resums.
6. Les referències bibliogràfiques incloses en el text s'han de referenciar en nota a peu de pàgina amb la informació abreujada, segons el model següent:

Higini ANGLÈS, *La música a Catalunya fins al segle XIII*, p. 79.

Joaquim GARRIGOSA I MASSANA, «Música i religió», a *Perspectiva musical de Catalunya des de la Revista Musical Catalana (1904-2008)*, 2009, p. 155-182.

Romà ESCALAS I LLIMONA, «Tres claviorgues d'un mateix constructor a Nova York, Moscou i Barcelona», *Revista Catalana de Musicologia*, núm. II (2004), p. 21-40.

7. Cal incloure una llista de bibliografia, ordenada alfabèticament pel cognom, al final de l'article d'acord amb les normes habituals en les publicacions de l'Institut d'Estudis Catalans (<https://criteria.espais.iec.cat/2016/05/18/4-1-criteris>

-per-a-la-composicio-de-la-bibliografia-any-de-publicacio-al-darrere/)
[Consulta: 5 octubre 2019].

- *Llibres i capítols de llibre*

ANGLÈS, Higini. *La música a Catalunya fins al segle XIII*. Barcelona: Institut d'Estudis Catalans: Biblioteca de Catalunya, 1935.

GARRIGOSA I MASSANA, Joaquim. «Música i religió». A: ESCALAS I LLIMONA, Romà. *Perspectiva musical de Catalunya des de la Revista Musical Catalana (1904-2008)*. Barcelona: Institut d'Estudis Catalans, 2009, p. 155-182.

En el cas que es tracti d'un llibre o d'un capítol d'un llibre en línia, la referència s'ha de compondre de la manera següent:

PLA I GARRIGÓS, Adolf. *Frederic Mompou: música i pensament. La fluïdesa de l'ésser i la creativitat musical (1893-1987)* [en línia]. Tesi doctoral. Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona. Departament d'Art i de Musicologia, 2015. <<http://hdl.handle.net/10803/326459>> [Consulta: 5 octubre 2019].

LÓPEZ-CANO, Rubén; SAN CRISTÓBAL, Úrsula. «El dilema de la investigació artística». A: *Investigación artística en música: Problemas, métodos, experiencias y modelos* [en línia]. Barcelona: Escola Superior de Música de Catalunya: Fondo Nacional para la Cultura y las Artes de México, 2014. <<http://invartistic.blogspot.com.es>> [Consulta: 5 octubre 2019].

En el cas que es tracti d'un llibre o d'un capítol d'un llibre publicat en doble suport, s'ha de compondre la referència com si fos imprès, i afegir-hi al final «També disponible en línia a:», seguit de la localització entre angles i la data de consulta.

- *Articles de revista*

ESCALAS I LLIMONA, Romà. «Tres claviorgues d'un mateix constructor a Nova York, Moscou i Barcelona». *Revista Catalana de Musicologia*, vol. II (2004), p. 21-40.

En el cas que es tracti d'un article d'una revista en línia, la referència s'ha de compondre de la manera següent:

REHDING, Alexander. «Instruments of music theory». *Music Theory Online* [en línia], vol. 22, núm. 4 (desembre 2016). <<http://mtosmt.org/issues/mto.16.22.4/mto.16.22.4.rehding.html>> [Consulta: 5 octubre 2019].

En el cas que es tracti d'un article d'una revista publicat en doble suport, s'ha de compondre la referència com si fos imprès, i afegir-hi al final

«També disponible en línia a:», seguit de la localització entre angles i la data de consulta:

GREGORI I CIFRÉ, Josep Maria. «El pare Robert de la Riba, figura cabdal de la música per a orgue en la Catalunya del segle XX». *Revista Catalana de Musicologia*, núm. IX (2016), p. 243-260. També disponible en línia a: <<https://publicacions.iec.cat/repository/pdf/00000244/00000032.pdf>> [Consulta: 5 octubre 2019].

8. Les notes han d'anar al peu de la pàgina on figura la crida, que s'ha de compondre amb xifres aràbigues volades i amb una lletra de 10 punts.
9. Les citacions textuais s'han de posar entre cometes (« ») dins del text si són més curtes de tres línies. Si són més llargues, caldrà escriure-les en un paràgraf a part, en lletra de 10 punts i sense cometes.
10. En el cas que hi hagi figures, s'han de presentar numerades correlativament en format JPG, han de tenir una resolució mínima de 300 ppp i s'han d'enviar en arxius electrònics independents. En el cas de gràfics o taules, s'han de presentar amb el format original d'Excel o de Word, i han d'anar numerats correlativament. També s'haurà d'indicar el lloc exacte on han d'anar dins del text. Cadascuna de les il·lustracions ha de tenir un text explicatiu que inclogui detalls de la font de procedència: la llista d'aquests textos, degudament numerats, s'ha d'adjuntar en un document a part en format DOC o DOCX. L'autor, a més, ha de fer constar que té els drets de reproducció.
11. Per garantir la qualitat dels treballs que es publiquen, l'Equip Editorial de la revista sotmet els articles rebuts a l'informe d'experts en cada matèria. Aquesta avaluació és duta a terme per dos experts (*peer review*), que fan una revisió cega de l'original. Els autors reben el resultat d'aquest procés que pot ser favorable per a la publicació de l'original; acceptat amb revisions, suggeriments o demandes de revisió, o desfavorable per a la publicació, amb l'argumentació de les raons que porten a aquesta decisió. En el cas que s'accepti un original amb revisions, els autors han d'atendre les demandes de revisió i retornar els originals degudament modificats.

Drets d'autor i responsabilitats

La propietat intel·lectual dels articles és dels respectius autors.

En el moment de lliurar els articles a la REVISTA CATALANA DE MUSICOLOGIA per sol·licitar-ne la publicació, els autors accepten els termes següents:

— Els autors cedeixen a la Societat Catalana de Musicologia (filial de l'Institut d'Estudis Catalans) els drets de reproducció, comunicació pública (incloent-hi la comunicació a través de les xarxes socials) i distribució dels articles presentats per a ser publicats a REVISTA CATALANA DE MUSICOLOGIA, en qualsevol forma i suport, i per qualsevol mitjà, incloses les plataformes digitals. L'Equip Editorial es reserva els drets d'acceptar o de refusar els treballs presentats i, igualment, es reser-

va el dret de fer qualsevol modificació editorial que consideri convenient. De ser acceptada pels autors, aquests hauran de lliurar l'article amb els canvis suggerits.

— Els autors responen davant la Societat Catalana de Musicologia de l'autoria i l'originalitat dels articles presentats. És a dir, els autors garanteixen que els articles lliurats no contenen fragments d'obres d'altres autors, ni fragments de treballs propis publicats anteriorment; que el contingut dels articles és inèdit, i que no s'infringeixen els drets d'autor de tercers. Els autors accepten aquesta responsabilitat i s'obliguen a deixar indemne la Societat Catalana de Musicologia de qualsevol dany i perjudici originats per l'incompliment de la seva obligació. Així mateix, han de deixar constància en els articles que enviïn a la revista de les responsabilitats derivades del contingut dels articles.

— És responsabilitat dels autors obtenir els permisos per a la reproducció sense restriccions de tot el material gràfic inclòs en els articles, així com garantir que les imatges i els vídeos, etc., han estat realitzats amb el consentiment de les persones que hi apareixen, i que el material que pertany a tercers està clarament identificat i reconegut dins del text. Així mateix, els autors han d'entregar els consentiments i les autoritzacions corresponents a la Societat Catalana de Musicologia en lliurar els articles.

— La Societat Catalana de Musicologia està exempta de tota responsabilitat derivada de l'eventual vulneració de drets de propietat intel·lectual per part dels autors. En tot cas, es compromet a publicar les correccions, els aclariments, les retraccions i les disculpes si escau.

— Els continguts publicats a la revista estan subjectes —llevat que s'indiqui el contrari en el text o en el material gràfic— a una llicència Reconeixement - No comercial - Sense obres derivades 3.0 Espanya (by-nc-nd) de Creative Commons, el text complet de la qual es pot consultar a <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/es/deed.ca>. Així doncs, s'autoritza el públic en general a reproduir, distribuir i comunicar l'obra sempre que se'n reconegui l'autoria i l'entitat que la publica i no se'n faci un ús comercial ni cap obra derivada.

— La revista no es fa responsable de les idees i opinions exposades pels autors dels articles publicats.

Protecció de dades personals

L'Institut d'Estudis Catalans (IEC) compleix el que estableix el Reglament general de protecció de dades de la Unió Europea (Reglament 2016/679, del 27 d'abril de 2016). De conformitat amb aquesta norma, s'informa que, amb l'acceptació de les normes de publicació, els autors autoritzen que les seves dades personals (nom i cognoms, dades de contacte i dades de filiació) puguin ser publicades en el corresponent volum de la REVISTA CATALANA DE MUSICOLOGIA.

Aquestes dades seran incorporades a un tractament que és responsabilitat de l'IEC amb la finalitat de gestionar aquesta publicació. Únicament s'utilitzaran les dades dels autors per a gestionar la publicació de la revista i no seran cedides a tercers,

ni es produiran transferències a tercers països o organitzacions internacionals. Un cop publicada la revista, aquestes dades es conservaran com a part del registre històric d'autors. Els autors poden exercir els drets d'accés, rectificació, supressió, oposició, limitació en el tractament i portabilitat, adreçant-se per escrit a l'Institut d'Estudis Catalans (carrer del Carme, 47, 08001 Barcelona), o bé enviant un correu electrònic a l'adreça *dades.personals@iec.cat*, en què s'especifiqui de quina publicació es tracta.

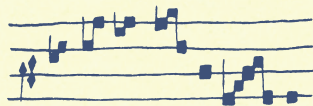
TAULA

<i>Josep Maria Gregori i Cifré</i> <i>IN MEMORIAM, JORDI BALLESTER I GIBERT (1963-2023)</i>	7
--	---

ARTICLES

<i>Maria Incoronata Colantuono Santoro</i> EL SO I LA SEVA CODIFICACIÓ EN EL MANUSCRIT EL ESCORIAL B-I-2 DE LES <i>CANTIGAS DE SANTA MARIA</i>	13
<i>Joan Maria Martí Mendoza</i> LES EPÍSTOLES FARCIDES DE SANT ESTEVE EN OCCITÀ: UNA APROXIMACIÓ MUSICAL	45
<i>Aina M. Escobar Sánchez</i> MÚSICA, FESTA I LA CAPELLA DE SANTA EULÀLIA O <i>CAPELLA VOLANT</i> DE CIUTAT DE MALLORCA (1666-1671)	77
<i>Jordi Rifé i Santaló</i> BACH'S SONATA BWV 1035 AND THE <i>EMPFINDSAMER STIL</i>	99
<i>Eudald Dantí Roura</i> LA MÚSICA A SANT PERE DE RIPOLL: UNA APROXIMACIÓ A LA SEVA HISTÒRIA I AL SEU FONS MUSICAL	123
<i>Joan Josep Gutiérrez Yzquierdo</i> BREAKING MOULDS: A SEVEN-OCTAVE CLEMENTI & CO PIANO FROM 1812	141
<i>Ginebra Olives Calbet</i> L'ORIGEN DELS FESTIVALS CHOPIN A MALLORCA: UNA ACTIVITAT DE «CIVILITZACIÓ» D'INFLUÈNCIA NOUCENTISTA	153
<i>Laura Dolores Vizcaíno Palau</i> FELIPE PEDRELL Y LA CIUDAD DE GRANADA: UNA RELACIÓ EPISTOLAR	183

<i>Òscar Crespo Arbonès</i> FRANCESC PUJOL I PONS (1878-1945), DIRECCIÓ EN TEMPS DE GUERRA	207
<i>Josep Maria Gregori i Cifré</i> LA «VEU DEL SILENCI»: UN PRELUDI CONTEMPLATIU A LA <i>MÚSICA CALLADA</i> , DE FREDERIC MOMPOU	225
<i>Amadeu Corbera Jaume</i> L'ETNOMUSICOLOGIA CRÍTICA DEL TURISME: UNA PROPOSTA ECOMUSICOLÒGICA DES DE LES ILLES BALEARS	237
I CONGRÉS INTERNACIONAL DE LA SOCIETAT CATALANA DE MUSICOLOGIA: «CANVIS DE PARADIGMA EN LA RECERCA MUSICOLÒGICA»	259
NORMES DE PRESENTACIÓ D'ORIGINALS PER A L'EDICIÓ	329



SOCIETAT CATALANA
DE MUSICOLOGIA