

# 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».<sup>1</sup> 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 meva 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 Grasset 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 Llofriu 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): anàlisi 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 investigació microhistòrica: 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 Garcia (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 Dankesang* 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 Ordiñana*.

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-Ustárroz, Marc Heilbron, Xavier Blanch, Anna Costal i Fornells, Marta Grassot, Rosa Montalt, Jordi Alomar, Xavier Chavarria i Alicia Daufí*.



## SESSIÓ 1: ARXIU 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 Dauí 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 FONDS 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 completa 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, Higini 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 Vizcaíno 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 intercambió 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 CULT»: 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 desdrosses 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 CONTRIBUTIÓ 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, alhora, 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 orientaltzant 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'emblematicització de la impugació antiturística.

### 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 Dorothe 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'antifones i responsoris: <http://comparatio.irht.cnrs.fr/>.

— Biteca, textos antics catalans, valencians i balears: [https://bancroft.berkeley.edu/philobiblon/biteca\\_es.html](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 veintiún 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, *Lumarejo*, 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 sollicitat 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'Orfeó 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 «dilatir 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.<sup>2</sup>

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 CATALUNYA<sup>3</sup>

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 ballarí 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 «ouvre 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 llaminereres 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 ARXIUS PRIVATS I LA NECESSITAT D'UN MARC DE PROTECCIÓ. ELS CASOS DELS ARXIUS 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.<sup>4</sup> 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'arxiviers 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, *Folkis 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.<sup>l</sup> Capilla presentado por su director. Un prospecto del mismo demostrando los gastos de aq.<sup>l</sup> establecimin.<sup>to</sup> Plantilla de él y otra del nuevo arreglo que se propone p.<sup>a</sup> dno. 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. Fons 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 FONTS 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 partícules 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 cànnon 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

informació geogràfica. Finalment, se mostró de què maneres la aplicació resulta de utilitat per a afegir noves perspectives a la investigació, establir vincles entre passat i present, i reflexionar sobre el significat dels sons urbans llavors i ara.

La major part dels edificis conventuals de la Barcelona del segle XVI han desaparegut, per la qual cosa és necessari consultar evidències artístiques del període o bé posteriors dibuixos, gravats i fotografies per obtenir detalls de la localització i aparença. La implementació d'aquesta aplicació ha permès reubicar aquests espais conventuals possibilitant la superposició de diferents capes en el mapa i la visualització del recinte urbà de llavors i el d'ara, lo que contribueix a entendre el significat dels sons urbans del passat. Als inicis de l'edat moderna, les ciutats hispàniques es van convertir en «teatres» per al ceremonial, i els espais urbans eren llocs on es negociava el poder a través d'esdeveniments en els quals el so jugava un paper solemnitador. Focalitzant-se en aquesta dicotomia dintre-fora, en la comunicació es van oferir exemples que il·lustren les diferents estratègies que utilitzaven les monges per contribuir, a pesar de les limitacions espacials i la clausura, al paisatge sonor urbà i exhibir el seu estatus social a través del so. Les eines tecnològiques que proporcionen els sistemes d'informació geogràfica són de gran utilitat per a avaluar especialment aquesta contribució, lo que podria enriquir les perspectives acadèmiques que tenim de la vida musical de la Barcelona dels inicis de l'edat 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 FONOGRÀFIA

### 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 códice, 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.<sup>5</sup>

Hasta el momento, se ha localizado en el archivo una nueva fuente (aunque incompleta) con obras del compositor en polifonía. Este códice, 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 códice 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*<sup>6</sup> 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 INTÉRPRETES. 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 ROMANTICISME<sup>7</sup>

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 vetl·lades 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 fons 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'intèrpret 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'intèrpret 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 intèrpret 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, Cerverols, 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 ens 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 transfereix 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'alguns 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 vienès, 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».<sup>8</sup> 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—<sup>9</sup> 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 dramaturgic. 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'adapten 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.<sup>10</sup> 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».<sup>11</sup> 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; María 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 Daufí, 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.