



SOM
DONA

Música i dona a
Catalunya. Del
coneixement al
(re)coneixement
d'un llegat de país

Antonia Luengo Sojo
Josep Lluís i Falcó
(eds.)

Títol:

Música i dona a Catalunya. Del coneixement al (re)coneixement d'un llegat de país.

[Actes del I Congrés per a la recuperació, foment i divulgació de l'activitat musical femenina a Catalunya. SOM DONA, celebrat a Barcelona, a Torre Sagrera i a l'Espai Bota de la Fabra i Coats, els dies 12 a 14 de maig de 2023]

Comitè científic:

Dra. Anna Cazorra (Conservatori Superior de Castelló).

Dra. Antonia Luengo Sojo (Associació Musical Andreuenca).

Dr. Josep Lluís i Falcó (Universitat de Barcelona).

Dra. Lola San Martín Arbide (Universidad de Sevilla).

Dra. Magda Polo Pujadas (Universitat de Barcelona, directora del grup d'innovació docent *Mousiké. Música i Gènere*).

Dra. Melissa Mercadal (ESMUC).

D. Pablo Fernández (ESMUC, RAMA).

Dra. Palmira Tamarit Sumalla (URV).

Dra. Teresa Fraile (Universidad Complutense de Madrid).

Direcció:

Dra. Antonia Luengo Sojo (Associació Musical Andreuenca).

SOM DONA

12-13 de maig: Torre Sagrera
14 de maig: Fabra i Coats

I CONGRÉS PER A LA RECUPERACIÓ, FOMENT I DIVULGACIÓ DE L'ACTIVITAT MUSICAL FEMENINA A CATALUNYA

Ponències, comunicacions i concerts

Descobrim el paper de la dona en la música a Catalunya

ASSOCIACIÓ MUSICAL ANDREUENCA | Banda Simfònica de Barcelona | Diputació Barcelona

TORRE DE LA SAGRERA | ICUB Institut de Cultura | Generalitat de Catalunya Oficina de Suport a la Iniciativa Cultural

piano servei | Ajuntament de Barcelona | RECINTE FABRA I COATS

DISTRICTE SANT ANDREU

Organització del congrés i edició del llibre d'actes:

Associació Musical Andreuenca (C/Capella, nº 14, 08041 Barcelona) URL: <http://amandreuenca.cat/>

Edició:

Editor científic: Josep Lluís i Falcó (Universitat de Barcelona) membre del Grup d'innovació docent Mousiké. Música i gènere, de la UB.

Editora general: Antonia Luengo Sojo (Associació Musical Andreuenca)

Publicació:

Data de publicació: desembre de 2025.

Edició digital en accés obert.

Llicència:

© Dels textos, les seves autores i autors.

Aquest llibre s'ofereix sota llicència Creative Commons Reconeixement 4.0 Internacional (CC BY 4.0).

DOI del llibre: <https://doi.org/10.5281/zenodo.17974830>; handle: <https://hdl.handle.net/2445/225049>



Aquesta publicació ha comptat amb el suport del Grup d'innovació docent de la Universitat de Barcelona, Mousike. Música i gènere.

Citació preferida:

Lluís i Falcó, J.; Luengo Sojo, Antonia. (eds.). (2025). *Música i dona a Catalunya. Del coneixement al (re)coneixement d'un llegat de país*. Associació Musical Andreuenca. <https://doi.org/10.5281/zenodo.17974830>; handle: <https://hdl.handle.net/2445/225049>

DRETS D'AUTOR I RESPONSABILITATS

1. La propietat intel·lectual dels articles és de les respectives autores i autors.
2. Les autores o autors, en el moment de lliurar els articles a l'Associació Musical Andreuenca per a sol·licitar-ne la publicació, accepten els termes i condicions expressades en aquest document.
3. Les autores i autors cedeixen a l'Associació Musical Andreuenca els drets de reproducció, comunicació pública i distribució dels articles presentats per a ser publicats únicament al volum objecte d'aquesta normativa.
4. Les autores i autors responen davant l'Associació Musical Andreuenca de l'autoria i l'originalitat dels articles presentats.
5. És responsabilitat de les autores i els autors l'obtenció dels permisos per a la reproducció de tot el material gràfic inclòs en els articles.
6. L'Associació Musical Andreuenca està exempta de tota responsabilitat derivada de l'eventual vulneració de drets de propietat intel·lectual per part de les autores i els autors.

7. Els continguts publicats en aquest volum estan subjectes —llevat que s'indiqui el contrari en el text o en el material gràfic— a una llicència Creative Commons Reconeixement 4.0 Internacional (CC BY 4.0).

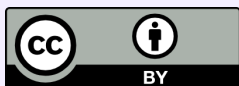
Aquesta llicència permet al públic en general reproduir, distribuir, comunicar i adaptar l'obra, incloent-hi usos comercials, sempre que se'n reconegui adequadament l'autoria i la font, s'indiqui si s'hi han fet modificacions i no es suggereixi que l'autora o autor dona suport a l'ús que se'n fa.

8. Pel que fa a l'autora o autor, conserva plenament els drets d'autoria sobre el seu text i pot reproduir, distribuir, comunicar i adaptar l'obra, tant en la versió publicada en aquest volum com en versions posteriors, sempre que se'n reconegui la primera publicació en el present volum i l'entitat editora.

L'autora o autor pot disposar lliurement del seu text original per publicar-lo o difondre'l en altres mitjans, llengües o formats, sense cap restricció, amb l'única obligació d'indicar-ne la procedència original.

9. L'Associació Musical Andreuena no es fa responsable de les idees i opinions exposades per les autores i els autors dels articles publicats.

10. Aquesta publicació s'allunya expressament de les fórmules subjectes a l'impacte acadèmic, no pas renunciant-hi, sinó cercant l'impacte a través del contingut i no pas del continent. És una publicació que sorgeix de l'interès per la recerca, i no pas de la recerca per interès. Al mateix temps, s'insereix en el marc de la Iniciativa de Hèlsinki (<https://www.helsinki-initiative.org/ca/read>), que promou el multilingüisme en la recerca, més enllà de les imposicions dels *lobbys* editorials anglosaxons. Alhora, vol ser una publicació sostenible, per la qual cosa no es contempla la seva impressió sobre un suport físic, sinó en línia, i en accés obert.



Acadèmia verda

Música i dona a Catalunya. Del coneixement al (re)coneixement d'un llegat de país

Antonia Luengo i Josep Lluís i Falcó (eds.)



Sumari

L'editorial

Contra l'imperi de l'impacte i en defensa de les diversitats.

LLUÍS i FALCÓ, Josep.

Pàg. 11

Les recerques

El llegat de les intèrprets catalanes en la història recent: el cas d'Anna Maria Mayol.

COSTAL I FORNELLS, Anna; SALAT NAVARRO, Maria.

Pàg. 29

La mirada musical de Maria Carratalà.

CUSCÓ CLARASSÓ, Joan.

Pàg. 67

Llums i ombres de la soprano Josefina Puigsech.

LLUÍS i FALCÓ, Josep; LUENGO SOJO, Antonia.

Pàg. 113

Pràctica cançonística femenina catalana (segles XVII-XVIII): omplim buits a través del *Cançoner* de les carmelites descalces de Barcelona.

PLANAGUMÀ i CLARÀ, Laura.

Pàg. 173

La presència de compositores dels Països Catalans al Liceu (1893-2023)

RADIGALES BABÍ, Jaume.

Pàg. 208

Matilde Salvador (1918-2007): la seua activitat musical en el Gran Teatre del Liceu de Barcelona i la seua recepció en la premsa.

SORO GUINART, Sonia.

Pàg. 242

Narcisa Freixas. L'obra pianística.

VELA LÓPEZ, Ester.

Pàg. 278

Els testimoniatges

La compositora Mercè Torrents vista per la seva filla.

CORRETJA TORRENS, Mercè.

Pàg. 315

La perspectiva de gènere des del Taller de Músics.

PIQUER, Susanna.

Pàg. 354

Banahue Symphony. La màgia de la inspiració.

SÁNCHEZ, Raquel.

Pàg. 367

Les autories

Breus currículums de les autores i autors dels textos.

Pàg. 387

L'editorial

Contra l'imperi de l'impacte i en defensa de les diversitats

Josep Lluís i Falcó (ed.) / Universitat de Barcelona

En els darrers decennis, la universitat i la recerca han quedat atrapades dins un sistema cada cop més dominat per les lògiques del mercat. En lloc de fomentar la creativitat i el pensament crític, es prioritzen mètriques quantitatives com el factor d'impacte, ideat per mesurar la influència de revistes en el camp científic. Aquesta eina, concebuda inicialment per orientar biblioteques i editors, ha esdevingut una mena de «dogma» que condiona carreres acadèmiques, polítiques públiques i, fins i tot, línies de recerca.

El factor d'impacte mesura la mitjana de cites que reben els articles publicats en una revista científico-acadèmica en un període de dos anys. Aquest càlcul aparentment neutre és, en realitat, profundament esbiaixat. Un sol article molt citat pot inflar la mitjana de tota una publicació, mentre que la majoria d'articles romanen pràcticament invisibles¹. A més, el factor d'impacte afavoreix disciplines amb cicles ràpids de citació i perjudica les Humanitats, on els fruits d'una recerca poden trigar dècades a cristal·litzar-se, car el ritme de producció i recepció del coneixement difereix radicalment del de les ciències experimentals.

A això cal afegir-hi les pràctiques poc ètiques documentades en diverses revistes: la pressió a autors perquè citin articles de la mateixa publicació («citations coercitives»), o l'edició de números especials dissenyats per inflar

¹ Seglen, Per O. (1997). «Why the impact factor of journals should not be used for evaluating research». *British Medical Journal*, Vol. 314, núm. 7079, febrer 1997, pàgs. 498–502. En línia: <https://pmc.ncbi.nlm.nih.gov/articles/instance/2126010/pdf/9056804.pdf> o <https://www.jstor.org/stable/25173791>

mètriques. El resultat és una autèntica «enginyeria de citació» que beneficia les grans editorials i erosiona la confiança en les publicacions acadèmiques².

Aquesta situació es veu agreujada pel «publish or perish»³ («publica o mor»), que condemna investigadores i investigadors a una carrera sense treva, on el que compta és publicar molt i ràpid, sovint en revistes d'alt factor d'impacte, encara que això suposi renunciar a l'estudi en profunditat o fragmentar la recerca dividint-la en fragments més petits, i de vegades recorrent a pràctiques poc ètiques, com la

² Wilhite, Allen W.; Fong, Eric A. «Coercive citation in academic publishing». *Science*, Vol. 335, núm. 6068, pàgs. 542–543. En línia: <https://psycnet.apa.org/doi/10.1126/science.1212540>

³ Prenem l'expressió d'un programari gratuït, desenvolupat a Austràlia, que permet extreure directament de *Google Acadèmic*, *Scopus* i *Web of Science* el nombre de cites que han rebut les publicacions i els autors. Es poden fer cerques per títol de la publicació, o de la revista (també ISSN); fins i tot per nom de l'autor o pel codi del perfil personal de *Google Scholar*. El programa es pot descarregar a: <https://harzing.com/resources/publish-or-perish>. Des de la web oficial es demana que, si s'utilitza el programa, es citi com «Harzing, A. W. (2007). *Publish or Perish*», i així ho fem a la bibliografia del final d'aquest text; però hem pensat que fer l'aclariment evitava la confusió amb una publicació acadèmica.

re-presentació a congressos i la re-publicació d'una mateixa recerca, amb petits canvis, només per satisfer els criteris quantitius d'avaluació.

Aquest «publica o mor» no és, malauradament una expressió frívola. El no poder publicar prou articles —preferentment en revistes d'alt «impacte»— fa molt difícil aconseguir places estables, promocions o finançament, comprometent de vegades la pròpia subsistència, a més de tenir conseqüències negatives sobre la docència, la innovació i la salut mental del personal acadèmic, sobre tot el més novell i amb menys recursos econòmics. La picaresca d'algunes grans editorials, que s'ofereixen a publicar els textos fruit de la recerca, no només no retribuint la feina de redacció (quelcom impensable fa anys), sinó exigint a les autores i autors que es facin càrrec de les despeses de la traducció, quan s'escau, o fins i tot demanant una retribució a l'editorial a canvi de poder publicar, hauria de fer caure la cara de vergonya a aquestes empreses.

Conseqüències per a les Humanitats i la Història de la Música

Les disciplines humanístiques pateixen de manera especialment intensa els límits d'aquest sistema. La Història de la Música, per exemple, fonamenta la seva recerca en arxius locals, fonts i tradicions orals, repertoris de vegades minoritaris i estudis contextuals que rarament tenen visibilitat global immediata. Tanmateix, són investigacions crucials per comprendre la diversitat cultural i patrimonial d'un país com el nostre.

El sistema de revistes d'impacte, però, tendeix a privilegiar grans narratives globals, temes de moda i recerques en anglès, deixant al marge treballs valuosos sobre tradicions musicals locals, edicions crítiques de fonts o estudis interdisciplinaris vinculats al territori. Així, la recerca perd la seva funció social de preservar i transmetre memòria, en favor d'una carrera de cites i mètriques. Tal

com assenyala Acevedo⁴, el coneixement humanístic ha estat subordinat a una «mercantilització» que el converteix en simple mercaderia, valorada més per la seva capacitat de generar cites que pel seu servei a la comunitat o al patrimoni cultural. I no poques vegades s'acaba renunciant a fer recerca en determinats àmbits o temàtiques, sabent que el resultat tindrien un impacte molt limitat, bé per l'abast local de la recerca, bé per la minsa repercussió que hagi tingut a la història «oficial» el nostre objecte d'estudi. Les diversitats són llimades d'aquesta selecció, com si es tractés d'imperficcions que cal erradicar.

Afegim, en el cas de la Història de la Música, (sigui quin sigui el tipus de música que volem abordar), que la presència de les publicacions divulgatives en el mercat editorial, compartida sovint sense cap biaix amb les publicacions acadèmiques, i la inevitable mitomania que comporta el món de l'espectacle públic (com ho és la música, majoritàriament), fa que portem temps (segons el tipus de

⁴ Acevedo, Fernando. «La mercantilización de la producción y de la difusión del conocimiento y sus efectos. *Revista Iberoamericana de Educación Superior*, vol. XII, núm. 34, 2021, pàgs. 145-155. En línia: <https://doi.org/10.22201/iisue.20072872e.2021.34.984>

música, segles) configurant un repertori «dogmàtic» d'obres musicals «dignes d'estudi». Fer recerca fora d'aquest repertori difícilment tindrà el mateix impacte que mantenir-se dins de les seves fronteres mediàtiques. I aquest és un llast difícil d'erradicar, que ens aboca a una manca de diversitat dels propis objectes de recerca.

La fi del mite de el factor d'impacte en l'era digital

Estudis recents mostren que la correlació entre factor d'impacte i qualitat de l'article és cada cop més feble. A l'era digital, els articles són accessibles directament i es citen pels seus mèrits propis, no pel prestigi de la revista que els publica⁵. A més, un percentatge decreixent dels articles més citats apareix a

⁵ Lozano, George; A., Larivière, Vincent; Gingras, Yves. «The weakening relationship between the Impact Factor and papers' citations in the digital age». *Journal of the American Society for Information Science and Technology*. Vol. 63, núm. 11, 2012, pàgs. 2140-2145. En línia: https://www.researchgate.net/publication/232722508_The_weakening_relationship_between_the_Impact_Factor_and_papers'_citations_in_the_digital_age

revistes d'alt impacte, qüestionant-ne la utilitat com a indicador de rellevància. Les diferents agències d'avaluació de l'Estat espanyol així com algunes universitats, ja estan advertint en contra d'algunes editorials i revistes «depredadores»⁶, terme que ja va ser encunyat per Jeffrey Beall el 2008.⁷

⁶ ANECA va publicar el 2012 *l'Análisis bibliométrico e impacto de las editoriales open-access en España*, que va retirar el 23 de juny de 2023 per evitar que fos emprat com a «llista negra», alhora que ANECA s'adheria a DORA i defensava un model més qualitatiu d'avaluació. No obstant, encara es pot trobar en línia a la web de la Universitat de Múrcia

<https://www.um.es/documents/793464/16843001/An%C3%A1lisis%2Bbibliom%C3%A9trico%2Be%2Bimpacto%2Bde%2Blas%2Beditoriasles%2BOpen-Access%2Ben%2BEspa%C3%B1a%2B2021.pdf/710d0e4d-2828-a58b-0a45-dc2b3844d4d0?t=1633593621616&utm>; més endavant va publicar *Principios y directrices para la actualización de criterios de evaluación de la investigación de ANECA 2021* que a la seva directriu 9 indica que els treballs publicats en revistes amb comportament editorial no estàndard (com alt índex d'autocites o gran volum anual) podran ser objecte de «un especial anàlisis que podrán llevar a una rebaja de su seva consideración o la no aceptación». En línia: https://www.aneca.es/documents/20123/48615/210930_Principios%2By%2Bdirectrices.pdf?

⁷ Inicialment era un llistat personal en un blog titulat *Scholarly Open Access*, on Beall recollia i actualitzava periòdicament els noms d'editorials i revistes que ell considerava «depredadores». Durant gairebé una dècada, la llista va tenir un impacte enorme en l'àmbit acadèmic. No obstant això, Beall va rebre pressions legals i institucionals, i finalment el gener de 2017 va decidir tancar el blog i retirar la llista. Tot i això, diverses còpies i rèpliques han continuat circulant a Internet fins avui.

Aquesta realitat demostra que el mite del factor d'impacte s'ensorra, i que insistir a mantenir-lo és més un acte de conservadorisme institucional i d'interès editorial que no pas una necessitat acadèmica.

Alternatives i camins possibles

Davant d'aquest panorama, diverses iniciatives han proposat alternatives:

- La Declaració de San Francisco sobre l'avaluació de la recerca (DORA) rebutja explícitament l'ús de el factor d'impacte per avaluar persones i institucions, i promou criteris qualitius i contextualitzats.
- El Manifest de Leiden (Leiden Manifesto) defensa bones pràctiques en l'ús de mètriques, insistint en la necessitat de considerar la diversitat disciplinària i cultural.

- Models d'accés obert no comercial com l'Open Library of Humanities, basats en el finançament col·lectiu i el principi que ni autors ni lectors han de pagar, apunten cap a un sistema més just i sostenible.

Per a la Història de la Música, això vol dir apostar per plataformes que valoren la recerca local i contextual, que publiquin en llengües diverses, sobre temàtiques igualment diverses, i que reconeguin la importància de projectes vinculats al patrimoni i la comunitat.

Perspectiva de gènere: invisibilització i el nou biaix positiu

Aquest desequilibri no només passa pel biaix de mètriques i revistes, sinó també pel de gènere. Tradicionalment, la recerca amb perspectiva de gènere ha quedat empetitida dins d'un sistema acadèmic que la considerava «femenina» i, per tant, menys científica o rellevant. Cislak et al.⁸ demostren que els estudis sobre

⁸ Cislak, Aleksandra; Formanowicz, Magdalena; Saguy, Tamar. «Bias against research on gender bias». *Scientometrics*, núm. 115, 2018. DOI: [10.1007/s11192-018-2667-0](https://doi.org/10.1007/s11192-018-2667-0).

biaix de gènere són finançats menys sovint i apareixen en revistes amb menor factor d'impacte que altres temes similars, com el biaix racial.

Però siguem sinceres, en l'actualitat existeix una mena de biaix positiu: simplement pel fet d'incloure perspectiva de gènere, un article pot obtenir més visibilitat o impacte, en un context on les editorials i revisors volen mostrar una imatge progressista. A més, diversos estudis bibliomètrics indiquen que els equips de recerca mixtes (homes i dones) obtenen més cites que els monogènere en disciplines com Economia i Gestió⁹. Aquesta major visibilitat podria traduir-se en una via d'accés més fàcil a revistes d'alt factor d'impacte, fins i tot si el tema segueix considerat «femení», ja que assenyalar la consciència de gènere es percep actualment com a avantguardista.

⁹ Maddi, Abdelghani; Gingras, Yves. «Gender diversity in research teams and citation impact in Economics and Management». *Journal of Economic Surveys*. Vol. 35, núm. 5, febrer 2021, pàgs. 1381-1404. En línia: <http://dx.doi.org/10.1111/joes.12420> (Consulta: 02-06-2025)

Entretant, val la pena qüestionar-nos aquest fenomen: fer recerca amb perspectiva de gènere és realment una revalorització de la recerca crítica, o un gest de cosmètica editorial? Aquest mateix volum que ara teniu entre les mans, és fruit d'una llarga reflexió o d'un posicionament motivat pel context? Potser sigui totes dues coses. Com tots els processos, i ja hem dit que a les Humanitats encara més, calen uns tempos per arribar a cristal·litzar. Treballar avui amb perspectiva de gènere és una doble via: per una banda evidencia com la recerca de gènere ha estat ignorada —i en part segueix essent-ho—; per l'altra, la seva inclusió actual a certs mitjans acadèmics obre portes abans tancades. Si sabem canalitzar-ho bé, pot esdevenir una força transformadora, no una mera estratègia retòrica i, encara menys, un arma llancívola contra qui decideixi, lliurement, abordar les seves recerques des d'altres perspectives. Les diversitats han de ser un valor en alça, per simple convenciment.

Cal un canvi de paradigma: les Humanitats, i especialment la Història de la Música, no poden romandre sotmeses a l'òptica mercantil de revistes i mètriques esbiaixades. Cal recuperar la recerca com a pràctica social, cultural i política,

arrelada en el territori, oberta, plural i crítica. I això inclou assegurar que la perspectiva de gènere deixi de ser un «accessori progressista» i esdevingui un valor intrínsec i normatiu, sense convertir-se, però, en un biaix invers. Ens atrevim des d'aquí, a plantejar les recerques futures amb una perspectiva diversa, no només de gènere, incloent també totes aquells temàtiques, col·lectius i persones que han estat invisibilitzades al llarg de la Història, sigui per raons de sexe, raça, religió, cultura, salut, etc. Per aquest mateix motiu, el volum que teniu entre mans, a primer cop d'ull, us semblarà que té un aspecte poc «acadèmic» (segur que algú gosarà dir, fins i tot, que poc «seriós») Però qui ho faci cometrà l'habitual error de jutjar per la forma i no pas pel fons, car aquest volum ha estat maquetat tenint en compte altres diversitats, com les persones amb TEA, TDAH, dislèxia, persones amb baixa visió¹⁰, etc. Hem intentat compaginar tenint en compte tothom qui hem pogut, sense alterar els textos (els continguts) originals. El resultat no satisfarà del tot a ningú; però creiem honestament haver aconseguit una publicació «llegible» per a tothom.

¹⁰ I, si haguéssim tingut pressupost, fins i tot ens hauríem atrevit a fer una edició en Braille.

Pel que fa al contingut, hi trobareu el coneixement i reconeixement de dones que han dedicat la seva vida a la música, al llarg de diferents èpoques de la història, i visitant estils musicals diversos. Dones que han patit el doble desavantatge de ser dones i, a més, nascudes als Països Catalans: doble invisibilització a nivell global, que des d'aquesta publicació volem, en la mesura de les nostres possibilitats, esmerçar.

Referències bibliogràfiques

Acevedo, Fernando. «La mercantilización de la producción y de la difusión del conocimiento y sus efectos. *Revista Iberoamericana de Educación Superior*, vol. XII, núm. 34, 2021, pàgs. 145-155. En línia:

<https://doi.org/10.22201/iisue.20072872e.2021.34.984> (Consulta: 03-05-2024)

Boekhout, Hanjo, van der Weijden, Inge., & Waltman, Ludo. «Gender differences in scientific careers: A large-scale bibliometric analysis». *ArXiv*, 2021. En línia: <https://doi.org/10.48550/arXiv.2106.12624> o <https://arxiv.org/abs/2106.12624v1> (Consulta: 06-11-2024)

Cislak, Aleksandra; Formanowicz, Magdalena; Saguy, Tamar. «Bias against research on gender bias». *Scientometrics*, núm. 115, 2018. DOI: [10.1007/s11192-018-2667-0](https://doi.org/10.1007/s11192-018-2667-0). (Consulta: 15-06-2024)

DORA Declaration (San Francisco, 2012) <https://sfdora.org/read/>.

Harzing, A. W. *Publish or Perish*. Melbourne: Tarma Software, 2007. (Vegeu aclariment a la nota 3)

Hicks, Diana; Wouters, Paul; Waltman, Ludo; de Rijcke, Sarah; Rafols, Ismael. «The Leiden Manifesto for research metrics». *Nature*, Vol. 520, núm. 7548, 23-04-2015, pàgs. 429–431. En línia: <https://doi.org/10.1038/520429a>. No obstant, es pot

trobar en nombroses rèpliques, tenint fins i tot web oficial: Leiden Manifesto

<https://www.leidenmanifesto.org/>. Traducció al català:

https://www.leidenmanifesto.org/uploads/4/1/6/0/41603901/manifest-de-leiden_catalan.pdf (Consulta: 29-05-2024)

Lozano, George; A., Larivière, Vincent; Gingras, Yves. «The weakening relationship between the Impact Factor and papers' citations in the digital age». *Journal of the American Society for Information Science and Technology*. Vol. 63, núm. 11, 2012, pàgs. 2140-2145. En línia:

https://www.researchgate.net/publication/232722508_The_weakening_relationship_between_the_Impact_Factor_and_papers'_citations_in_the_digital_age (Consulta: 29-05-2024)

Maddi, Abdelghani; Gingras, Yves. «Gender diversity in research teams and citation impact in Economics and Management». *Journal of Economic Surveys*. Vol. 35, núm. 5, febrer 2021, pàgs. 1381-1404. En línia:

<http://dx.doi.org/10.1111/joes.12420> (Consulta: 02-06-2024)

Seglen, Per O. (1997). «Why the impact factor of journals should not be used for evaluating research». *British Medical Journal*, Vol. 314, núm. 7079, febrer 1997, pàgs. 498–502. En línia:

<https://pmc.ncbi.nlm.nih.gov/articles/instance/2126010/pdf/9056804.pdf> o

<https://www.jstor.org/stable/25173791> (Consulta: 02-06-2024)

Suber, Peter. *Acceso abierto*. Mèxico D.F.: Universidad Autónoma del Estado de México, 2015. En línia:

<https://biblioteca.clacso.edu.ar/clacso/otros/20150820022027/PeterSuber.pdf>

(Consulta: 10-06-2024)

Wilhite, Allen W.; Fong, Eric A. «Coercive citation in academic publishing». *Science*, Vol. 335, núm. 6068, pàgs. 542–543. En línia:

<https://psycnet.apa.org/doi/10.1126/science.1212540> (Consulta: 02-06-2024)

Les recherches

El llegat de les intèrprets catalanes en la història recent: el cas d'Anna Maria Mayol

Anna Costal i Fornells / Escola Superior de Música de Catalunya

Maria Salat Navarro / Estudiant predoctoral a la Universitat de Barcelona

Resum

Aquest article té per objectiu donar a conèixer la trajectòria musical d'Anna Maria Mayol (Barcelona, 1935). Com a violinista, va formar part de diverses orquestres simfòniques i de cambra: l'Orquestra Franz Schubert, l'Orquestra Estela, l'Orquestra Clàssica Femenina de Barcelona, l'Orquestra dels Amics dels Clàssics i l'Orquestra de Cambra de Girona. A més, a la dècada de 1960, també va tocar al «grupo femenino» Goyescas i al Conjunto Cubakan, en els quals també interpretava el saxòfon i la percussió. La metodologia emprada s'ha fonamentat en dues entrevistes a Anna Maria Mayol, realitzades el desembre de 2022 i el febrer de 2023, i en la col·lecció particular de fotografies i programes de mà que conserva a casa seva; aquesta informació s'ha completat amb documentació d'arxiu i informacions bibliogràfiques. Els resultats obtinguts fan palesa la necessitat de continuar la recerca sobre determinades pràctiques musicals que, sobretot en grans ciutats com Barcelona, han quedat eclipsades per l'activitat ocorreguda, al llarg del segle XX, en els principals teatres i sales de concert. Moltes d'aquestes pràctiques van ser dutes a terme per dones intèrprets, un llegat que ha estat doblement oblidat i no podem deixar perdre.

Paraules clau

Orquestres femenines, orquestres de ball, música clàssica, música i gènere, feminisme.

Resumen

El objetivo de este artículo es presentar la trayectoria musical de Anna Maria Mayol (Barcelona, 1935). Como violinista, formó parte de varias de varias orquestas sinfónicas y de cámara, como la Orquesta Franz Schubert, la Orquesta Estela, la Orquesta Clásica Femenina de Barcelona, la Orquesta Amics dels Clàssics y la Orquesta de Cambra de Girona. En la década de 1960, también tocó en el «grupo femenino» Goyescas y en el Conjunto Cuban, donde interpretaba el saxofón y la percusión. Para este estudio, se realizaron dos entrevistas a Anna Maria Mayol en diciembre de 2022 y febrero de 2023 y se utilizaron fotografías y programas de mano de su colección personal. Esta información se complementó con documentos de archivo e investigaciones bibliográficas. Los resultados obtenidos ponen de manifiesto la necesidad de seguir investigando ciertas prácticas musicales que, especialmente en grandes ciudades como Barcelona, han quedado eclipsadas por las actividades de los principales teatros y salas de conciertos a lo largo del siglo XX. Muchas de estas prácticas fueron llevadas a cabo por mujeres intérpretes, un legado que ha sido doblemente olvidado y que es crucial preservar.

Palabras clave

Orquestas femeninas, orquestas de baile, música clásica, música y género, feminismo.

Introducció

El 14 de desembre de 2022 vam conèixer l'Anna Maria Mayol i Camps a casa seva, al pis de Gràcia. L'havíem trucat uns dies abans per acordar la trobada. El número de telèfon ens l'havia facilitat el lutier David Bagué, amic i veí de Mayol. Ell sabia que cercàvem intèrprets de l'Orquestra Femenina de Barcelona, una formació que havia funcionat entre l'any 1932 i els anys setanta del segle XX, i va contactar amb nosaltres a través del periodista Pere Andreu Jarrod. Vam pensar que era una oportunitat que no podíem deixar escapar i vam posar fil a l'agulla. Aquell matí tardoral, mentre pujàvem l'ascensor amb una gravadora i moltes preguntes, estàvem disposades a escoltar els records d'una violinista que havia format part d'una orquestra tan singular com poc coneguda. Tanmateix, en vam tenir prou amb cinc minuts de conversa per saber que les vivències musicals que l'Anna Maria començava a explicar-nos superaven, i de llarg, les nostres expectatives inicials. Ens havia preparat materials de tota una vida. Un bon feix de fotografies i

programes de mà que a poc a poc anava traient d'una capsa i deixava al cim de la taula del menjador. A cada document, un record. Alguns en blanc i negre, d'altres en color i ben recents. De seguida vam endevinar que el seu pas per l'Orquestra Femenina de Barcelona havia estat més aviat breu, si es vol, anecdòtic. Però no hi feia res, tot el que ens explicava era interesantíssim.

Aquest article presenta la trajectòria d'una intèrpret barcelonina, Anna Maria Mayol. Reivindica, a través del seu exemple, una història de la música més recent, la dels segles XX i XXI, que inclogui experiències musicals com la seva, que ha transitat al llarg de més de seixanta anys entre repertoris i escenaris que sovint s'estudien per separat —els de la música clàssica i la moderna—, que tenen una consideració cultural diferent —l'amateur i la professional—, però que socialment formen un conjunt ric i complex molt més interessant que qualsevol anàlisi parcial. Si a aquests ingredients hi afegim el biaix de gènere, el cas de Mayol podria arribar a ser paradigmàtic. Quan vam parlar amb David Bagué per primera vegada, ja ens va advertir d'aquesta manca de reconeixement de diverses intèrprets que ell mateix havia sentit tocar, com ara la violinista Enriqueta Just Manresa (1927-2020), que

havia tocat a l'Orquestra Ciutat de Barcelona, o la violoncel·lista Maria Pedret, que era professora al Conservatori Femení de Gràcia, entre d'altres¹. Totes elles eren conegudes de la seva mare, Emma Soler (1926-2023), que havia estat deixeble de piano del mestre Tomàs Buxó, i les reunia a les soirées que s'organitzaven periòdicament a casa dels Bagué Soler. Anna Maria Mayol, com també aquestes i d'altres intèrprets, va actuar en públic i formava part d'un teixit musical, associatiu i recreatiu que tenia un impacte social destacable. Els espais on van actuar i la recepció dels seus concerts complementen la història musical de la ciutat de Barcelona més enllà dels teatres d'òpera i les principals sales de concert.

Un altre grup de dones intèrprets que havia estat obviat, fins no fa pas gaire, a l'hora de confegir una història de la música catalana recent és el de les que tocaven en orquestres de ball. Darrerament s'han publicat alguns estudis sobre intèrprets de jazz dels anys vint i trenta del segle XX, i sobre dones que, malgrat la duresa de la postguerra i de la reculada en els drets de les dones durant la dictadura de

¹ Conversa telefònica amb David Bagué, 18 de novembre de 2022.

Franco, van tocar en orquestres de ball. Podem citar els treballs de Jaume Nonell sobre Blanca Nadal Collell (1915-2013), primera flabiolaire en una cobla de sardanes, i Marina Genís Casanovas (1909-1994), pianista a l'orquestrina jazz Excelsior de Palafrugell². Recentment, des del Grup de Recerca en Estudis Culturals i Musicals hem estudiat el cas de la pianista figuerenca Camil·la Lloret (1903-1998), fundadora del grup The King Jazz a la dècada de 1920, intèrpret de ball a les orquestres Mendoza, Panamà i Río durant la postguerra, a més de professora de piano amb la titulació superior acreditada al Conservatori del Liceu³. La qüestió és que Anna Maria Mayol va dominar, com Lloret, un ampli ventall de músiques. Si la

² Nonell, Jaume. «Blanca Nadal Collell (1915-2013), primera flabiolaire en una cobla». *Monografies del Montseny*, núm. 38, 2023, pàgs. 163-174. Nonell, Jaume. «Marina Genís Casanovas (1909-1994): una pianista Palafrugell en una orquestra de ball el 1931». *Estudis del Baix Empordà*. Institut d'Estudis del Baix Empordà, núm. 42, 2023, pàgs. 95-115.

³ Costal, Anna; Gay, Joan; Pallàs, Laura; Pujol, Josep. «Camil·la Lloret, una dona amb ofici. Pionera de la professionalització musical a Catalunya». *Silenciades. Dones artistes sota el franquisme*. Carme Ortiz (ed.). Barcelona: Generalitat de Catalunya, Departament d'Educació, 2023, pàgs. 74-193. En línia: <https://educacio.gencat.cat/ca/departament/publicacions/monografies/silenciades/>

realitat d'aquestes intèrprets incorpora una àmplia varietat de pràctiques musicals, per què les hem de continuar observant de manera separada?

Poques setmanes després de conèixer personalment Anna Maria Mayol vam decidir presentar una proposta de comunicació al I Congrés per a la recuperació, foment i divulgació de l'activitat musical femenina a Catalunya amb l'objectiu d'explicar la seva carrera interpretativa com un estudi de cas. Va ser aleshores que vam organitzar una segona visita a casa seva, el 2 de febrer de 2023, amb preguntes i dubtes més concrets. Aquestes dues entrevistes fonamenten bona part de la informació que vam desenvolupar al Congrés i que escrivim en aquest article de manera més extensa. A la bona memòria d'Anna Maria Mayol i a la seva documentació textual i gràfica, hi hem afegit algunes referències bibliogràfiques i hemerogràfiques que ens han ajudat a precisar determinats fets històrics. Agraïm la col·laboració de Pere Andreu Jariod per ajudar-nos a contactar amb David Bagué i, a Bagué, també la idea, des del principi, que aquesta història mereix ser recordada i, sobretot, compartida.

Del Conservatori del Liceu a l'Orquestra Franz Schubert

Un gener de postguerra, quan Anna Maria Mayol tenia cinc o sis anys, els Reis d'Orient li van portar un violí de «can Parramon»⁴. Un any després, entre el 1942 i el 1943, els pares la van matricular al Conservatori del Liceu amb Josep Munner Mitjans (1881-1956), un professor històric d'aquella institució que també impartia classes de viola, música de cambra, contrapunt i conjunt orquestral⁵. A principis de la dècada de 1950, quan estudiava els cursos superiors, Mayol recorda que «ja tocava en una simfònica del mestre Font Palmarola. No es cobrava res. Érem moltes noies. Fèiem un pa amb tomàquet a final de curs i ja està»⁶. Era l'Orquestra Franz Schubert. L'havia fundat, l'any 1935, el compositor i pianista Josep Font Palmarola amb finalitats pedagògiques i amb la voluntat que els estudiants de música

⁴ Entrevista a Anna Maria Mayol, 14 de desembre de 2022, a casa seva.

⁵ Serrat, Maria. *Orígen del Conservatori del Liceu (1837-1967)*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2017, pàg. 255.

⁶ Entrevista a Anna Maria Mayol, 14 de desembre de 2022, a casa seva.

poguessin conèixer el repertori clàssic «antes de “meterse” en las excentricidades de la música moderna, o más bien, de la música frívola que hoy en día domina en el ambiente»⁷. La Guerra Civil va estroncar aquell projecte, que no es va poder reorganitzar fins al 1952⁸. Patrocinada per l'Associació Mestres Directors de Barcelona, aquell any l'orquestra va iniciar la represa amb un parell de concerts per a l'Associació de veïns i propietaris de la Vall d'Hebron⁹. Va ser aleshores quan Mayol hi va entrar. Recorda que estaven contractats a «l'Hotel Vienès», als jardinetes de Gràcia, i que almenys hi feien un concert al mes¹⁰.

⁷ Mestre, Jordi. «Presentación de la Orquesta Franz Schubert que dirige el maestro Font Palmarola». *Gaceta musical*, març de 1935, pàg. 9.

⁸ «Reorganización de la Orquesta Franz Schubert». *El Noticiero Universal*, núm. 20527, 28-04-1952, pàg. 15.

⁹ Biblioteca de Catalunya (BC), Fons Josep Font Palmarola. Programa de concert. «Extraordinario Concierto por la Orquesta Franz Schubert», juny de 1952 (M 5093/85); Concierto por la prestigiosa Orquesta Franz-Schubert, que acertadamente dirige el maestro Font Palmarola», 23 d'agost de 1952 (M 5093/87a).

¹⁰ Entrevista a Anna Maria Mayol, 14 de desembre de 2022, a casa seva.



Salón del Café Vienés

Paseo de Gracia, 132 y Mayor de Gracia, 2 y 4

AGRUPACION MUSICAL FRANZ SCHUBERT

IV Concierto por la Orquesta

FRANZ SCHUBERT

Patrocinada por los Maestros Directores de Barcelona

Maestro Director

FONT PALMAROLA

PROGRAMA

I

MÚSICA DE FRANZ SCHUBERT

Walzer
Minuetto
Momento Musical
El Rey de los Alamos

II

Célebre Largo G. F. Haendel
Aria J. B. Pergolesi
Papillones Crépusculaires (a petición de varios socios). G. Razigade

III

MÚSICA ESPAÑOLA

Minuetto (para cuerda y piano) estreno V. Esbri Monllau
El meu pessebre (Poema navideño) Font Palmarola
Molinos de Viento (Selección) a petición Pablo Luna

Día 15 de diciembre de 1954 - A las 10.30 de la noche - Barcelona

INVITACIÓN FAMILIAR



EFEMERIDES MUSICALES

Día 31 de enero de 1797, nace en Lichtenthal (Austria) el inmortal Franz Peter Schubert, murió en Viena el 19 de noviembre de 1828. En plena juventud fué el más preferido en aquella época del romanticismo por sus célebres canciones de Lied. Dejó escritas 603 canciones, obras pianísticas, duetos, tercetos, cuartetos, quintetos, sextetos y octetos; grandes obras sinfónicas y la popular Sinfonía Inacabada. La labor que realizó Schubert durante su corta vida es increíble por su cantidad como por su calidad.

Il·lustració 1. Programa del concert que l'Orquestra Franz Schubert va oferir el 15 de desembre de 1954 al Cafè Vienès de Barcelona. Biblioteca de Catalunya, Fons Josep Font Palmarola, M 5093/93.

El repertori dels concerts era variat i sempre incloïa una part amb obres de Schubert i d'altres compositors europeus de l'època barroca, clàssica o romàntica, i una altra ben diferenciada de «música espanyola» amb força presència catalana: Enric Granados, Isaac Albéniz, Agustí Cohí Grau (del Vendrell, fundador dels Mestres Directors), Vicenç Esbrí i Monllau (del Montsià), Josep Cumellas i Ribó, Ignasi Piña Tarongí (de Palma) o Lluís Jordà i Rossell (de les Masies de

Roda)¹¹. «El mestre», recorda Mayol, «va arranjar una partitura per a les sis violinistes, es veu que li va fer gràcia que hi hagués tantes noies»¹². D'aquella orquestra en conserva dues fotografies preses al Saló del Cafè Vienès, una amb tota la plantilla i l'altra amb les sis violinistes (il·lustracions 2 i 3).



Il·lustració 2. Els membres de l'Orquestra Franz Schubert al Saló del Cafè Vienès de Barcelona, ca. 1954. Anna Maria Mayol està asseguda a la segona fila, és la segona començant per la dreta. Col·lecció particular d'Anna Maria Mayol.

¹¹ BC, Fons Josep Font Palmarola. Programa de concert. «Agrupación musical Franz Schubert interpretará su Concierto por la Orquesta Franz Schubert», 8 de juliol de 1954 (M 5093/91); «Agrupación musical Franz Schubert, IV concierto per la Orquesta Franz Schubert», 15 de desembre de 1954 (M 5093/93); «Agrupación musical Franz Schubert, XXXIII concierto per la Orquesta Franz Schubert», 22 de gener de 1958 (M 5093/103).

¹² Entrevista a Anna Maria Mayol, 14 de desembre de 2022, a casa seva.



Il·lustració 3: Les sis violinistes de l'Orquestra Franz Schubert interpreten una obra arranjada per Josep Font Palmarola al Saló del Cafè Vienès, ca. 1954. Anna Maria Mayol és la tercera començant per l'esquerra. Col·lecció particular d'Anna Maria Mayol.

Josep Font Palmarola va morir el 1960 i el va substituir Joaquim Giró, que era pianista i en algun d'aquests concerts havia acompanyat Anna Maria Mayol en la interpretació en públic del concert de violí de Mendelssohn¹³. En aquella nova etapa ella hi va tenir un paper destacat. El 17 de març de 1962, per exemple, va tocar el primer violí del *Quartet de corda en Re major*,

¹³ Entrevista a Anna Maria Mayol, 2 de febrer de 2023, a casa seva, amb la presència i participació de David Bagué.

K.575 de Wolfgang Amadeus Mozart —juntament amb J. Cortada (2n violí), L. Ramírez (viola) i Joan Rusalleda (violoncel)— al Centre Catòlic de Sants. Aquesta obra va ocupar la segona part del concert, i a la tercera Joaquim Giró va dirigir una instrumentació pròpia de l'obra *Engrunes* de Ricard Lamote de Grignon, original per a piano, en un «póstumo homenaje al autor», traspasat poques setmanes abans¹⁴.

En aquells primers anys seixanta del segle XX, i amb tot aquest bagatge musical, Anna Maria Mayol es va embranchar en dos altres projectes musicals nous: l'Orquestra Goyescas i, just després, el Conjunto Cubakan.

Dues orquestres de ball femenines: Goyescas i Cubakan

El professor Josep Munner va morir l'any 1956 i Mayol va continuar els estudis amb el professor Marcel·lí Bayer Gaspà (1898-1977) que, des del 1939 i fins al

¹⁴ Biblioteca de Catalunya, Fons Josep Font Palmarola. Programa de concert. «Agrupación musical Franz Schubert, LV concierto por la Orquesta Franz Schubert», 17 de març de 1962 (M5093/109).

1976, va ser professor de violí, saxòfon i clarinet al Conservatori del Liceu¹⁵. Va ser Bayer qui va començar a impartir classes de saxòfon a Mayol, i ella no recorda que aleshores hi hagués cap altra noia que estudiés aquest instrument¹⁶. De seguida el va posar en pràctica a l'Orquestra Goyescas, on interpretava el violí i el saxòfon. Aquest «dinámico conjunto femenino», dedicat a la interpretació de música de ball, estava format inicialment¹⁷ per cinc dones que tocaven: el contrabaix, l'acordió, el teclat o el piano, la bateria i percussions, i el violí i el saxòfon. La cantant i líder de la formació era María de los Ángeles Mendoza, i també hi havia un trompetista que col·laborava amb el grup, l'únic home, el nom del qual apareixia en lletres vermelles a la postal publicitària: «con el trompeta José Cardona»¹⁸. El grup de música de ball també comptava amb un representant que els organitzava els concerts a les sales.

¹⁵ Serrat, Maria. *Orígen del Conservatori...* pàg. 268.

¹⁶ Entrevista a Anna Maria Mayol, 14 de desembre de 2022, a casa seva.

¹⁷ A l'entrevista del dia 14 de desembre de 2022, Anna Maria Mayol ens va explicar que després el grup va augmentar en nombre d'intèrprets.

¹⁸ Postal publicitària de la «Orquesta Goyescas. Dinámico conjunto femenino», s.d, Col·lecció particular d'Anna Maria Mayol.

Fins i tot, «els tramvies de la Línia 9 de Barcelona duien propaganda del Goyescas»¹⁹. Mayol conserva diverses fotografies, per exemple, d'un espectacle al Teatre Victòria amb la pianista Conxita Pérez²⁰. I també van fer concerts fora de Catalunya, com a l'Arizona Club de Bilbao. Era una sala del centre de la ciutat que durant els anys seixanta del segle XX havia acollit diferents orquestres de ball i grups de música que amenitzaven les vetllades als locals nocturns de la ciutat²¹. En aquell escenari van alternar amb grups de moda, com per exemple el conjunt Robert-Fox, Los Crazies o els Singer Cats²².

¹⁹ Entrevista a Anna Maria Mayol, 14 de desembre de 2022, a casa seva.

²⁰ *Ibid.*

²¹ Heras-Gröh, Álvaro. *Lluvia, Hierro y Rock&Roll: Historia del Rock en el Gran Bilbao*. Bilbao: Ediciones Sirimiri, 2008, pàg. 21

²² Heras-Gröh, Álvaro. *Lluvia, Hierro y Rock&Roll...* pàg. 21.



Il·lustració 4. Orquesta Goyescas en una actuació al Teatre Victòria de Barcelona, ca. 1957-1964. Anna Maria Mayol és la violinista del centre de la fotografia. Col·lecció particular d'Anna Maria Mayol.



Il·lustració 5. Orquesta Goyescas en una actuació a l'Arizona Club de Bilbao. Anna Maria Mayol és la saxofonista del centre de la fotografia, ca. 1957-1964. Col·lecció particular d'Anna Maria Mayol.

Després de Goyescas, Anna Maria Mayol va formar part del Conjunto Cuban, dedicat a la música de ball de ritmes llatins en voga en aquella època, com ara boleros, rumbes i txa-txa-txas. El grup ja tenia una trajectòria consolidada i havia

sonat per Ràdio Barcelona en algunes ocasions²³. Les integrants eren cinc, una cantant i quatre intèrprets de guitarra, contrabaix, acordió i piano, saxòfon i percussions. Mayol hi tocava el saxòfon i també «els bongós i las tumbas, me'n van fer un petit ensenyament un negre que havia vingut per allà a l'orquestra»²⁴. Tot i el nom que les identificava, només una de les intèrprets era cubana de naixement, la guitarrista Inés María Blanco —«era rossa, la que menys ho semblava!»— malgrat que n'hi havia dues més, mare i filla, que tenien la ciutadania cubana i vivien a la Rambla de Barcelona²⁵. Un estiu, el del 1964 o 1965, el grup va treballar tota la temporada turística a la Costa Brava, contractat al famós Hotel Royal Clipper San Elmo de Sant Feliu de Guíxols²⁶.

Amb les Cubanacán, Mayol també va anar fins a Milà a fer una petita gira i, allà mateix, els van proposar de gravar tres discos de 45 revolucions amb dues peces

²³ «Guia del radioescucha». *La Vanguardia*, núm. 29090, 15-12-1959, pàg. 10.

²⁴ Entrevista a Anna Maria Mayol, 2 de febrer de 2023, a casa seva.

²⁵ *Ibid.*

cadascun. Els va publicar la casa Astrophon amb domicili a la Via Piatti núm. 6 de la ciutat italiana. Les peces que inclouen els tres discos són: «El bodeguero», un txa-txa-txa de Richard Egües; «Si los rumberos me llaman», una rumba d'Hilario Ariza; «El negrito del batey», una rumba de Santiago T. Irrutia; «Sandungueate», un bolero d'autor desconegut; «Pínchame con tenedor», un txa-txa-txa de José Carbó Menéndez; i «Soñé que vendrías», un merengue d'Inés María Blanco²⁷. Altres

²⁶ Entrevista a Anna Maria Mayol, 14 de desembre de 2022, a casa seva. L'estiu de 1965, al setmanari de la Costa Brava *El Àncora* s'hi publicava la programació de les principals «Salas de fiestas, atracciones-conjuntos musicales». El Royal Clipper s'hi anunciava amb la frase «Todas las noches baile. Domingo tarde y noche», però només s'esmentava la interpretació de «dos renombrados conjuntos», sense especificar quins («¿Y esta semana, qué...?». *El Àncora*, núm. 896, 12-08-1965, pàg. 9; «¿Y esta semana, qué...?». *El Àncora*, núm. 898, 26-08-1965, pàg. 9). A Sant Feliu hi havia els històrics banys Sant Elm que estaven ruïnosa als anys 1950. El 1960 es reinauguren amb el nom de Royal Clipper San Elmo. Bofill, Josep. «Las Vegas, territori ganxó». Blogs. *El Punt.cat*. (6 març 2014) En línia: <https://blogs.elpunt.cat/josepbofill/2014/03/06/pentagrama-de-vampirs-cinc-decades-des-del-1963-ii>

²⁷ En la segona entrevista, del 2 de febrer de 2023, vam escoltar els tres discos mentre ella rememorava l'experiència d'haver actuat amb aquell grup. Aquest darrer tema era d'Inés María Blanco, la guitarrista del grup.

artistes d'aquella mateixa col·lecció eren Gianni Dorici, Gil Cuppini Quintet o Ivo Carlini segons la llista que apareixia a la part del darrere de la coberta dels discos.



Il·lustració 6. Cobertes de dos dels tres discos que Anna Maria Mayol va enregistrar a Milà amb el grup Conjunto Cubakan per la casa Astrophon, ca. 1964-1965. Col·lecció particular d'Anna Maria Mayol.

La seva participació al Conjunto Cubakan va ser curta, d'uns dos anys; Anna Maria Mayol ho recorda molt bé perquè el 1966 es va casar, el grup es va dissoldre i les intèrprets de nacionalitat cubana van retornar al seu país²⁸.

²⁸ Entrevista a Anna Maria Mayol, 14 de desembre de 2022, a casa seva.

Quatre orquestres més: Clàssica Femenina, Estela, de Cambra de Girona i dels Amics dels Clàssics

L'any 1966 Anna Maria Mayol es va casar amb Carles Gorgas, nascut el 1927 i traspasat fa pocs anys. El seu marit també era músic, «havia estudiat violí al Conservatori però l'últim any dels estudis es va passar al contrabaix»²⁹. Gorgas havia treballat tota la vida a la farmacèutica Bayer, però igual com Mayol, havia interpretat diversos estils musicals en un ampli ventall de formacions. De jove havia actuat a la sala La Paloma de Barcelona, i després havia format part de l'Orquestra del Teatre del Liceu, d'alguna cobla de sardanes, i de l'Orquestra Clàssica Femenina Isabel de la Calle.

²⁹ *Ibid.*



Il·lustració 7.
Fotografia de
l'Orquestra Clàssica
Femenina Isabel de la
Calle quan Anna Maria
Mayol encara no hi
actuava, ca. 1958-1960.
Al fons hi apareix Carles
Gorgas, qui després va
ser el marit de Mayol i
únic intèrpret home que
va tenir la formació.
Col·lecció particular
d'Anna Maria Mayol.

L'Orquestra Femenina de Barcelona va ser fundada l'any 1932 per la pianista Isabel de la Calle amb la idea d'agrupar les alumnes més avançades d'instruments de corda del Conservatori Femení, ubicat a Gràcia, per dotar-les d'una experiència

professionalitzadora³⁰. De la Calle va emmirallar-se amb les orquestres femenines que, des de finals del segle XIX i durant tota la primera meitat del segle XX, havien sorgit tant als Estats Units com a França, com ara les «Woman's Symphony Orchestra» de Los Angeles (1920s-1950s), de Filadèlfia (1921-1950s) o de Chicago (1925-1940s)³¹ i també de l'Orquestra Femenina de París (1930-1943), fundada i dirigida per la violinista Jane Evrard (1893-1984)³². La mateixa De la Calle va dirigir

³⁰ El Conservatori Femení de Barcelona va ser fundat, probablement, l'any 1914, que és quan se'n té la primera aparició a la premsa. «El Conservatorio particular para señoritas que dirige doña Isabel de la Calle [...]». *La Publicidad*, núm. 12551, 05-03-1914, pàg. 3.

³¹ Tick, Judith. «Women as Professional Musicians in the United States, 1870-1900». *Anuario Interamericano de Investigación musical*, núm.9, 1973, pàgs. 95–133. DOI: <https://doi.org/10.2307/779908>; Jagow, Shelley M. «Women Orchestral Conductors in America: The Struggle for Acceptance-An Historical View from the Nineteenth Century to the Present». *College Music Symposium*, núm. 38, 1998, pàgs. 126–45. En línia: <http://www.jstor.org/stable/40374324>. (Consulta: 12-10-2023).

³² El febrer de 1933, l'Orquestra Femenina de París va oferir dos concerts dins de la temporada de l'Associació Música «Da Camera» al Palau de la Música Catalana. Centre de Documentació de l'Orfeó Català. Programa del concert celebrat el 8 de febrer de 1933; Programa del concert celebrat l'11 de febrer de 1933.

l'Orquestra Femenina fins al 1950. Després la batuta va passar a Maria Dolors Rosich³³, el 1953 a Carry de Montevar i, del 1955 i fins a la seva dissolució l'any 1971, a Pilar Pérez Malla (1909-2008).

Anna Maria Mayol conserva un díptic de l'Orquestra Clàssica Femenina Isabel de la Calle —tal com s'anomenava l'orquestra des dels anys cinquanta en honor a la seva fundadora— de quan ella encara no en formava part però sí Carles Gorgas. El document inclou una fotografia de l'orquestra on ell hi destaca clarament, al fons; era l'únic home. El seu nom també apareix en la relació d'intèrprets de l'última pàgina. El document no té data però ha de ser de finals dels anys cinquanta per les ressenyes de diaris que conté, com aquesta del febrer de 1957 publicada a *La Vanguardia Española* i en relació a un concert a l'Ateneu Barcelonès:

³³ El 2 d'abril de 1950 al Casal del Metge de Barcelona Maria Dolors Rosich va dirigir el primer concert al capdavant de l'Orquestra Clàssica Femenina Isabel de la Calle («Casa del Médico. Día 2 de abril a las 6'15 de la tarde. Concierto por la Orquesta Clásica Femenina Isabel de la Calle». *El Noticiero Universal*, núm. 19878, 27-03-1950, pàg. 11).

«La fatalidad ha dejado a la orquesta huérfana de su creadora, pero ahí queda su obra, cuya magnificencia están dispuestas a sostener otras inteligencias. Como la de Pilar Pérez Malla, que dirigió con espléndidos resultados artísticos el concierto de ayer, el cual, en lugar de servir para conmemorar las bodas de plata de la Orquesta, revistió el carácter de sentido homenaje a la memoria de doña Isabel de la Calle»³⁴.

Va ser un temps abans del casament amb Carles Gorgas que Anna Maria Mayol va entrar a formar part d'aquesta orquesta: «primer era soltera i després ja era casada, i ens van fer un regal de casament i tot, unes plates»³⁵. El nom de les intèrprets de la temporada 1966-1967 es conserva en un àlbum de programes de mà que va pertànyer a una altra de les violinistes, Roser Prat Guibernau. A més de programes impresos, l'àlbum també inclou alguns documents manuscrits, com el repertori que van interpretar el 27 de novembre de 1966 al Museu Municipal de Badalona: «Pequeña Suite en Sol Mayor» de Händel, «Concierto Grosso en Sol

³⁴ La informació que aportem és extreta d'aquest díptic. Col·lecció particular d'Anna Maria Mayol.

³⁵ Entrevista a Anna Maria Mayol, 2 de febrer de 2023, a casa seva.

Menor» de Geminiani, «Goyescas (intermedio)» de Granados, «Minuetto» de Bolzoni, «Noctuno» de Toldrà, «La Processó de San Bartomeo» de Català, «Suite Clásica Catalana» d'Albert. Just a sota del programa hi ha la signatura de les dinou components d'aquell concert: Margarita Garay, concertino; Pilar Sellés, Mariona Calveras, Rita Jover, Mercedes Serra, Rosa Biota, Enriqueta Just, Anna Maria Mayol, Roser Prats, Núria Cabané, Montserrat Miquel i Irmí Müller, violins; Lucinda Carol, Faustina Rovira i Antòñita Abad, violes; Conxita Verdaguer i Anna Figuerola, violoncels; Conxita Giralt, contrabaix, i Pilar Pérez Malla, directora³⁶.

Mayol recorda ben poc totes aquelles intèrprets, la majoria ja eren grans i feia anys que hi tocaven quan ella va entrar. D'alguns noms, però, sí que en conserva alguns detalls: «Hi havia una concertino molt bona, que era estrangera, Margarita

³⁶ Carles Gumí i Prat, fill de Roser Prat, conserva l'àlbum i va fer-ne una anàlisi al treball *Els Concerts de l'Orquestra Clàssica Femenina Isabel de la Calle (1955-1971)* per a l'assignatura Història de la Música Catalana dels segles XIX i XX del Màster de Recerca Musical de l'Esmuc, curs 2019-2020, inèdit. A més de les intèrprets d'aquell dia, Gumí va documentar més noms propis en altres pàgines de l'àlbum: Teresa Bonaparte, Fineta Caballero, Clotilde Miró, Antonieta Pich, Ofelia Rodrigo, Arguedes, Trini Brunet, Carles Gorgas, Maria Dolors Luis.

Garay»; «la Rita Jover havia estat concertista»; «Sí, la Pilar Sellés, eren tres germanes, una va fundar l'orquestra d'acordions i tocaven el violí, el cello i l'acordió i piano»; «La Lucinda Carol vivia a Sants, la Conxita Giralt era de Sant Boi»³⁷.

Després de casats, Carles Gorgas s'obstinà en el fet que la seva esposa prosseguís la seva carrera musical i continués estudiant l'instrument. Però a ella, el fet de casar-se i esdevenir l'encarregada de les cures dels fills i d'altres familiars va suposar-li un canvi de dinàmica vital, i això va fer-li difícil involucrar-se en la música tant com ho havia fet de soltera³⁸. Tanmateix, el matrimoni va continuar tenint una dedicació musical intensa i va participar activament en tres formacions més.

A partir del 1965 i fins ben entrada la primera dècada del segle XXI, Mayol i Gorgas van ser membres de l'Orquestra Simfònica Estela —és a dir, una activitat

³⁷ Entrevista a Anna Maria Mayol, 2 de febrer de 2023, a casa seva.

³⁸ Entrevista a Anna Maria Mayol, 14 de desembre de 2022, a casa seva.

que van alternar amb l'Orquestra Clàssica Femenina durant uns anys. El director de l'Estela, des del 1957 i al llarg de quatre dècades, va ser Agustí Cohí Grau (1921-2012). Amb aquesta formació tots dos van participar activament en la vida musical barcelonina. Una de les fites que Mayol recorda especialment és la segona interpretació, també en format de concert, de l'òpera *Nausica*, amb llibret de Lluís Gassó Carbonell i música del mateix Cohí Grau, al Gran Price, un teatre molt conegut pels tornejos de boxa³⁹. Va ser l'11 d'octubre de 1965 amb la participació de l'Orquestra Simfònica Estela, l'Orfeó Canigó i la Coral Sant Medir. En una entrevista per al periòdic *El Noticiero Universal*, Cohí Grau explicava les característiques dels cinquanta músics, que «en su vida particular tienen las más diversas profesiones: hay médicos, un ingeniero aeronáutico, comerciantes, carpinteros, pintores, etc.». L'orquestra, segons va deixar escrit el periodista que signà la notícia, tenia la missió d'oferir concerts «en hospitales, asilos y centros

³⁹ L'estrena absoluta, segons el programa de mà que conserva Anna Maria Mayol, va tenir lloc a la «Sala de Actos de la Caja de Jubilaciones Textil» al Carrer Aragó núm. 275, cantonada amb Via Laietana i Passeig de Gràcia, el dimecres 16 de juny de 1965 a dos quarts d'onze de la nit. Col·lecció particular d'Anna Maria Mayol.

populares, a fin de acercar la buena música a la gran masa. No tienen subvención oficial [...] y se mantienen exclusivamente con las cuotas de los socios y los donativos de simpatizantes»⁴⁰.

A més de l'Estela i la Femenina, Anna Maria Mayol va formar part de l'Orquestra de Cambra de la Diputació de Girona (il·lustració 8), també conjuntament amb el seu marit: «Vam anar a Girona cinc anys, ben bé. Hi anàvem en tren, i de vegades amb el cotxe, que ens hi portava un violoncel·lista»; «[...] que anàvem per tot arreu. Tot eren homes; el Carles, i jo»; «Jo havia d'anar preparada amb agulles de cosir, fil i imperdibles perquè, al ser l'única noia, si algú tenia un petit descosit a la roba em venien a demanar auxili a mi, i hi havia passat més d'una vegada»⁴¹. Aquesta orquestra s'havia presentat al Teatre Municipal de Girona el 3 de febrer de 1955 sota la direcció de Rafael Tapiola i Gironella (1912-2003). Des del 1965 i fins a la seva dissolució l'any 1993 va ser dirigida per Lluís Albert (1923-2021). La

⁴⁰ A. F. «Por primera vez desde su inauguración: opera en el Gran Price». *El Noticiero Universal*, núm. 24710, 12-10-1965, pàg. 10.

⁴¹ Entrevista a Anna Maria Mayol, el 14 de desembre de 2022, a casa seva.

violinista Consol Oliveras (1926-2018) va ser l'única dona de la plantilla inicial⁴². En algunes temporades, Mayol va coincidir amb una altra intèrpret, la violinista Rita Jover, a qui ja coneixia i amb qui havia coincidit a l'Orquestra Clàssica Femenina.

⁴² Brugués, Lluís. *La música a la ciutat de Girona*. Tesi doctoral. Girona: Universitat de Girona, 1998, pàgs. 328-330, en línia: <http://www.tdx.cat/TDX-1202109-105953>. Per a més informació sobre la trajectòria d'Oliveras, consulteu Brugués, Lluís. «Adéu a la violinista Consol Oliveras». *Diari de Girona*, 04-06-2018, pàg. 32.



Il·lustració 8. Orquestra de Cambra de la Diputació de Girona. Església de la Jonquera, 5 de desembre de 1991. Anna Maria Mayol és la segona començant per la dreta a la fila del darrere. Rita Jover és la tercera començant per l'esquerra. Al davant, al centre, hi ha el director, Lluís Albert, i el contrabaixista és Carles Gorgas. Col·lecció particular d'Anna Maria Mayol.

Finalment, Mayol i Gorgas també van formar part de l'Orquestra dels Amics dels Clàssics. L'agrupació es va presentar el juny de 1936 a partir de l'ampliació d'un quartet de corda format l'any anterior per Conrad Cardús, Joaquim Ragon, Òscar Almer i Joan Palet. Aquest últim, el violoncel·lista Joan Palet Ibars (1916-2012), va dirigir-la durant més de seixanta anys. Actualment l'orquestra és una de les més antigues que es manté en actiu a Catalunya.

L'any 2017, Anna Maria Mayol, amb vuitanta-dos anys complerts i més de seixanta temporades dedicades a la música, va deixar reposar el violí. Gràcies als seus records i a la generositat que ha tingut per descriure les seves vivències, nosaltres hem pogut explicar i difondre la seva història. Personalment li estem molt agraïdes, i col·lectivament la seva trajectòria contribueix, sens dubte, a explicar des d'un altre punt de vista el llegat de les intèrprets catalanes en la història de la música catalana més recent.

Conclusions

Després de conèixer la trajectòria musical d'Anna Maria Mayol i Camps, aportem tres conclusions per tancar aquest article. Durant una seixantena d'anys la carrera interpretativa de Mayol va dur-la a formar part de set orquestres, cinc de clàssiques i dues de música moderna de ball. Tres d'aquestes formacions instrumentals eren explícitament femenines: l'Orquestra Goyescas, el Conjunto Cubakan i l'Orquestra Clàssica Femenina Isabel de la Calle. Els homes hi eren l'excepció, com el trompetista de Goyescas i el contrabaixista Carles Gorgas —qui després esdevindria el marit de Mayol. Les altres quatre orquestres eren mixtes a priori, però la presència femenina sovint hi era ben migrada, com a l'Orquestra de Cambra de la Diputació de Girona, on Mayol només va coincidir amb una altra violinista, Rita Jover. La primera conclusió, per tant, és que al llarg de la segona meitat del segle XX i fins ben entrat del XXI, la presència d'intèrprets femenines no ha estat normalitzada ni en l'àmbit professional ni en l'amateur. Els motius d'aquest fenomen no s'han abordat en aquest article, però seria bo de fer-ho en un futur. Per

altra banda, les vivències musicals de Mayol demostren que l'estudi de la història de la música d'aquest període esdevé parcial si s'analitzen per separat les formacions professionals i les amateurs, les de música de ball i les de música clàssica. També és parcial si només es tenen com a referents els principals teatres i auditoris. Només a Barcelona, per exemple, espais com el Gran Price, el Cafè Vienès o el Teatre Victòria van convertir-se en escenaris de concerts d'òpera, d'interpretacions simfòniques del repertori clàssic i d'espectacles de música moderna. I Mayol, ja fos amb el violí, el saxòfon o les percussions va formar-ne part activa. Una única intèrpret va abraçar múltiples gèneres musicals i repertoris. La segona conclusió, per tant, és que per escriure una història completa de la música, almenys en aquesta ciutat —però segurament en la majoria de ciutats catalanes—, cal una mirada més global, una perspectiva més oberta que estudiï tots aquests escenaris, repertoris i intèrprets. Finalment, l'última conclusió és que manquen més estudis sobre les intèrprets femenines que, com Mayol, podien haver protagonitzat aquest article. És necessari trobar més informació sobre cadascun dels noms propis que hem citat, localitzar les relacions personals i professionals

entre elles i teixir arbres genealògics de deixebles i mestres de música que facin evident que moltes d'aquestes intèrprets van tenir els mateixos professors que els noms propis més destacats de la música d'aquesta època, com ara Josep Munner, Marcel·lí Bayer o Tomàs Buxó.

Bibliografia, hemerografia i fonts documentals

A. F. «Por primera vez desde su inauguración: opera en el Gran Price». *El Noticiero universal*, núm. 24710, 12-10-1965, pàg. 10.

Bofill, Josep. «Las Vegas, territori ganxó». Blog El Punt.cat, 06-03-2014. En línia: <https://blogs.elpunt.cat/josepbofill/2014/03/06/pentagrama-de-vampirs-cinc-decades-des-del-1963-ii> (Consulta: 04-09-2023)

Brugués, Lluís. *La música a la ciutat de Girona*. Tesi doctoral. Girona: Universitat de Girona, 1998. En línia: <http://www.tdx.cat/TDX-1202109-105953>

Brugués, Lluís. «Adéu a la violinista Consol Oliveras». *Diari de Girona*, 04-06-2018, pàg. 32.

«Casa del Médico. Día 2 de abril, a las 6'15 de la tarde. Concierto por la Orquesta Clásica Femenina Isabel de la Calle». *El Noticiero Universal*, núm. 19878, 27-03-1950, pàg. 11.

Costal, Anna; Gay, Joan; Pallàs, Laura; Pujol, Josep. «Camil·la Lloret, una dona amb ofici. Pionera de la professionalització musical a Catalunya». *Silenciades. Dones artistes sota el franquisme*. Carme Ortiz (ed.). Barcelona: Generalitat de Catalunya, Departament d'Educació, 2023, pàgs. 74-193. En línia:

<https://educacio.gencat.cat/ca/departament/publicacions/monografies/silenciades/>

«Guia del radioescucha». *La Vanguardia*, núm. 29090, 15-12-1959, pàg. 10.

Gumí, Carles. *Els concerts de l'Orquestra Clàssica Femenina Isabel de la Calle (1955-1971)*. Treball d'assignatura. Barcelona: Escola Superior de Música de Catalunya, 2020.

Heras-Gröh, Álvaro. *Lluvia, Hierro y Rock&Roll: Historia del Rock en el Gran Bilbao*. Bilbao: Ediciones Sirimiri, 2008.

Jagow, Shelley M. «Women Orchestral Conductors in America: The Struggle for Acceptance-An Historical View from the Nineteenth Century to the Present». *College Music Symposium*, 38, 1998, pàgs. 126-45. En línia: <http://www.jstor.org/stable/40374324>. (Consulta el 10-10-2023).

Mestre, Jordi. «Presentación de la Orquesta Franz Schubert que dirige el maestro Font Palmarola». *Gaceta musical*, març de 1935, pàg. 9.

Nonell, Jaume. «Blanca Nadal Collell (1915-2013), primera flabiolaire en una cobla». *Monografies del Montseny*, núm. 38, 2023, pàgs. 163-174.

Nonell, Jaume. «Marina Genís Casanovas (1909-1994): una pianista Palafrugell en una orquestra de ball el 1931». *Estudis del Baix Empordà*, Institut d'Estudis del Baix Empordà, núm. 42, 2023, pàgs. 95-115.

«Reorganización de la Orquesta Franz Schubert». *El Noticiero Universal*, núm. 20527, 28-06-1952, pàg. 15.

Serrat, Maria. *Orígen del Conservatori del Liceu (1837-1967)*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2017.

Tick, Judith. «Women as Professional Musicians in the United States, 1870-1900». *Anuario Interamericano de Investigación musical*, núm.9, 1973, pàgs. 95–133.
DOI: <https://doi.org/10.2307/779908>

«¿Y esta semana, qué...?». *El Áncora*, núm. 896, 12-08-1965, pàg. 9.

«¿Y esta semana, qué...?». *El Áncora*, núm. 898, 26-08-1965, pàg. 9.

La mirada musical de Maria Carratalà

Joan Cuscó i Clarasó¹ / Universitat de Barcelona

¹ Aquest treball s'ha desenvolupat com a membre del grup d'innovació docent *Mousiké. Música i Gènere* (GINDO-UB/189) del Departament d'Història de l'Art de la Facultat de Geografia i Història de la Universitat de Barcelona.

Resum

Fins fa pocs anys la vida i l'obra de la pianista i dramaturga Maria Carratalà Van den Wouver (Barcelona, 1899-1984) eren pràcticament desconegudes. I és que des de l'any 1939 i al llarg de tota la dictadura de Franco no va fer cap tipus d'activitat pública o musical. A poc a poc s'ha pogut refer la seva biografia, la seva important i interessant vida intel·lectual i la seva obra. Amb tot, la parcel·la de les seves aportacions en l'àmbit de la crítica musical i de la teoria de la música, que és la que ara ens ocupa, ha estat la menys treballada. I en aquest terreny Maria Carratalà se'ns mostra amb un pensament propi ferm, amb un bon projecte i amb un seguit d'aportacions que ens ajuden a comprendre la vida musical del segle XX i a reflexionar sobre la dels nostres dies.

Paraules clau

Maria Carratalà, crítica musical, filosofia i música, música contemporània, música catalana

Resumen

Hasta fechas muy recientes la vida y la obra de la pianista y dramaturga Maria Carratalà Van den Wouver (Barcelona, 1899-1984) eran prácticamente desconocidas. No en valde, desde la victoria de Franco en 1939, y durante la dictadura, no desarrolló ningún tipo de actividad musical o cultural. A pesar de ello, poco a poco y con tenacidad se ha podido rehacer su biografía, su obra y su vida

intelectual. En nuestra exposición vamos a centrarnos en uno de los aspectos que hasta el momento ha sido menos trabajado: sus aportaciones en el ámbito de la crítica musical, de la musicología y de la teorización de la música. Y es que sus aportaciones y reflexiones nos acercan a la vida musical del siglo XX en Cataluña y Europa y a problema actuales.

Palabras clave

Maria Carratalà, crítica musical, filosofía y música, música contemporánea, música catalana

La pianista Maria Carratalà Van den Wouver (1899-1984), que també fou dramaturga i traductora, va fer crítica literària i musical i fou fundadora del Lyceum Club de Barcelona, una associació feminista nascuda l'any 1931 i que ella va presidir des de l'any 1933. I aquest fet cal destacar-lo ja que Carratalà, conjuntament amb altres dones dedicades a les arts i al pensament (com Aurora Bertrana i Maria Pi de Folch), coparticipa d'una entitat feminista que, segons el seu manifest fundacional, és una: «Agrupació femenina que té per base els principis democràtics de llibertat i d'igualtat, ensems que un afany intens de cultura. [...] Contribuir amb totes les nostres forces a treure la dona del poble de la terrible ignorància que l'aclapara»². Per tant, és una dona que des de ben jove i fins el 1939 participa activament en la vida musical i cultural de Barcelona i també, i a voltes aferrissadament, dels debats sobre la música i els músics en la cultura catalana i que s'implica en iniciatives col·lectives.

² «Manifest a les dones». *Evolució*, Any I, núm. 10, 1931, pàgs. 3-4.

Dins la seva trajectòria intel·lectual destaquem, a banda de les conferències i dels concerts que va fer des de l'any 1916 (que és quan acabà els estudis) i que de seguida la van portar a voltar per Europa, diferents facetes com a traductora, creadora i filòsofa³. D'ella, el 1929, el violoncel·lista Bernardino Gálvez Bellido⁴, amb qui Carratalà va sostenir una pugna musicològica, en va dir que: «Na Maria Carratalà és un dels esperits crítics més interessants del nostre món musical. Apart la facultat de pensar, posseeix dots literaris que la col·loquen en evident situació

³ D'aquesta època en volem citar el concert que l'any 1929 va fer a l'Associació d'Amics de la Música de Badalona amb la cantant Pilar Rufi (interpretant obres de: Brahms, Mussorsky, Debussy, Stravinsky, Zamacois, Barberà, Samper, Grau i Pahissa), ja que l'única aparició en públic que va fer després del 1939 fou a casa de Rufí. A més, com de Carratalà, de la cantant Pilar Rufí i Bosch (1892-1969), després de la victòria de Franco en tenim ben poques dades. La que acabem d'esmentar i també que l'octubre del 1956 participà en un acte d'homenatge al sacerdot i compositor José Antonio de Donostia (1886-1956), que era autor de diversos *lieder* i que li havia dedicat dues cançons, i del maig del 1957 quan es va repetir el concert en homenatge al músic basc al Casal del Metge de Barcelona.

⁴ Bernardino Gálvez Bellido (1891-1943) va ser violoncel·lista i musicòleg. Alumne de Josep Soler (1872-1946), se'l considerà un dels millors violoncel·listes del primer terç del segle XX. Fou solista de l'Orquestra Pau Casals i membre del Quartet Casals.

de comoditat per exposar les seves idees»⁵, tot i retreure-li que era massa apassionada. No debades, a la dècada del 1920, que per ella és un moment de gran entusiasme per i en pro de la cultura catalana i de la música⁶, escriu sobre música a *D'Ací i d'allà*, *Art Novell* i *La Nova Revista* i a la dècada del 1930 continua aquesta tasca a *El Matí*, tradueix Jean Cocteau, Jean-Victor Pelérian, Goethe, August Strindberg i Tristan Bernard i escriu a *Meridià* sobre filosofia i art (destacant les sèries dedicades a l'irracional, a Sòcrates, a l'art, a la llibertat i a la història)⁷. A més, hem d'afegir que és autora de tres obres de teatre, d'una biografia de Pau Casals (conjuntament amb Joan Llongueres i de l'any 1927)⁸ i col·laboradora en

⁵ Gálvez, Bernardino. «Controvèrsia» *Vibracions. Revista Mensual de Música*, Any I, núm. 6, 1929, pàg. 2.

⁶ Carratalà, Maria. «El retorn de Robert Gerhard a la nostra ciutat», *D'Ací d'Allà*, Vol. XIX, núm. 149, 1930, pàg. 157.

⁷ Els seus textos més filosòfics i sobre art han estat reeditats recentment: Carratalà, Maria [Joan Cuscó, Joan; Montserrat, Josep (eds.)]. *L'any segon de la guerra. Recull d'articles publicats a Meridià, setmanari del Front Intel·lectual Antifeixista*. Cabrera de Mar: Galerada, 2023.

altres publicacions com: *Boletín Musical de Córdoba*, *Evolució*, *Claror*, *Ciutat i La Dona Catalana*⁹.

De la crítica

És ben clar que no podem comprendre l'activitat de Carratalà fora del seu context, en el qual la voluntat compartida de crear bona crítica musical hi és cabdal. I per això cal anar fins l'any 1929 quan a redós de la Sala Mozart (que ha estat enderrocada el 2023) naixia la revista *Vibracions*, la qual volia, segons el propi ideari fundacional, ser una publicació en què «s'hi manifesti lliurement la crítica musical». Una revista que volia trencar amb la dinàmica d'un món musical dividit en capelletes i amb les restriccions que la crítica musical tenia en altres publicacions i diaris i, al costat de la *Revista Musical Catalana* (Barcelona, 1904) i *Scherzando*

⁸ De Pau Casals en dirà que ha sabut trencar amb les antigues tècniques d'interpretació per donar nova volada i llibertat a la música (Carratalà, Maria. «Pau Casals Violoncel·lista». *Vida Lleidatana*, Any II, núm. 51, 1927, pàgs. 200-202)

(Girona, 1906), treballar per a la música catalana. I d'aquesta publicació Maria Carratalà en va ser una de les principals col·laboradores. Però la revista va durar poc: de juliol de 1929 a juny de 1930. Per la seva part, la *Revista Musical Catalana* se segueix publicant mensualment i la revista *Scherzando*, en què hi col·laborava

⁹ Després de la Guerra Civil la seva activitat és gairebé clandestina. Manté la relació amb Francesc Pujols, per exemple, i sabem que va fer dos cursos: l'any 1949 un sobre la pintura com a art temporal i espacial al mateix temps (de cinc sessions) i l'any 1950 un sobre la consciència i l'art en què parlà de: l'inconscient, el conscient i el sobreconscient, de la memòria, del subconscient i l'art, de les síl·labes llargues i curtes en el grec i en el llatí i de la ment i el llenguatge. Aquests dos cursos es van fer al domicili d'Isolina Viladot (escriptora que també havia estat fundadora del Lyceum Club). L'any 1950 també va fer una conferència sobre música i pintura. Silenciada durant el franquisme morí sola i pobre l'any 1984. Malauradament, la seva biografia ens recorda molt la d'Anna Maria de Saavedra (amb qui va compartir la traducció d'*Egmont* de Goethe l'any 1932) i la de la compositora i pedagoga Dolors Calvet Prats (Cuscó, Joan. «Anna Maria de Saavedra: De la mirada a la paraula». *Aquella gràcia. Jornada d'homenatge a Anna Maria de Saavedra*. Vilafranca del Penedès: Ajuntament de Vilafranca del Penedès / Andana, 2017, pàgs. 13-31; i Cuscó, Joan. «La pianista i compositora Dolors Calvet Prats (1907-1988)». *Revista Catalana de Musicologia*, Vol. XIII, 2020, pàgs. 299-316), entre tantes altres dones. Per sort ja comencen a haver-hi tesis de màster i doctorals en què s'estudia el rol de les dones en la cultura musical europea i catalana (Garrigosa, Teresa. *Les compositoras catalanes del segle XIX. Un impuls creador*. Tesi Doctoral [inèdita]. Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona, Departament d'Art i de Musicologia, 2019 i Martín, Sabrina. *Las mujeres compositoras en*

Carme Karr i en què Carles Rahola hi va difondre el wagnerianisme, va treure el seu darrer número el 1929.

Des d'aquestes pàgines hi dirà ben clar que la crítica no es pot basar en el gust subjectiu sinó en l'anàlisi i el coneixement¹⁰, hi farà una crítica a Antoni Marquès¹¹ i

Europa (1557-1750). Tesi Doctoral [inèdita]. València: Universitat Politècnica de València, 2018. En línia: <https://riunet.upv.es/handle/10251/111190>

¹⁰ Carratalà, Maria. «Resposta al senyor Gálvez Bellido», *Vibracions. Revista Mensual de Música*, Any II, núm. 8, 1930, pàgs. 1-3.

¹¹ Antoni Marquès i Puig (1897-1944) fou compositor, pianista i crític musical.

llur obra¹² i hi defensarà la creació d'una editorial de música catalana¹³, sense la qual les obres queden tancades al calaix i cauen en l'oblit¹⁴.

Així mateix, dirà que per saber si la música emociona cal anar més enllà de les paraules i veure si sense elles la música també provoca emoció, i que saber harmonitzar una cançó popular és molt difícil (i que a Catalunya molt pocs ho fan adequadament). Que l'harmonia i el contrapunt són per la música el mateix que un tractat de retòrica i de poètica per la poetessa i la gramàtica per l'escriptor. Ara bé, pel compositor, diu defensant idees de Felip Pedrell (enfront algunes visons d'Enric

¹² Carratalà, Maria. «Concert Marquès a l'Ateneu», *Vibracions. Revista Mensual de Música*, Any II, núm. 9, 1930, pàgs. 7-8.

¹³ El debat sobre la necessitat d'una Editorial Catalana de Música va ocupar les reflexions de diferents persones: Joan Llongueras, Amadeu Vives i Manuel Valldepérez, entre altres. Entrar en tots els matisos del que es va dir i discutir ens portaria molt enllà del tema d'aquesta aportació. Per una visió complementària a la de Carratalà recomanem el text que Joan Llongueras publicà a la *Revista Musical Catalana* («L'Editorial Catalana de Música», *Revista Musical Catalana*, Any XXVI, núm. 309, 1929, pàgs. 366-370)

¹⁴ Carratalà, Maria. «Sobre el projecte d'una editorial de música catalana», *Vibracions. Revista Mensual de Música*, Any I, 5, 1929, pàgs. 3-8)

Morera), el problema no és la tècnica sinó ser expressiu. I el veritable problema és que el músic, a banda de qualitats sensibles i tècniques, requereix un bagatge intel·lectual més ampli, com qualsevol artista, i que s'ha d'enfrontar amb els problemes transcendents de l'ésser humà, ja que s'ha d'interessar per la filosofia i per la metafísica, pels problemes de la vida. I, seguint a Jaume Pahissa, diu que un músic, per ser-ho, s'ha de preguntar pel seu art i pel coneixement de la història i de la pràctica actual del seu art¹⁵

De la música

De tota la seva activitat, allò que ara més ens interessa és la vessant de musicòloga i d'intèrpret vinculada amb la seva reflexió filosòfica, sobretot a partir de la lectura que va fer de Sigmund Freud (1856-1939) i de Hermann Keyserling

¹⁵ Carratalà, Maria. «Comentaris», *Vibracions. Revista Mensual de Música*, 1929, I, 3, pp. 6-9; i Carratalà, Maria. «De la controvèrsia Farran i Mayoral-Francesc Pujol», *Vibracions. Revista Mensual de Música*, Any I, núm. 1, 1929, pàg. 3.

(1880-1946)¹⁶. No debades, els conceptes de consciència, d'originalitat i de temps són centrals en la seva anàlisi de la música i de l'art. En un dels articles sobre la llibertat escriu: «No oblidem, però, que les lleis i les institucions són obres dels homes i resumeixen en cada període de la història llur estat de consciència —per tant desprovistes del caràcter fatal de les lleis de la naturalesa—, els homes mateixos les destrueixen quan han deixat de respondre a llurs necessitats i en creen d'altres»¹⁷. I quan apliquem aquesta visió a l'art tenim que: «Una nova cultura és a la vegada la causa i la conseqüència d'una nova organització social i econòmica»¹⁸. I és que té ben clar que ni en l'àmbit de la música ni en el de la cultura en general les coses no funcionen automàticament. Cal protecció i promoció des de les institucions, de nuclis artístics diversos i de diàleg. En conseqüència: bona crítica i bon públic. Que la llibertat sigui fomentada i pugui ser exercida.

¹⁶ Val a dir que, musicalment, a Barcelona s'havia format amb els compositors Andreu Avel·lí i Boy i amb Francesc de Paula Sánchez i Gavagnach.

¹⁷ Carratalà, Maria. «De la llibertat», *Meridià*, Any I, núm. 21, 1938, pàg. 5.

¹⁸ Carratalà, Maria. «De l'art», *Meridià*, Any I, núm. 28, 1938, pàg. 6.

Cultura musical

La cultura musical no s'improvisa, no pot viure reclosa en sí mateixa i no pot ser unidireccional i per això és clar que en la seva conformació a casa nostra Maria Carratalà és una necessària veu crítica¹⁹. Per ella la música, la filosofia i la ciència no són una creació tancada o reclosa dins un àmbit individual o nacional: «Les etapes successives d'una cultura depenen d'un joc variable i incontrollable d'influències. Nosaltres no comprenem què entenen algunes persones per "cultura nacional". No ens ha estat possible d'isolar una arrel nacional o sigui territorialment definida» (*Ibídem*). Per tant, és cert que la cultura i l'art arrelen en un territori, però també que la tradició és viva i oberta i que l'art té una evolució per fer-se cada vegada més universal i per arribar arreu amb la mateixa intensitat. I pel que fa al cas de la cultura musical catalana coincideix amb la visió del mallorquí Joan M^a

¹⁹ No debades, l'any 1927 escriu: «A casa nostra sempre opinem en bloc, que equival a dir que no tenim opinió pròpia» (Carratalà, Maria. «La música. Reflexions sobre la música cent anys després de la mort de Beethoven», *La Nova Revista*, Vol. III, núm. 10, 1927, pàg. 140).

Thomàs i Sabater (1896-1966)²⁰ i assumeix que, tot i ser cosmopolites, a Barcelona no es conrea l'art per l'art, sinó l'art per Catalunya: «Més que per pur nacionalisme artístic, es tracta sovint d'una mena d'entusiasme social i pedagògic» (amb més efectes positius que negatius tot i que també hi ha narcisisme); i que: «Pocs pobles hi ha que, amb més entusiasme que Catalunya, vulguin retrobar la seva consciència nacional, en el més pregon del seu ésser, i no falten, per altra banda, a Barcelona, esperits oberts a totes les vibracions artístiques, per noves i estrangeres que siguin»²¹. I com a exemple parla de l'acollida que hi té Manuel de Falla. També destaca el seu caràcter democràtic, el qual té moltes derivacions en l'àmbit de l'estètica (ja que comporta claredat, precisió i espontaneïtat en la música), en la interpretació i en la recepció (que hi hagi moltes societats corals i que s'aculli molt bé l'obra de Richard Strauss, per exemple)²²

²⁰ Entre el mes de desembre del 1929 i el mes de juny del 1930 Thomàs publicà la revista *Philharmonia. Guía de Arte*, amb continguts musicals (agenda, concerts, notícies d'art, bibliografia i algun article), que estava redactada en català, castellà i francès i en què hi col·laborà Maria Carratalà.

Feta aquesta avaluació global, quan comença a mirar amb més atenció la realitat musical, un àmbit que li interessa molt és l'educatiu i cospa que en ell hi ha mancances massa importants i que la mirada tancada d'alguns (i la passivitat del públic) fan que moltes vegades es faci passar gat per llebre i que tan bon punt un compositor fa una glossa sobre una cançó popular i una sardana és lloat com a gran

²¹ De l'activitat musical a la Barcelona dels anys trenta del segle XX i la seva relació amb la música alemanya i Arnold Schönberg n'hem parlat en altres llocs i és molt interessant tenir-ho present per situar bé les reflexions de Carratalà (Cuscó, Joan. «Música transfigurada». *La Maleta de Portbou*, núm. 41, 2020, pàgs. 59-64). Era Robert Gerhard qui, des de les pàgines de *Mirador* i en copsar com el pianista Arthur Rubinstein omplia i era aplaudit al Palau de la Música Catalana cada vegada que hi actuava, escriu: «Davant d'aquestes sales brillants i plenes de gom a gom, però, no ens podem estar de constatar amb certa inquietud com aquest espectacle contrasta amb el fet d'haver-se extingit diverses associacions de concerts de "càmera" durant aquests darrers anys, o amb les dificultats econòmiques amb què es debat l'organització dels concerts simfònics de l'Orquestra Pau Casals, per exemple» (Gerhard, Robert. «Arthur Rubinstein», *Mirador*, Any III, núm. 112, 1931, pàg. 5). Maria Carratalà també destaca el paper que durant anys ha fet l'associacionisme musical per portar a Barcelona la música orquestral: l'Associació Musical de Barcelona (1886), la Societat Catalana de Concerts (1890) i l'Associació Wagneriana, així com la tasca d'Antoni Nicolau (Carratalà, Maria. «La Musique. Concerts symphoniques et musique de chambre», *La Revue de Catalogne*, Any I, núm. 1, 1929, pàgs. 207-208).

compositor²³. És a dir, que hi ha manca bona formació, bon públic, bona crítica i bones institucions (recordem, com diu ella, que la única orquestra simfònica estable d'aquell moment era la de Pau Casals). I això vol dir que cal menys autocomplaença i més esforç (i en les crítiques que fa a molts compositors és tan implacable com ho havia estat Modest Vidal), sobretot amb aquells autors que com Eduard Toldrà intenten fer òperes sense tenir els coneixements necessaris²⁴. Per Carratalà el públic i els conservatoris i les escoles de música hi tenen bona part de responsabilitat. La rutina mata la vida musical i això fa que la música catalana contemporània que s'edita quedi a les prestatgeries sense estrenar. I a aquest fet hi hem d'afegir que tampoc no tenen moltes possibilitats d'actuar els joves artistes catalans que n'haurien de ser els propagadors. Uns artistes que s'han de guanyar la vida fent classes, tocant al cinema o fent jazz, afegeix. I que moltes de les obres que es toquen només s'interpreten una vegada, conclou.

²² Carratalà, Maria. «Dos comentaris de la nostra vida musical», *La Nova Revista*, Vol. III, núm. 13, 1928, pàg. 91.

Molt d'acord amb les disquisicions de Carratalà, Baltasar Samper (1888-1966) diu, l'any 1935, que: «L'obra més eficaç i revolucionària que aquí es podria fer en aquests moments, seria la creació de l'Escola Superior de Música, que sempre ens

²³ Hi ha sardanes musicalment impecables, de gran qualitat musical i que denoten una personalitat musical del seu autor, i la cobla és una petita orquestra amb unes sonoritats impactants i singulars, com va copsar Stravinsky. La reflexió de Carratalà no nega aquests dos fets. Ans el contrari, diu que un compositor i una cultura musical que aspirin al màxim no es poden quedar dins els límits de la sardana o de l'arranjament de la cançó tradicional. S'ha de fer un esforç més intens i més exigent. Totes les qualitats simfòniques que molts compositors (com Juli Garreta) demostren en la sardana, cal que explotin en la música simfònica, per exemple. I per això calen orquestres estables. És la mateixa reflexió que des de Madrid va fer Carlos Bosch en explicar com veia la zarzuela: «La Zarzuela es un género neutro de una insipidez imposible de contrarrestar. Su auge, podríamos decir que su única razón de existencia (razón estética se entiende), la tuvo en el pasado siglo XIX [...]. En este punto me permito [...] recelar con cierta suspicacia si la supervivencia de este género no obedecerá exclusivamente a razones de índole económicas para remedio de penuria de dinero y de voces. [...]. Tal vez el único mal que haya hecho sea el de contener en su reducto ambiciones de músicos que hubieran debido de picar mucho más alto. Individualidades de inusitada disposición las hemos tenido siempre. Lo que nos ha faltado hasta el más reciente tiempo han sido artistas que hayan escrutado la necesidad de abordar los géneros que la actualidad imponía, de ponerse a tono con las exigencias universales, desligándose de ese lugar común y de bajo vuelo que supone la zarzuela. [...] Digo, pues,

ha mancat»²⁵. Essent Samper algú que, com Francesc Pujols (que en aquells anys també va escriure diversos articles sobre els músics i la música)²⁶ entén que en la crítica i en la creació musicals cal saber trobar el punt dolç, cosa que no és gens fàcil. És a dir, entendre que la tradició és viva i aprendre a conviure-hi. I és que, si bé és cert que cal cercar i afavorir la màxima llibertat, no ho és menys que aquesta no s'aconsegueix si hom no assumeix bé el passat i si no és capaç d'enderrocar un

que al considerarse como muerto el género de zarzuela indico que, aparte la mayor o menor inspiración de los autores, no veo nada en ella que nos revele una vitalidad capacitada y presta a la evolución» (Bosch, Carlos. *Vivencias espirituales*. Madrid: Espasa-Calpe, 1943. pàgs. 135-136, 142). Per això si Antoni Nogués és un precursor del nacionalisme musical, l'encert de Granados, Albéniz i Falla és haver estat capaços de renovar els gèneres i les formes musicals, afegeix, com també copsaren Francesc Pujols i Maria Carratalà (Ibidem, pàgs. 145-146).

²⁴ D'El *Giravolt de Maig* (1928) de Toldrà en dirà que té coma base un excel·lent llibret de Josep Carner però que la música que ell ha fet no és bona ni ben feta ja que és incapaç de distingir entre una opereta i una sarsuela i, també, entre la manera de fer i l'estil d'una òpera antiga italiana i d'òpera alemanya, és a dir, que en la música no tot es redueix a tècnica (Carratalà, Maria. «L'estrena d'"El Giravolt de Maig"», *La Nova Revista*, Vol. VI, núm. 23, 1928, pàgs. 220-225; i Carratalà, Maria. «Le Theatre Lyrique», *La Revue de Catalogne*, Any I, núm. 1, 1928, pàgs. 75-80)

²⁵ Samper, Baltasar [Antoni Pizà i Francesc Vicens, eds.]. *Música de jazz. Conferències de 1935*. Palma: Lleonard Muntaner Editor, 2019., pàg. 101.

palau per edificar-ne un d'igualment digne. Si no és així: l'iconoclasta es troba:
«Descobrint la Mediterrània a cada pas que fa»²⁷

Maria Carratalà rebla el clau quan en parlar de «l'òpera catalana» diu que és una bona aspiració però que no tenim ni intèrprets ni compositors que estiguin a l'alçada de Wagner i de Verdi. I que si abans de l'obra de Wagner era relativament fàcil escriure una òpera, després d'ell és molt difícil (sobretot si volem que tingui un cert lligam amb el país)²⁸. I que en aquell moment només ho poden fer Jaume

²⁶ Cuscó, Joan. *Entre Orfeu i Plató. Filosofia i música en la cultura catalana contemporània*. Sabadell: Edicions Enoanda, 2022. pàgs. 49-64.

²⁷ Samper, B. *Música de jazz...*, pàg. 100.

²⁸ Per a Carratalà, Wagner ha estat un punt d'inflexió arreu d'Europa i a Catalunya ha estat seguit per Felip Pedrell; però no podem quedar-nos en el wagnerianisme i, en el cas de l'òpera, caldrà avançar tenint en compte la pròpia llengua i els aspectes melòdics de la cançó tradicional, seguint el que passa a Europa, tot i que molts no ho han entès i per això el 1919 el *Pelléas et Mélisande* de Debussy es va estrenar a Barcelona sense una forta repercussió (Carratalà, Maria. «Le Theatre Lyrique», *La Revue de Catalogne*, Any I, núm. 1, 1929, pàgs. 75-80).

Pahissa²⁹ i Joan Manén³⁰, tot i que del segon en diu que, tot i que ha estrenat òperes a Alemanya, no en pot parlar perquè no les coneix³¹. Ara bé, continua, ni Pahissa ni altres músics que ho podrien fer no hi tenen cap interès, i, si ho fessin, s'ha de tenir en compte que cal més formació i apostar-hi empresarialment. I en un altre article en què parla de Bach i de Beethoven conclou: «Si Bach i Beethoven arriben a néixer catalans no existirien ni la *Passió segons Sant Mateu* ni la *Novena Simfonia*, sinó que haurien escrit uns altres Goigs al Roser i unes quantes sardanes

²⁹ Per comprendre la visió que Carratalà tenia de l'obra de Jaume Pahissa es pot consultar l'article que li dedicà el 1928 (Carratalà, Maria. «A propòsit d'un estudi i d'un concert», *La Nova Revista*, Vol. V, núm. 15, 1928, pàgs. 226-235)

³⁰ En un altre moment i en descriure les òperes que es fan al Gran Teatre del Liceu diu que l'òpera Catalana té com autors destacats Enric Morera (que el 1906 va ser ben acollit per *Empòrium*) i Jaume Pahissa (Carratalà, Maria. «Le Theatre Lyrique», *La Revue de Catalogne*, Any I, núm. 1, 1929, pàgs. 75-80)

³¹ El violinista Joan Manén i Planas (1883-1971) va escriure diverses òperes: *Giovanna di Napoli* (1903) i *Neró i Acté* (1903), estrenades al Liceu de Barcelona i *Der Fackeltans* (*La dansa de les atxes*) (1909), estrenada a Frankfurt. Les seves òperes han estat posades en escena en diverses ciutats europees.

més»³². I és que els catalans solem fer poesia i música per passar el temps i si algú vol tractar temes transcendents (com els de la vida, de la mort i de l'amor) es tanca a casa, es refugia en autors estrangers (que mai no s'han traduït al català) i toca Bach, Wagner i Debussy al piano (també en la intimitat). I per això és escèptica davant els projectes artístics i musicals del país. Si volem bons projectes necessitem bona formació, bona crítica, bon públic i bons empresaris, i a Catalunya no hi són:

«[...] El públic minava en qualitat. S'han anat extingint, a Barcelona, els grups d'avançada, els inquiets, els descontents, i automàticament l'afició del públic s'ha anat ensopint.

Programes correctes. Execució correcta. Obres del repertori clàssic general. Algunes novetats estrangeres sempre mal escollides. Obres dels compositors catalans sempre en nombre reduïdíssims»³³.

³² Carratalà, Maria. «Bach i Beethoven, catalans?», *Evolució*, Any I, núm. 19, 1931, pàg. 5.

³³ Carratalà, Maria. «Orquestra Pau Casals», *Evolució*, Any I, núm. 18; 1931, pàgs. 5-6.

Un compositor que pot exemplificar el que Carratalà critica és Juli Garreta i Arboix (1875-1925)³⁴. Actualment se'l recorda com a compositor de sardanes. No obstant això, Garreta és un molt bon compositor simfònic que va poder desplegar aquestes aptituds quan Pau Casals va crear la seva orquestra i li va encarregar i estrenar obres. Per tant, cal una mirada ampla i crítica sobre les obres dels compositors del país i comprendre que aquests poden desplegar les seves aptituds en un bon context (de públic, d'institucions i de crítica).

No és debades que per Maria Carratalà la música és una manera de tractar temes transcendents que ens porten al cor del que vol dir ser i fer-se humans. I per això cal tractar-les amb rigor, ser crítics i tenir alçada de mires. Són part de la consciència perquè: «La vida psíquica és encara l'únic mitjà que permet a l'home d'aprendre les veritats primeres»³⁵. I per això, perquè avanci com la resta d'arts, de

³⁴ Roig, Francesca. *Juli Garreta: Genealogia i periple vilanoví*. Vilanova i la Geltrú: El Cep i la Nansa, 2022.

³⁵ Carratalà, Maria. «Bach i Beethoven, catalans?», *Evolució*, Any I, núm. 19, 1931, pàg. 5.

la filosofia i de la ciència, necessita tot el que hem anat dient i, també, una «metafísica transcendental», sense la qual no hi ha «les formes originals del gran art»³⁶.

De l'art i la consciència

En aquest concepte de l'art segueix, certament, Plató (relacionant bondat, bellesa i idealitat), però també Baudelaire, perquè cal una nova harmonia entre la natura i la ciutat, i entre la natura i l'art: caminar envers una nova forma espiritual i artística³⁷. I aquesta nova consciència, que ve conjuntament amb una nova forma d'art, és col·lectiva però es canalitza a través de grans individualitats que la fan possible: que fan les «concrecions d'estats psíquics i d'estats de consciència

³⁶ Carratalà, Maria. «De l'art», *Meridià*, Any I, núm. 28, 1938, pàg. 6.

³⁷ Carratalà, Maria. «De l'Art. II», *Meridià*, Any I, núm. 42, 1938, pàg. 5.

col·lectius»³⁸, des de l'òptica de la cultura com un ascens del qual no en coneixem l'horitzó final:

«[...] Alguns es representen el cicle de les cultures en un moviment circular, nosaltres ens el representem en un moviment ascensional: en realitat no hi ha cicle sinó unes cultures successives que duen la humanitat cap a una finalitat que ignorem, únicament la podem intuir o bé imaginar. [...] El progrés o línia ascensional no seria altra cosa que una transformació moral de la Humanitat; [...] De col·lectivitats tancades a Societat universal. [...] Reconèixer una llei còsmica en l'evolució social de la Humanitat és susceptible de desenrotllaments ulteriors d'insospitada transcendència»³⁹.

Aquest procés es produeix de manera desigual però constant arreu del món i al llarg de la història ha tingut focus diversos perquè les societats tenen èpoques de mobilitat i d'immobilitat. Perquè en la vida, individual i col·lectiva (biològica i cultural), tot naix, creix i mor.

³⁸ Carratalà, Maria. «Metafísica de la societat», *Meridià*, Any I, núm. 36, 1938, pàg. 3.

³⁹ Carratalà, Maria. «Metafísica de la societat», *Meridià*, Any I, núm. 36, 1938, pàg. 3.

La vida humana, que ha estat dotada d'intel·ligència i de consciència, pot desplegar tres grans àrees: la ciència, la filosofia i l'art. Tres formes de consciència i d'intel·ligència. De responsabilitat⁴⁰. I, de la mateixa manera que les societats són vives i plurals, també ho és la consciència individual. La consciència és moviment entre l'irracional i el racional, entre la natura i la cultura i dins la cultura en el diàleg que s'obre quan ens acostem a una obra⁴¹. I és que gràcies a Freud, Jung i Adler:

«[...] Ens trobem per primera vegada que la cultura d'Occident admet l'home amb la seva personalitat completa: racional i irracional. [...] La personalitat de l'home comprèn "consciència" i "inconsciència" (sub-consciència i super-consciència). Naturalment que en l'home no es donen aquestes divisions tan ben delimitades, sinó confoses i barrejades. [...] La ciència psicològica de nostre temps ha dut a la claror molts problemes que fins ara eren de l'exclusiu domini del misteri i de l'irracionalisme. La consciència en esdevenir

⁴⁰ Carratalà, Maria. «Enmig de la naturalesa», *Meridià*, Any I, núm. 47, pàg. 3.

⁴¹ Carratalà, Maria. «De la finestra de la Sala Prat», *Ciutat. Ideari d'Art i Cultura*, Vol. III, núm. 18, 1928, pàg. 64.

més profunds, això és: quan nous coneixements del domini de l'esperit entren a formar part de la consciència, neix una nova consciència de la Vida i del Cosmos. Una nova consciència de la Vida i del Cosmos és la base d'una nova cultura»⁴².

En conseqüència, sabent que: (1) amb la Primera Guerra Mundial Europa va caure com a puntal de l'humanisme i partint de: (2) els canvis en les comunicacions i els transports i (3) la nova visió científica de l'ésser humà:

«[...] Les arts cercaran, una mica a les palpentes les noves formes expressives; d'aquestes noves formes expressives imperfectes sorgirà el llenguatge simbòlic de la nostra cultura.

Irracionalitat i racionalitat són a la base de totes les formes vives de representació: concepte o símbol. [...] Cada cultura suposa una relació entre l'inconscient i el conscient:

⁴² Carratalà, Maria. «De la irracionalitat. II». *Meridià*, Any I, núm. 31, 1938, pàg. 6.

entre el «pathos» i l'«ethos»: entre la psiquis i la consciència col·lectiva. Relació que no es repetirà idèntica en cap altra cultura»⁴³.

Per això necessitem homes intel·ligents i de caràcter. No n'hi ha prou amb la intel·ligència⁴⁴. Davant el cinisme i la indiferència cal heroïsmes, que és aquell que té una consciència activa perquè intueix la seva finalitat transcendent⁴⁵. I Sòcrates és el clar exemple d'un home que va ser fidel a l'ideal de la seva consciència, a la idea de transcendència⁴⁶, i: «Fou un dels grans homes que va comprendre i va ensenyar, amb la prèdica i l'exemple, que el procés de la salvació de l'home no es troba fora d'ell ni enlloc més que en la seva consciència»⁴⁷.

⁴³ Carratalà, Maria. «De la irracionalitat. IV». *Meridià*, Any I, núm. 33, 1938, pàg. 5.

⁴⁴ Carratalà, Maria. «Intel·ligència o caràcter?», *Meridià*, Any I, núm. 14, 1938, pàg. 3.

⁴⁵ Carratalà, Maria. «De l'heroïsmes», *Meridià*, Any I, núm. 12, 1938, pàg. 2.

⁴⁶ Carratalà, Maria. «Sòcrates condemnat a mort», *Meridià*, Any I, núm. 16, 1938, pàg. 6.

⁴⁷ Carratalà, Maria. «L'acusació contra Sòcrates», *Meridià*, Any I, núm. 17, pàg. 6.

D'autors imprescindibles

Dins l'àmbit de la música el gran nom és Beethoven, sobretot en les seves simfonies i la *Missa Solemnis*⁴⁸. Ell, a través dels instints, ha ascendit fins al sublim i cap a la llibertat a través de l'ideal de transcendència⁴⁹. També, en l'àmbit dels artistes catalans, Montserrat Campmany (1901-1995) (les obres de la qual s'han estrenat a París, Londres i Barcelona)⁵⁰ mostra com el domini de la tècnica de la

⁴⁸ Carratalà, Maria. «La música. Reflexions sobre la música cent anys després de la mort de Beethoven». *La Nova Revista*, Vol. III, núm. 10, 1927, pàgs. 140-143; Carratalà, Maria. «La "Missa solemnis" de Beethoven». *La Nova Revista*, Vol. II, núm. 8, 1927, pàgs. 321-325.

⁴⁹ En aquells anys Beethoven era vist com el músic de la utopia. Com el símbol de la nova cultura catalana. Podem recordar els treballs de Blanca Selva sobre les seves sonates (1927), però també el que n'havia dit Joan Alcover el 1915 cridant els joves a seguir el seu exemple (Alcover; 1915) i el que en digué Francesc d'Assís Nonell Sisa (secretari de l'Associació Obrera de Concerts a finals de la dècada del 1920) (Nonell, Francesc d'Assís. «Al geni extraordinari, I». *La Academia Calasancia*, Any XXXV, núm. 817, 1927, pàgs. 466-469.

⁵⁰ Campmany també va poder estrenar les seves obres simfòniques a finals de la dècada del 1920 gràcies a la feina de Pau Casals. A banda de la seva tasca pedagògica cal dir que si primer va moure'ns en l'àmbit del nacionalisme musical, després va endinsar-se en el dodecafonisme.

composició li dona llibertat per crear la manifestació de la seva personalitat i cospa com Manuel Blancafort (1897-1997), que ha nascut a l'ombra de Frederic Mompou (1893-1987), és un autor que naix en l'impressionisme però que camina cap a una música pura: intel·lectual.

«[...] L'impressionisme ha estat la reacció contra el discurs massa prolix i quasi sempre d'una buidor ressonant [...] però l'impressionisme, tot i el treball harmònic que ha aportat a la música, com a procediment artístic és rudimentari: consisteix, simplement, en l'anotació d'un estat d'ànim que el compositor arriba a confondre amb «l'objecte» que l'ha provocat [...]. Els músics purs, ells cel·len al públic l'origen de l'obra»⁵¹.

Així mateix, Frederic Mompou és el nou poeta de la música. Qui, emparentat amb Chopin i anant més enllà de Debussy, ha estat capaç de transformar la sensibilitat en música pura, ja que la música és «immaterialitat organitzada»⁵². Mompou, Blancafort i Beethoven formen part d'aquests músics purs que, seguint el

⁵¹ Carratalà, Maria. «El meu concepte de l'originalitat en la música», *El Matí*, Any II, núm. 416, 1930, pàg. 9.

Mite de la Caverna, direm que han vist la llum de la vida i, a partir d'ella, han fet les seves obres. L'estat d'ànim és l'impuls però l'obra és intel·lectual. I cadascun d'ells aconsegueix crear un equilibri personal entre aquests pols. Blancafort, per exemple, se situa entre els primers i els segons (i en algunes de les seves obres hi ressonen melodies populars)⁵³. I és que com escriu Carlos Bosch: «La creación artística. Es una revelación, y una inteligencia guiada por extrema i fina sensibilidad»⁵⁴.

Un músic de debò és com un arquitecte. Imposa l'ordre i la forma per damunt de les sensacions i les inquietuds. Com ho fa Jaume Pahissa, i això el fa lliure: «Hi

⁵² Carratalà, Maria. «Un modern poeta del piano: Frederic Mompou», *D'Ací i d'allà*, Vol. XX, núm. 146, 1930, pàgs. 49-74. En un altre text, Carratalà tracta de l'obra de Mompou i en diu que és tan bon poeta com compositor, tal i com ho demostren els lieder «Cortina de fullatge», «Neu», «Incertitud» i «Rosa de camí» (Carratalà, Maria. «Unes melodies de Mompou», *Philharmonía. Guía de arte*, Any II, núm. 5, 1930, pàgs. 2-3.

⁵³ Carratalà, Maria. «El meu concepte de l'originalitat en la música», *El Matí*, Any II, núm. 416, 1930, pàg. 9.

⁵⁴ Bosch, C. *Vivencias espirituales...*, pàg. 125.

ha músics esclaus de la música. Pahissa, tant en l'obra com en la vida, no és esclau sinó del seu propi pensament»⁵⁵. I és quan entén això i amb l'ajuda de Paul Valéry que copsa la «veritat» de la música: Hi ha dues arts que tanquen l'home dins l'home. L'arquitectura i la música. Un temple o una simfonia ens allunyen de l'espai primitiu i creen un nou espai interior, ens fan pensar en altres coses que no són elles mateixes, en el cas de la música el so és un intermediari i l'audició va més enllà de la percepció que en fa l'oïda. I aleshores s'estableix que hi ha composicions musicals mudes (que cal ignorar), composicions musicals que parlen (les que la intel·ligència comprèn) i, finalment, les que canten (que són poques i sublimes). En les que parlen podem seguir els temps (les frases, els jocs...) però en les sublimes el temps s'aboleix. En les primeres copsem les qualitats del so (el timbre, la intensitat i la durada) però en les segones: «El moviment sonor, tot sortint de la unitat, s'hi reinteгра»⁵⁶.

⁵⁵ Carratalà, Maria. «De l'arquitectura a la música». *El Matí*, Any II, núm. 429, 1930, pàg. 11.

⁵⁶ Carratalà, Maria. «L'Arquitectura i la música segons Valéry, i comentaris», *El Matí*, Any II, núm. 450, 1930, pàg. 11.

De l'originalitat

En aquest esforç heroic brosta l'originalitat: «L'esforç dolorós que em costava passar d'un compositor a un altre em feu adonar que la música era per a mi el descobriment de l'ànima del compositor»⁵⁷. Hi ha, però, dos tipus d'originalitat. La superficial i la que ens descobreix la personalitat de l'autor. La primera són influències d'escola i de moda. La segona pren cos (forma) en el món psicològic conscient i inconscient del compositor. És molt més que pura habilitat: és veu que s'expressa (com la personalitat de cadascú en el gest, el to de veu i els pensaments). I cita Keyserling per dir que: «El veritable artista us dona la sensació plàstica de la seva ànima», com fa Manuel Martí.

Finalment, cal dir que un altre autor en qui es recolza Carratalà (sobretot en la seva visió de la història i de la creativitat humana), és Hermann Keyserling (1880-

⁵⁷ Carratalà, Maria. «El meu concepte de l'originalitat en la música». *El Matí*, Any II, núm. 416, 1930, pàg. 9.

1946). Ambdós lluiten contra l'intel·lectualisme perquè allò important són la vida i la creació. I coincideixen en defensar que la vida naix de la síntesi d'elements oposats que formen la personalitat, per exemple de l'encaix entre les lleis reals de la natura i les lleis ideals de la cultura quan aquestes troben la seva unitat en la consciència humana (en l'art). I aquesta unitat és un impuls creador (o un «coneixement creador») que s'expressa amb vigor en l'obra d'art (i també en el pensament científic i en la filosofia).

L'ésser humà no és una entitat abstracte: es manifesta en les seves creacions i si les interpretem bé el coneixerem (per això Carratalà diu que cada interpretació era un repte brutal) i que la personalitat de l'artista és una vibració entre ell i la seva obra⁵⁸. El descobrim a través del sentit, el qual és intuït i és interpretat, i mai no pot ser definit. I aquesta és la lliçó que aprenem d'Orient. Cal descobrir les forces tel·lúriques de la vida, la intimitat de l'artista en un constant procés

⁵⁸ Carratalà, Maria. «Reflexos de la personalitat», *La Nova Revista*, Vol. III, núm. 12, 1927, pàgs. 342-344.

d'obertura que és el procés creatiu i el procés expressiu. L'ésser és esdevenir (allò que hi ha i allò que hi pot haver) en l'art musical aquest esdevenir adquireix una forma temporal, en el gran art, quan l'escoltem bé, el temps desapareix. Retrobem el sublim.

«[...] La música és verb pur que s'escola en el temps com un riu sonor. Beethoven, que ha dominat de la música l'element dinàmic –que n'és la primordial força expressiva–, no amb virtuositat adquirida, que sempre és limitada, sinó amb virtuositat intuïda que el portava a possibilitats infinites, Beethoven és el més gran creador de música que ha existit»⁵⁹.

Per això si estudiem a fons les seves sonates (i la seva obra) copsem que en ell hi ha: «un procés ascensional» en la tècnica que és, també, «l'alliberació de la seva personalitat» en un procés de joc entre l'inconscient i el conscient»⁶⁰.

⁵⁹ Carratalà, Maria. «La música. Reflexions sobre la música cent anys després de la mort de Beethoven». *La Nova Revista*, Vol. III, núm. 10, 1927a, pàg. 143.

Epíleg

En Maria Carratalà hi copsem una continuïtat i un desplegament de les seves idees inicials, una coherència entre el que diu i el seu activisme cultural, un lligam entre la seva voluntat de crear una cultura musical ferma i els autors que programa en els seus recitals, que també denoten la importància que donà tant a la música contemporània com al diàleg amb el passat i amb els autors estrangers. Carratalà desplega la pràctica musical i fa una bona teorització d'allò que ha de ser i de per què ha de ser la música.

Maria Carratalà va començar la seva carrera amb la clara idea de donar a conèixer la bona música dels «nostres» compositors i va interpretar obres (inèdites

⁶⁰ Carratalà, Maria. «Blanca Selva: Les sonates de Beethoven», *La Nova Revista*, Vol. IV, núm. 16, 1928, pàg. 377) En fer aquestes afirmacions Maria Carratalà obre les portes a fer investigacions sobre el procés creatiu tal i com el coneixem en els nostres dies (Cuscó, Joan. *Subjectivitat i creativitat. Temps, memòria i creació*. Beau Bassin: Publicia, 2018)

i editades) de: Jaume Pahissa, Enric Morera, Robert Gerhard⁶¹, Frederic Mompou, Agustí Grau⁶², Antoni Noguera⁶³, Felip Pedrell, Lluís Millet i Isaac Albéniz. I va donar al públic les sonates de Josep Gallès (segle XVIII), la *Suite intertonal* de Pahissa, la *Sonata en Mi* de Marquès i el *Petit Scherzo* de Josep Cumellas Ribó. I sempre va veure que en la cultura catalana els *lieder* i les obres per piano o de petit format podien tenir bona sortida però que les obres de gran format tenien molta dificultat per tenir un espai on oferir-se (per qüestions econòmiques i d'infraestructura) i que per això es va crear un abisme entre els intèrprets i els

⁶¹ Maria Carratalà diu que Gerhard és una figura fonamental en la seva formació: «si moltes de les idees fonamentals que sustenten la meua activitat artística procedeixen del mestre Pedrell, l'aplicació d'aquestes en el terreny pràctic revelaria la influència de Gerhard» (Carratalà, Maria. «El retorn de Robert Gerhard...», pàg. 157). I dirà que la seva música és clara i transparent, tot i que l'oient haurà de vèncer la novetat del sistema, i que al llarg dels anys ha anat destil·lant l'estil inicial donant a la música molta flexibilitat rítmica i melòdica i mostrant finesa a en el contrapunt.

⁶² És Agustí Grau i Huguet (1893-1964), que va ser deixeble de Morera i que va dirigir l'Orfeó Alforgenc. Comptador de l'Associació Intima de Concerts, fundador de la Revista Catalana de Música (1923) i col·laborador de *Vibracions* (1929-1930).

⁶³ El mallorquí Antoni Noguera Balaguer (1860-1904) fou un reconegut compositor, musicòleg i crític musical.

millors compositors del país, essent aquests, a parer seu, Robert Gerhard, Frederic Mompou i Jaume Pahissa ja que tenen identitat pròpia, han fugit del provincianisme i de les fórmules preestablertes i s'han inscrit en els grans corrents de la música europea. També Josep M^a Pagès⁶⁴, Baltasar Samper, Manuel Blancafort i Agustí Grau, afegirà. Un abisme que continua en la nostra cultura musical. Un abisme que també l'inclou a ella, que fins fa ben poc era ben desconeguda. I que, com hem intentat mostrar, fa aportacions de gran vigència i cabdals per comprendre la música del segle XX en la cultura catalana.⁶⁵

Bibliografia, hemerografia i fonts documentals

Alcover, Joan. «Beethoven», *Sóller. Semanario Independiente*, Any XXX (2^a època), núm. 1454, 1915, pàg. 5.

Bosch, Carlos. *Vivencias espirituales*. Madrid: Espasa-Calpe, 1943.

⁶⁴ Es tracta del compositor Josep Maria Pagès i Vicens (1896-1982).

Carratalà, Maria. «La música. Reflexions sobre la música cent anys després de la mort de Beethoven». *La Nova Revista*, Vol. III, 10, 1927, pàgs. 140-143.

Carratalà, Maria. «La "Missa solemnis" de Beethoven», *La Nova Revista*, Vol. II, 8, 1927, pàgs. 321-325.

⁶⁵ Per conèixer el personatge és imprescindible l'estudi que li ha dedicat la professora Teresa Julio i que culmina el treball de molts anys de dedicació a l'autora. En l'estudi que ara citem, el lector podrà trobar un detallat recorregut per la biografia de Carratalà, una exhaustiva recerca sobre la seva obra i també referència a tots els estudis que fins ara se li havien dedicat. Vegeu, doncs, Teresa Julio, Maria Carratalà. *Música escriptura i traducció* (Lleida: Punctum, 2021). La nostra introducció voldria complementar aquesta monografia amb una reflexió sobre el pensament de l'autora estudiada. (Anteriorment: Teresa Julio. «Maria Carratalà, un retrat literari». *La literatura catalana contemporània: intertextos, influències i relacions*, Barcelona: Societat Catalana de Llengua i Literatura, 2013, pàgs. 91-107; «El periodismo republicano en manos de mujeres: Maria Carratalà y Elvira Augusta Lewi». *Asparkía*, núm. 27, 2015, pàgs. 131-145; «Maria Carratalà, un retrat literari», *Literatura catalana contemporània: crítica, transmissió textual i didàctica*. Barcelona: Institut d'Estudis Catalans, 2016, pàgs. 91-107; «Recuperant la memòria històrica: Maria Carratalà, una traductora teatral de preguerra», *Caplletra*, núm. 61, 2016, pàgs. 35-59.

Carratalà, Maria. «Reflexos de la personalitat», *La Nova Revista*, Vol. III, 12, 1927, pàgs. 342-344.

Carratalà, Maria. «Pau Casals Violoncel·lista». *Vida Lleidatana*, Vol. II, 51, 1927, pàgs. 200-202.

Carratalà, Maria. «Dos comentaris de la nostra vida musical». *La Nova Revista*, Vol. III, núm. 13, 1928, pàg. 91.

Carratalà, Maria. «L'estrena d'«El Giravolt de Maig»». *La Nova Revista*, Vol. VI, núm. 23, 1928, pàgs. 220-225.

Carratalà, Maria. «De la finestra de la Sala Prat». *Ciutat. Ideari d'Art i Cultura*, Vol. III, núm. 18, 1928, pàg. 64.

Carratalà, Maria. «Blanca Selva: Les sonates de Beethoven». *La Nova Revista*, Vol. IV, núm. 16, 1928, pàgs. 377-378.

Carratalà, Maria. «"La princesa Margarida" al Liceu». *La Nova Revista*, Vol. V, núm. 18, 1928, pàgs. 145-151.

Carratalà, Maria. «A propòsit d'un estudi i d'un concert». *La Nova Revista*, Vol. V, núm. 15, 1928, pàgs. 226-235.

Carratalà, Maria. «Sobre el projecte d'una editorial de música catalana». *Vibracions. Revista Mensual de Música*, Any I, núm. 5, 1929, pàgs. 3-8

Carratalà, Maria. «Comentaris». *Vibracions. Revista Mensual de Música*, 1929b, I, 3, pàgs. 6-9.

Carratalà, Maria. «De la controvèrsia Farran i Mayoral-Francesc Pujol». *Vibracions. Revista Mensual de Música*, Any I, núm. 1, 1929, pàg. 3.

Carratalà, Maria. «Le Theatre Lyrique». *La Revue de Catalogne*, Any I, núm. 1, 1929, pàgs. 75-80.

Carratalà, Maria. «La Musique. Concerts symphoniques et musique de chambre». *La Revue de Catalogne*, Any I, núm. 1, 1929, pàgs. 207-208.

Carratalà, Maria. «El meu concepte de l'originalitat en la música». *El Matí*, Any II, núm. 416, 1930, pàg. 9.

Carratalà, Maria. «De l'arquitectura a la música». *El Matí*, Any II, núm. 429, 1930, pàg. 11.

Carratalà, Maria. «L'Arquitectura i la música segons Valéry, i comentaris». *El Matí*, Any II, núm. 450, 1930, pàg. 11.

Carratalà, Maria. «Resposta al senyor Gálvez Bellido». *Vibracions. Revista Mensual de Música*, Any II, núm. 8, 1930, pàgs. 1-3

Carratalà, Maria. «Concert Marquès a l'Ateneu». *Vibracions. Revista Mensual de Música*, Any II, núm. 9, 1930, pàgs. 7-8

Carratalà, Maria. «Un modern poeta del piano: Frederic Mompou». *D'Ací i d'Allà*, Vol. XIX, núm. 146, 1930, pàgs. 49-74.

Carratalà, Maria. «Unes melodies de Mompou». *Philarmonía. Guía de arte*, Any II, núm. 5, 1930, pàgs. 2-3.

Carratalà, Maria. «El retorn de Robert Gerhard a la nostra ciutat». *D'Ací d'Allà*, Vol. XIX, núm. 149, 1930, pàg. 157.

Carratalà, Maria. «Bach i Beethoven, catalans?». *Evolució*, Any I, núm. 19, 1931 pàg. 5.

Carratalà, Maria. «Orquestra Pau Casals». *Evolució*, Any I, núm. 18, 1931, pàgs. 5-6.

Carratalà, Maria. «De la llibertat». *Meridià*, Any I, núm. 21, 1938, pàg. 5.

Carratalà, Maria. «De l'art». *Meridià*, Any I, núm. 28, 1938, pàg. 6.

Carratalà, Maria. «Enmig de la naturalesa». *Meridià*, Any I, núm. 47, 1938, pàg. 3.

Carratalà, Maria. «De l'Art. II». *Meridià*, Any I, núm. 42, 1938, pàg. 5.

Carratalà, Maria. «Metafísica de la societat». *Meridià*, Any I, núm. 36, 1938, pàg. 3.

Carratalà, Maria. «De la irracionalitat. II». *Meridià*, Any I, núm. 31, 1938, pàg. 6.

Carratalà, Maria. «De la irracionalitat. IV». *Meridià*, Any I, núm. 33, 1938, pàg. 5.

Carratalà, Maria. «Intel·ligència o caràcter?». *Meridià*, Any I, núm. 14, 1938, pàg. 3.

Carratalà, Maria. «De l'heroïsmes». *Meridià*, Any I, núm. 12, 1938, pàg. 2.

Carratalà, Maria. «Sòcrates condemnat a mort». *Meridià*, Any I, núm. 16, 1938, pàg. 6.

Carratalà, Maria. «L'acusació contra Sòcrates». *Meridià*, Any I, núm. 17, 1938, pàg. 6.

Cuscó, Joan. «Anna Maria de Saavedra: De la mirada a la paraula». *Aquella gràcia. Jornada d'homenatge a Anna Maria de Saavedra. Vilafranca del Penedès: Ajuntament de Vilafranca del Penedès / Andana, 2017, pàgs. 13-31.*

Cuscó, Joan. *Subjectivitat i creativitat. Temps, memòria i creació*. Beau Bassin: Publicia, 2018.

Cuscó, Joan. «La pianista i compositora Dolors Calvet Prats (1907-1988)». *Revista Catalana de Musicologia*, Vol. XIII, 2020, pàgs. 299-316.

Cuscó, Joan. «Música transfigurada». *La Maleta de Portbou*, núm. 41, 2020a, pàgs. 59-64.

Cuscó, Joan. *Entre Orfeu i Plató. Filosofia i música en la cultura catalana contemporània*. Sabadell: Edicions Enoanda, 2022.

Garrigosa, Teresa. *Les compositoras catalanes del segle XIX. Un impuls creador*. Tesi Doctoral [inèdita]. Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona, Departament d'Art i de Musicologia, 2019. En línia:
<https://www.tdx.cat/handle/10803/670264#page=1> (Consulta: 15-08-2023).

Gerhard, Robert. «Arthur Rubinstein». *Mirador*, Any III, núm. 112, 1931, pàg. 5.

Llongueras, Joan. «L'Editorial Catalana de Música». *Revista Musical Catalana*, Any XXVI, núm. 309, 1929, pàgs. 366-370.

Martín, Sabrina. *Las mujeres compositoras en Europa (1557-1750)*. Tesi Doctoral [inèdita]. València: Universitat Politècnica de València, 2018. En línia: <https://riunet.upv.es/handle/10251/111190> (Consulta: 5-09-2023).

Nonell, Francesc d'Assís. «Al geni extraordinari, I». *La Academia Calasancia*, Any XXXV, núm. 817, 1927, pàgs. 466-469.

Roig, Francesca. *Juli Garreta: Genealogia i periple vilanoví. Vilanova i la Geltrú: El Cep i la Nansa*, 2022.

Samper, Baltasar [Antoni Pizà i Francesc Vicens, (eds.)]. *Música de jazz. Conferències de 1935*. Palma: Lleonard Muntaner Editor, 2019.

Llums i ombres de la soprano Josefina Puigsech

Dra. Antonia Luengo Sojo / Associació Musical Andreuenca
Dr. Josep Lluís i Falcó¹ / Universitat de Barcelona

¹ Aquest treball s'ha desenvolupat, per part d'en Josep Lluís i Falcó, com a membre del grup d'innovació docent *Mousiké. Música i Gènere* (GINDO-UB/189) del Departament d'Història de l'Art de la Facultat de Geografia i Història de la Universitat de Barcelona.

Resum

Aquest article reconstrueix la trajectòria artística i vital de la soprano catalana Josefina Puigsech, una figura avui quasi oblidada al nostre país però que va assolir un reconeixement destacat en nombrosos països d'Hispanoamèrica. A partir de la documentació conservada al Museu de la Música de Barcelona i d'una abundant correspondència familiar, el text explora no sols la seva carrera musical, sinó també els condicionants socials, econòmics i de gènere que la van marcar. L'estudi analitza el context de crisi i transformació de la sarsuela a la primera meitat del segle XX, així com l'intens dinamisme del gènere a Amèrica Llatina, on Puigsech desenvolupà bona part de la seva activitat i es convertí en una autèntica *prima donna*. També s'hi examinen aspectes més personals, com l'assetjament sofert per part d'Emilio Sagi-Barba i les fortes pressions familiars que contribuïren finalment al declivi de la seva trajectòria professional. El treball reivindica la necessitat de recuperar figures musicals menystingudes i de superar una mirada eurocèntrica que ha invisibilitzat artistes que, com Puigsech, tingueren una rellevància notable fora del seu entorn immediat.

Paraules clau

Josefina Puigsech, sarsuela, Hispanoamèrica, gènere, patrimoni musical, història de la música.

Resumen

Este artículo reconstruye la trayectoria artística y vital de la soprano catalana Josefina Puigsech, una figura hoy prácticamente olvidada en su país, pero que alcanzó un notable reconocimiento en numerosos países de Hispanoamérica. A partir de la documentación conservada en el Museu de la Música de Barcelona y de una rica correspondencia familiar, el texto explora no solo su carrera musical, sino también los condicionantes sociales, económicos y de género que la marcaron. El estudio analiza el contexto de crisis y transformación de la zarzuela en la primera mitad del siglo XX, así como la intensa actividad de este género en América Latina, donde Puigsech desarrolló buena parte de su carrera y se convirtió en una auténtica *prima donna*. También se examinan aspectos más íntimos, como el acoso sufrido por parte de Emilio Sagi-Barba y las fuertes presiones familiares que contribuyeron finalmente al declive de su trayectoria profesional. El trabajo reivindica la necesidad de recuperar figuras musicales menospreciadas y de superar una mirada eurocéntrica que ha invisibilizado a numerosas artistas que, como Puigsech, tuvieron una presencia relevante más allá de su entorno inmediato.

Palabras clave

Josefina Puigsech, zarzuela, Hispanoamérica, género, patrimonio musical, historia de la música.

Introducció

Aquest text no és només una recerca. És també la història de una recerca, i una necessària reivindicació d'una manera de fer recerca. I no parlem només de qüestions metodològiques, sinó que també ens referim als motius, als impulsos, que ens mouen a dur-la a terme.

Segons l'informe *Análisis bibliométrico e impacto de las editoriales open-access en España*, publicat per l'ANECA, tot citant un text de l'European Commission, diu:²

«[...] la evaluación de los sexenios de investigación ha conllevado también unos efectos no deseados tales como un cambio en el comportamiento de algunos “investigadores que orientan sus actividades de investigación y sus hábitos de publicación fundamentalmente al Journal Citation Reports” (European Commission, 2010, p. 123) lo que se suma a la

² El text al qual es refereix l'informe d'ANECA, que no hem consultat directament, és: European Commission (2010). *Assesing Europe's University based research*. https://ec.europa.eu/research/science-society/document_library/pdf_06/assessing-europe-university-based-research_en.pdf .

menor atención que recibe la investigación desarrollada sobre aspectos regionales o locales, debido a su menor probabilidad de publicación en revistas internacionales (European Commission, 2010)»

Però, què vol dir «regional o local»? Si ens aturem a reflexionar, tot ho és. Pels austríacs, Mozart és local; pels russos ho serà Txaikovsy; pels italians, Rossini, etc. Però... amb els anys, hem universalitzat aquests «localismes», convertint-los en referents mundials. Això ha comportat deixar de banda la recerca sobre personatges que van tenir la seva història (de vegades més petita, de vegades més gran) i, en conseqüència, ni la bibliografia els ha dedicat prou atenció, ni els arxius s'han preocupat massa de trobar i tenir cura dels seus documents.



El cas que aquí ens ocupa seria un d'aquests, el de la soprano Josefina Puigsech. La casualitat va fer que en coneguéssim l'existència, que localitzéssim tota la seva documentació, gelosament guardada per la seva neboda Neus i ara dipositada íntegrament al Museu de la Música de Barcelona³, amb la qual hem treballat. I l'evident interès del personatge, ens ha portat a fer aquesta recerca i a escriure les ratlles que segueixen.

Il·lustració 1. Josefina Puigsech en una fotografia promocional, aproximadament dels anys cinquanta (Fons familiar. Museu de la Música de Barcelona)

³ Sense inventariar quan es va fer aquesta recerca, tot i que ens consta que actualment (desembre 2025) està tot el material (fotografies, cartes, documents administratius, contractes, programes de mà, publicacions i retalls, i enregistraments) inventariat. Hem d'agrair la bona disponibilitat del personal del Museu i, en especial, la de na Marisa Ruiz.

Qui era Josefina Puigsech?

Josefa Puigsech Gargallo, va néixer a Barcelona el 31 de maig de 1920, i hi va morir el 15 de desembre de 2010. Per als seus familiars i veïns era, simplement, la Pepita. Per a la majoria de catalans, espanyols i europeus, fou una total desconeguda. Però per als afeccionats al teatre líric (bàsicament sarsuela i opereta) de nombrosos països d'Hispanoamèrica, fou una estrella dels escenaris, una *prima donna* del gènere. La primera pregunta que se'ns ve al cap és: per què aquesta enorme diferència en la recepció de la seva figura? La resposta l'hem de veure en el context, en la situació de la sarsuela, que va evolucionar (potser fora millor dir «involucionar»?) durant la primera meitat del segle XX cap a una situació que poc o gens tenia a veure amb els seus esplendors anteriors. I és que Josefina Puigsech es va moure prioritàriament a l'àmbit de la sarsuela, gènere dramàtic d'origen espanyol, en què la declamació alterna amb el cant.

El context de la sarsuela al segle XX

Des que el s. XVII veiés néixer les primeres sarsueles amb text de Lope de Vega⁴ i Calderón de la Barca⁵, i fins els anys quaranta del s. XX en què Josefina Puigsech va iniciar la seva carrera, la sarsuela va recórrer períodes de llum i de fosc, intents de revitalització i crisis provocades per diversos factors: guerres, esgotament de fórmules inicials, canvi de gust del públic, etc.

⁴ Madrid 1562-Madrid 1635. Va escriure el que per a ell era una cosa nova a Espanya, una comèdia amb orquestra: *La selva sin amor*, la música de la qual és de Filippo Piccinini. En el pròleg de l'edició de 1620 hi consta: «Los instrumentos ocupaban la primera parte del teatro, sin ser vistos, a cuya armonía cantaban las figuras los versos en aquella frondosa selva artificial, haciendo de la misma composición de la música las admiraciones, quejas, iras y demás afectos(...)». Com a novetat, presenta *stile recitativo*, tot i que aquest no va aconseguir imposar-se. Es va estrenar a l'Alcázar de Madrid el 1627. No es conserva la partitura.

⁵ Madrid 1600-Madrid 1681. És el primer dramaturg que utilitza el terme sarsuela per a una obra seva: *El golfo de las sirenas*, estrenada el 1657.

Ni la creació del Teatro de la Zarzuela⁶ el 1856 ni l'existència de compositors de gran vàlua que van intentar en diferents ocasions mantenir-la viva⁷, van poder evitar que el seu camí acabés tràgicament.

És així que els anys quaranta del s. XX, i després d'una gran revifalla (1920-1936)⁸ ens trobem amb una gran crisi de la sarsuela que abasta tot Espanya i que té unes conseqüències totalment visibles que es veuran agreujades per la postguerra:

- Les obres mestres de la Gran Sarsuela van essent oblidades pel públic.

⁶ Teatre inaugurat a Madrid el 1856. Va ser declarat Monument Nacional el 1998.

⁷ Ramon Carnicer, Mateo Albéniz, Baltasar Saldoni, Francisco Asenjo Barbieri, Joaquín Gaztambide, Rafael Hernando, José Inzenga, Francisco Salas, Luis Olona, Cristóbal Oudrid, José Serrano, Angel Rubio, Federico Chueca, Manuel Fernández Caballero, Ruperto Chapí, Amadeu Vives, Vicente Lleó, Rafael Millán, Jacinto Guerrero, Reveriano Soutullo, Juan Vert, Francisco Alonso, Pablo Luna, etc.,.

⁸ Un terç del repertori que es manté avui en dia va ser estrenat entre 1920 i 1936.

- Manquen composicions de qualitat⁹ que engresquin i proporcionin a les companyies una font de subsistència.
- El favor de les audiències deriva cap a la revista¹⁰ i el cinema¹¹, com en altres moments ho va fer cap als espectacles per hores, l'òpera estrangera¹² o l'opereta¹³.

⁹ El pagament a Societat d'Autors va repercutir negativament en la representació d'algunes obres, portant als empresaris a programar obres que no pagaven drets o a gèneres importats com ara las varietés.

¹⁰ El canvi a la vida, va portar al públic cap a la revista, ja que hi trobava temes i situacions del seu temps, cosa que la sarsuela ja no ofería.

¹¹ El cinematògraf va revolucionar els espectacles públics i va contribuir especialment a la tria empresarial: més beneficis amb reducció inversora. La sarsuela es va tractar al cinema, però no va ser bon vehicle per a ella, ja que quan va arribar el sonor es van potenciar les pel·lícules musicals que també contribuïen a apartar el públic dels teatres.

¹² Especialment la influència de l'òpera italiana.

¹³ L'opereta vienesa i l'estil transmès per Franz Lehár (1870-1948) i la seva La viuda alegre. El públic va ser abduït per les seves melodies, valsos i gran lirisme. Es van traduir al castellà i van formar part del repertori de les companyies.

- La premsa no se sent inclinada a parlar de sarsuela, perquè no és considerada com a un gènere digne perquè la difusió cultural li pari atenció. Els crítics manifesten obertament el seu menyspreu per la sarsuela.
- La divulgació dels ritmes de ball estrangers a través de la ràdio i del disc.

La guerra civil espanyola va aportar al teatre un desordre total i, tot i que les dues parts implicades volien la normalitat per a la vida civil, les dificultats per als espectacles públics van ser grans i el canvi de dècada es va presentar amb una onada de frivolitat que va catapultar la revista¹⁴, la música americana ballable, el jazz i les pel·lícules musicals, a part del futbol.

Tot i això, els anys en què Josefina Puigsech debuta a l'escena lírica, encara hi ha una activitat sarsuelística notable, amb temporades que es desenvolupen en els

¹⁴ Amb el conflicte provocat per la Primera Guerra Mundial, van arribar els músics que fugien d'ella. Amb ells va continuar el gust per l'opereta, la programació de la qual va durar força temps al Paral·lel de Barcelona. En iniciar els anys 40 del s. XX, els èxits continuaven arribant a tot Espanya, ja fos per gires o per la ràdio i els discos.

teatres que existeixen a les principals ciutats espanyoles. No ens deixem enganyar però, la crisi hi és, i les sarsueles que veuen la llum en aquests moments no atrauen al públic i les estrenes brillants escassegen.

En aquests anys quaranta s'inicia l'oblit de la sarsuela en tant que obra teatral amb música, a favor de les antologies fetes de fragments memorables que sovint s'oferien en concert o reducció per a piano i cant.

El panorama no va millorar en les dues dècades següents: el gènere mor gradualment, com moren els grans compositors de sarsuela tradicional i els que queden, deriven, llevat d'excepcions molt puntuals, cap a la revista i altres espectacles musicals. I el públic s'allunya cada vegada més d'un gènere que no pot oferir més que repeticions de repertori, decorats i vestuaris molt pobres i cantants de poca vàlua.

En la dècada dels seixanta els Festivals d'Espanya (creats els anys d'expansió econòmica del franquisme) van atorgar un cert impuls a la sarsuela, però no van anar més enllà, en no servir més que per recordar títols antics.

Total, en arribar als setanta, només l'àmbit discogràfic resistia la crisi, amb enregistraments amb primeres figures i bones orquestres. Ataúlfo Argenta¹⁵ va iniciar el primer d'una sèrie d'enregistraments que es van fer sota la batuta de Federico Moreno Torroba¹⁶, Pablo Sorozábal¹⁷ i altres.

¹⁵ (1913-1958). Pianista i director espanyol. Popular presentador de Radio Nacional de Espanya i divulgador de la música clàssica.

¹⁶ (1891-1982). Compositor espanyol, prolífic en sarsuela.

¹⁷ (1897-1988). Compositor espanyol d'obres simfòniques, bandes sonores i sarsueles.

La sarsuela a Hispanoamèrica

La sarsuela va impactar a l'Amèrica Llatina i fins i tot Estats Units. Des dels primers moments les companyies espanyoles van fer gires pels diferents països, especialment de parla hispana¹⁸. Allà eren acollides amb entusiasme, però és poquíssim el que podem dir perquè no es conserven prou llegats documentals.

Però el cert és que, amb excepcions, una vegada es va produir la independència d'Espanya, el vincle cultural no es va perdre i és per això que el que arribava era ben acollit. I això és el que va passar amb la sarsuela: cues immenses als teatres i llargs aplaudiments per a les companyies. A això s'uneix l'emigració espanyola durant tot el XIX, especialment cap a l'Argentina, Mèxic, Veneçuela i Cuba, que es va sumar al context general.

¹⁸ Hi havia moltes companyies que marxaven cap a Amèrica, però no hi ha prou referències al seu viatge ni a la seva estada. Poc se sap si aconseguien ni com, els intèrprets que els hi feien falta, ni res vinculat a finances, decorats, etc.

Josefina Puigsech va formar part d'aquestes ambaixades culturals, que marxaven sense cap subvenció de l'Estat, a les ordres d'un empresari que arriscava els seus diners tot confiant a l'èxit de l'empresa. Segurament viatjaven amb decorats i vestuari propis, ja que es fa esment de les grans caixes d'embalatge que carregaven. I també se suposa que contractaven els efectius humans imprescindibles, car portar tots els cantants del cor econòmicament no era viable, per tant el més lògic és que les companyies s'ampliessin amb cantants del país en qüestió. Sí que es troben notícies sobre els problemes per aconseguir bones cantants femenines, el viatge cap a allò desconegut, les incomoditats de la travessia, la separació de la família... grans obstacles. Algunes van viatjar amb els pares i mares.

Hi va haver tres rutes principals:

- **Cap a Cuba (La Havana).** Des de finals del XVIII¹⁹ hi existia una intensa activitat sarsuelística i era el lloc que aportava una acollida més càlida i a més era bon camí per anar a Mèxic (principalment Veracruz)²⁰ i altres països. A Cuba van ser molt valorades les obres de Chapí, Fernández Caballero, Bretón, Chueca, etc., i allà arribaven ràpidament, ja que el l'interès del públic era gran. Diverses companyies van triomfar els anys que ens ocupen: Emilio Sagi Barba²¹ i Luisa Vela²², Enrique Lacasa²³, etc.

¹⁹ El primer teatre de l'Havana va obrir el 1775 i ja consta que hi havia sarsuela. Fins el 1830 es van oferir més de 200 títols.

²⁰ Després de la Guerra Civil espanyola, va ser lloc d'arribada de molts republicans. Les temporades de sarsuela es van anar succeint, però es va viure la crisi dels quaranta com a Espanya. El públic mexicà era més proper a la revista i va perdre aviat el gust per la sarsuela.

²¹ (1876-1949). Baríton nascut a Barcelona, molt reconegut a la sarsuela. Va fer gires per Argentina, Uruguai, Cuba i Mèxic, a més d'Espanya, sempre amb gran èxit de públic i crítica.

²² (1884-1938). Soprano valenciana, que va tenir gran èxit al món de la sarsuela. Es va incorporar a la companyia d'Emilio Sagi Barba, amb el qual es va casar el 1912 en Montevideo.

²³ (1870-1932). Actor i director de sarsuela de Sevilla. També va treballar al cinema.

A més, la sarsuela es va difondre per la ràdio i la televisió, especialment entre els anys trenta i seixanta. I, en els cinquanta hi havia espais setmanals en diverses emissores nacionals i provincials, a més d'una emissora havanera que emetia sarsueles quasi tot el dia. Entre 1950 i 1961 va haver programes televisius en què es presentaven setmanalment òperes, operetes i sarsueles que interpretaven cantants cubans.

- La ruta de les Índies, que permetia accedir a Colòmbia, Perú i Veneçuela, on es va registrar una important activitat sarsuelística i on des dels anys trenta va funcionar la Companyia d'operetes, sarsueles i varietats Ciudad del Zulia, que van dirigir Juan B. Badia i Emilio Moratal. Diverses companyies hi van treballar fins els anys seixanta.
- Argentina (Buenos Aires), on les possibilitats eren quasi il·limitades. A Buenos Aires es va establir el 1937 el compositor valencià Francisco Balaguer Mariel (1896-1965), que va deixar una bona producció de sarsuela amb estrenes al teatre Avenida durant quasi vint anys.

També Pablo Sorozábal va iniciar la seva activitat a Buenos Aires a mitjans dels quaranta i també va treballar al teatre Avenida aconseguint rècords de taquilla.

La sarsuela era una gran atracció per als autòctons i per al col·lectiu espanyol. Va haver temporades en què una mateixa obra s'havia representat en dos, tres i quatre teatres de Buenos Aires a la vegada.

A més, des d'allà les companyies podien arribar a Uruguai (Montevideo) on existia una nombrosa colònia espanyola i on la sarsuela era una mena d'espectacle nacional. D'aquí es podia passar a Xile, que comptava amb dos teatres estables de Sarsuela a Valparaíso: el Victoria i l'Odeón (2500 localitats).

Mentre a Espanya la sarsuela agonitzava, a Amèrica Llatina encara aixecava passions. I és en aquest context que la nostra protagonista, Josefina Puigsech, apareix en escena (mai més ben dit)

Des del Born a les Amèriques

Les primeres passes de Josefina Puigsech en el món de la lírica els trobaríem, segons els indicis que tenim, al Conservatori del Gran Teatre del Liceu. Si fem cas dels records familiars, allà anava el seu pare a cercar-la, quan sortia d'estudiar amb Mercè Plantada i Carmen Gracia Tesán, aquesta darrera veïna dels Puigsech, al mateix carrer de l'Espaseria, al barri del Born, on tenien el domicili familiar. També segons el testimoni familiar, una de les companyes d'estudis al Liceu fou la soprano Victòria de los Ángeles. Cap d'aquests punts ha pogut ser corroborat amb la documentació conservada; però la relació amb de los Ángeles podria explicar una participació en l'enregistrament de *La vida breve* de Falla, què, d'altra manera, i arran de la posterior trajectòria professional de Josefina Puigsech, resulta sorprenent.

Des del seu carrer estant, i des del terrat de casa, s'hi veia el campanar de Santa Maria del Mar, molt present a la vida dels Puigsech, fins i tot quan Josefina Puigsech va marxar a fer les Amèriques.

Mentre estudiava cant al Liceu i, segons sembla, també al domicili particular de la seva veïna, la soprano Carmen Gracia, Josefina Puigsech anava temptejant fortuna amb petites incursions a la lírica. No era fàcil. La família, acabada la guerra civil, va patir un daltabaix econòmic important, car el bàndol guanyador els va confiscar tots els diners en metàl·lic que posseïen, en ser moneda republicana, que havia perdut tot el valor en ser del bàndol perdedor. El 4 de maig de 1939, Josep Puigsech Serra, pare de la Josefina, va haver de lliurar al Banco Hispano Americano, la quantitat gens menyspreable de 21.952 pessetes.²⁴ El record familiar explica que es va quedar només amb la xavalla per poder pagar quatre coses. Però era com començar de zero, i que la filla petita volgués dedicar-se a ser artista, no era pas

²⁴ Segons rebut n° 1670 en poder de la família «Fondo en papel moneda puesto en circulación por el enemigo».

plat del gust familiar, malgrat que tot apunta que havia començat els seus estudis de cant, abans de la guerra. La hipòtesi més plausible és que, passada la guerra, i migrada l'economia familiar, Josefina Puigsech deixés d'anar al Liceu a estudiar, i seguís rebent classes de la seva veïna, na Carmen Gracia.

El 29 de juny de 1941, al Centre Parroquial Santa Madrona (Barcelona) va compartir escenari amb Emili Vendrell, acompanyats al piano per Ferran Jaumandreu Obradors. Al mateix centre, pocs mesos després (26 i 28 de desembre, i 6 de gener de 1942), Josefina Puigsech participava en una representació de *Cuento celeste*, una obreta musical de Ramon Fuster Rodés, membre del centre. Eren uns inicis amateurs; però amb clares pretensions d'anar més enllà, com ho demostra la seva participació en un concurs de cant, patrocinat per un llapis d'ulls, el Lápiz Vera, celebrat el 3 d'octubre de 1941 a la desapareguda Sala Mozart. Va guanyar. I aquest fet va suposar probablement el canvi de paradigma de l'amateurisme a la professionalització, fent-la debutar al Teatro Nuevo (Barcelona), el 16 de maig de 1941 amb *Madame Butterfly*, de Puccini. Varen ser dues úniques funcions i no va ser



Il·lustració 2. Diversos programes de mà de les actuacions a Catalunya d'una jove Josefina Puigsech, en els inicis de la seva carrera (Fons familiar, Museu de la Música de Barcelona)

cap gran èxit; però aquí s'iniciava una trajectòria que encarrilaria Josefina Puigsech, no pas cap a l'òpera, sinó cap a la sarsuela i l'opereta.

Madame Butterfly va formar part del repertori de la soprano només en aquestes primeres actuacions en públic, que van incloure alguna participació a Ràdio Barcelona, un recital a l'ANEIE (Asociación Nacional de Estudiantes de Idiomas Extranjeros). Només podem fer conjectures i suposicions; però arran dels pocs enregistraments que hem pogut escoltar amb la seva veu, creiem que Josefina Puigsech va ser prou intel·ligent per adonar-se que la seva veu no era prou bona per destacar en el món operístic, però podia destacar per sobre d'altres sopranos si derivava cap a un gènere considerat menor: la sarsuela. Com a soprano se la nota un pèl forçada, mentre que la seva zona de confort es troba més en el registre de mezzo²⁵, i és una obvietat que els grans papers femenins de la lírica corresponen a les sopranos. Ella devia adonar-se que com a soprano d'òpera no seria de les millors; però que podia destacar en la sarsuela. Però això és només una especulació.

²⁵ De fet, en una crítica publicada arran de la seva actuació a La Havana al gener de 1947, el crític dirà de la seva veu que es «una buena cantante de excelente registro central, si bien de agudos algo deficientes» (Redacción, «Escenario y pantalla. Zoraida Marrero en el Teatro Nacional», *Marina* (La Havana), 22 de gener de 1947)

Així, el seu nom comença a aparèixer al Teatre Victoria (Barcelona), al Principal Palacio (avui Teatre Principal), o al Circo Barcelonés, fent diversos papers —pel que sabem, encara no com a protagonista— a obres com *La dogaresa*, *La casta Susana*, *El húsar de la guardia*, *La del manojo de rosas*, *Moros y cristianos*, o *Maruxa*. El dia 1 de setembre de 1944, signa contracte amb la Companyia Lírica. J. Serra Mora S.L., per una «gira por España». No s'indica la data de finalització del contracte. Jaume Serra era el representant de la companyia de Pepita Benavente, de la qual es conserva un material promocional on apareix Josefina Puigsech. En una entrevista posterior diu que, després de guanyar el concurs va fer gires i va estar a Bilbao, San Sebastián i Santander. De nou ens movem en el relliscós terreny de les suposicions; però és possible que fos amb aquesta companyia i en aquesta època que viatgés per aquestes ciutats espanyoles.²⁶

²⁶ Hi ha certa confusió provocada pels materials conservats: el contracte està signat amb la companyia de J.Serra Mora, que sabem que representava a la companyia de Pepita Benavente; però a aquesta se li fa un comiat al Teatre Victòria al 24 de maig de 1945.

El 25 de març de 1945 s'anuncia la seva incorporació oficial a la companyia titular del Teatre Victòria, dirigida per Pedro Segura.²⁷ Hi romandrà durant més d'un any, afegint al seu repertori títols com *La generala*, *La tabernera del puerto*, *Los cadetes de la reina*, *El cantar del arriero*, *La montería*, *La viejecita* y *La canción del olvido*, obres prou conegudes de la sarsuela; però també interpretant *Rose Marie*, un musical de Broadway a l'estil de l'opereta, amb Ricardo Mayral, Vicenta Ruiz i Luis Gimeno.

No serà aquesta la única opereta o «comèdia musical» en la qual Josefina Puigsech intervindrà, car en poc temps la trobarem estrenant sengles obres de Joan Dotras Vila, amb llibret de Salvador Bonavia: ...*Y en Montserrat se casarán*, i *De la seca a la Meca*, encara amb la Companyia del Teatre Victòria, on romandrà fins aproximadament el maig de 1946.

²⁷ De fet, el 18 de març ja hi havia actuat, amb el tenor Ricardo Mayral, en l'obra *El vals de los pájaros* (segons repertori de SGAE, codi d'obra 486.227, de Gonzalo Firpo Cuyás, Pedro Astort y José Parera Campabadal)

El dia 14 d'aquell mateix mes, Josefina Puigsech estrenarà una sarsuela de Emilio Sagi-Barba, *Las palomas*, al Teatre Victòria. Aquest fet serà l'inici d'una situació de flagrant assetjament per part del veterà cantant i, qui sap, si allò que la decideix a posar quilòmetres entremig.

La bellesa com a llast (1^a part)

A partir de l'estrena de *Las palomas*, Emilio Sagi-Barba va iniciar una relació epistolar amb Josefina Puigsech, fàcilment interpretable. Curiosament, la soprano va guardar gelosament totes les cartes rebudes pel baríton (vidu des del 1938; però quaranta-quatre anys més gran que la soprano) la qual cosa ens permet tenir informació sobre les activitats d'ella, a l'hora que posa de manifest l'assetjament al qual va ser sotmesa, sempre mantenint una distància i unes certes formes.

Del 23 d'abril de 1946 està datada la primera missiva adreçada a la cantant, i en seran tretze fins el dia 28 de setembre, la última conservada.

Ja el 23 d'abril, Emilio Sagi-Barba escriu²⁸:

«Te considero muy mujer e incapaz de decir lo que para mi sientes: enfin ya veremos, tu sabes lo discreto y respetuoso que soy, todo depende como me contestes para comprender si te interesa ó no nuestra correspondencia; de todos modos no [olvido]? nunca, que pase lo que pase yo siempre seré el mismo deseando tu felicidad y que llegues á ser la mejor tiple lírica de nuestra [...]da zarzuela, que con un poco de tesón, lo serás, porque reunes todas las condiciones. Y por hoy no quiero cansarte más. Te quiero. Emilio. Guardo en un sitio de honor, unos pétalos de clavel [ininteligible], que me dio una palomita».

No tenim la resposta de la soprano; però de les dues primeres ratlles de la segona carta d'Emilio Sagi-Barba deduïm que les seves pretensions no foren satisfetes per ella, car comença dient, després de la salutació de cortesia: «Recibí

²⁸ En totes les transcripcions s'ha mantingut la grafia original de les cartes (tant les de Sagi-Barba com, més endavant, les de Josefina Puigsech i els seus familiars), incloent-hi faltes, variants ortogràfiques i altres trets propis del text manuscrit.

tu carta digo, su carta, con esa fotografía que está guapísima». És obvi que la cantant no li va permetre el tuteig ni la confiança que ell pretenia tenir (de fet, en una carta posterior, de l'11 de juliol, després de signar li retreu: «¡Del tuteo, ni hablar!»). Sembla que Sagi-Barba desistirà de les seves pretensions, pel que diu poques ratlles avall: «Su carta empieza muy bien, pero enseguida se vá, no se sale del papel; total, que no se puede uno hacerse ilusiones y la comprendo, y como ya le dije otras veces, soy muy discreto no quiero discutir sobre este particular, á V. hay que tomarla como es y nada más, [...]»

Es succeïxen diverses cartes a la cantant, lamentant-se de no tenir notícies d'ella, de manera insistent, pressionant-la i, el 9 de setembre de 1946, ja des de la seva residència a Polop de la Marina (Alacant), li diu:

«A la vista de su cartita del 7 que contesto enseguida. Muy contento por sus éxitos ya sabe que todo lo suyo me interesa. Escribí a mi amigo el mtro. Torroba recomendándole á la tiple Josefina Puigsech de 22 años, guapa, buena presencia, actriz y cantante buena. V. la conoce? Hice bien? Cuando me conteste se lo diré. En cambio V. poco se preocupa de

mi, pues me hubiera gustado si en esa compañía para estrenar 'Las Palomas' además se convencerá de que por donde vaya, todas las Empresas me quieren y les hubiera gustado fuese hasta de segundo maestro, pero mi paloma no es la misma de antes, habrá algún gavilán que la rondará? Sería lo natural, aunque ella ya sé no se dejará engañar! Dígame con anticipación su dirección para no perderla de vista. // El próximo 14 quedaré solo, que tanto me gusta, pues se vuelven á Madrid mi hijo Pepe con su prole que han venido aquí [...]]»

Deduïm per les següents cartes que Josefina Puigsech mai es va desplaçar a «La Paz», la vila de Sagi-Barba a Polop de La Marina, malgrat la insistència del baríton. No només es va quedar a Barcelona, sinó que va posar aigua pel mig, la de l'Oceà Atlàntic.

Les seves darreres actuacions a Barcelona varen ser al Teatre Olímpia, estrenant una comèdia musical, *El ángel pálido* (de Cassià i Garrido) el 7 de juny de 1946.

La primera gira per Hispanoamèrica²⁹

El desembre de 1946, Josefina Puigsech signa contracte com a «tiple lírica» per a actuar a «La Habana y demás plazas americanas» amb la Companyia de Luis Gimeno. La validesa del contracte s'inicia al gener de 1947, sense data concreta de finalització, i amb un sou de 250 pessetes diàries, rebent una quantitat de 3.750 pessetes en el moment de la signatura, a descomptar de les retribucions setmanals. Del 10 de gener al 2 d'abril³⁰ la trobarem al Teatro Nacional de La Havana (Cuba), amb la Gran Compañía Lírica Española de Luis Gimeno,³¹ interpretant diversos papers en sarsueles i operetes com *Luisa Fernanda*, *Maruxa*, *La marcha de Cádiz*, *Los*

²⁹ Al següent enllaç es pot trobar un mapa amb el recorregut de les dues gires que Josefina Puigsech va fer pel continent americà: <https://www.google.com/maps/d/u/0/edit?mid=1shutz33tlbDd0S0gKPte0dCs7kONISk&usp=sharing>

³⁰ Tot i que la funció de comiat de la companyia, i funció d'homenatge a Josefina Puigsech, va ser a finals de març.

³¹ Sabem, arran de la documentació i premsa conservada al Museu de la Música, que el 22 de gener s'hi incorporà el tenor Luis Sagi Vela, que s'hi va estar fins el 10 de març.

gavilanes, Molinos de viento, El conde de Luxemburgo, La princesa del dólar, La viuda alegre, o La parranda.

Les crítiques a la premsa cubana ja destacaren la seva actuació:

El crític Francois Baguer, a *El Crisol* no deixa gaire bé l'actuació d'Antonio Otero a *Luisa Fernanda*, però diu de Josefina Puigsech «que encarnó a la Duquesa Carolina, posee, en cambio, una voz grata y se mueve con cierta desenvoltura»,³² mentre que la periodista cubana Mirta Aguirre³³ escriu sobre la seva interpretació a *Maruxa* que «Josefina Puigsech, de plástica voz lírica y agradable presencia, completó la mejor pareja de la noche" [amb José María Vidal] y la crítica de *El País*

³² Baguer, Francois, «Crónica. Nacional. Debut de la Cía. Gimeno», *El Crisol* (La Havana), 14 de gener de 1947 [retall, Museu de la Música de Barcelona]

³³ Aguirre, Mirta, «Compañía española de Gimeno», 14 de gener de 1947 [retall sense documentar. Museu de la Música de Barcelona]

(de la Havana) dirà: «cantante de bella voz y exquisita figura, se hizo aplaudir, en diversos momentos de su brillante actuación.»³⁴

Sobre *Maruxa*: «Josefina Puigsech, que en la Duquesa Carolina, no brilló con sus luces propias, nos dió una Adriana fuerte, con plenitud de facultades y en todo momento capaz de rivalizar con las restantes figuras en planos iguales. La escena del perdón del tercer acto fue delirantemente ovacionada y tuvo que bisar. En el segundo acto marcó con soltura y dignidad de gran cantante. Una soprano ligera con capacidad vocal. Mejor en los registros altos que en los centros, pero de todas formas con un acentuado dominio del personaje de la obra de Guerrero»³⁵.

³⁴ Interino, «Crónica Teatral. El debut de la compañía de Luis Gimeno», *El País* (La Havana), 14 de gener de 1947.

³⁵ Piñeiro, Sergio, «Teatralerías. Los Gavilanes. Por la Cía. Luis Gimeno en el Teatro Nacional», *Mañana* (La Havana), 18 de gener de 1947.

Durant aquests mesos a La Havana, la cantant va saber-se guanyar el beneplàcit del públic i la crítica, segons els diversos retalls conservats al Museu de la Música, del qual destacarem aquí la darrera crítica cubana conservada:

«El fin de temporada en el 'Nacional' coincide con el homenaje a Josefina Puigsech. Esta valiosísima tiple será objeto de merecido halago, al mismo tiempo que, en unión de todos sus compañeros, nos dirá adiós desde la escena de ese teatro, donde tan ruidosos triunfos ha conquistado. Será el mes próximo, seguramente a presencia de concurrencia numerosísima. / Josefina Puigsech se ha ganado ese derecho. Por sus facultades vocales, por la finura de su canto, por su simpatía enorme y por su amor al trabajo. La empresa ha tenido en ella una auxiliar disciplinada y entusiasta, y el público a una verdadera triunfadora. Esto da sentido y significación al tributo que le será rendido. / Ha querido ella brindarnos una novedad en la 'Luisa Fernanda' que será representada en dicha ocasión. Animará por primera y única vez la parte de protagonista, quedando la de Carolina, bajo el patrocinio de Elenita Martí»³⁶.

³⁶ Redacción, «Fin de temporada y homenaje a Josefina Puigsech», *El País* (La Havana), 28 de març de 1947.

Després d'aquesta llarga estada a La Havana, que potser s'allargaria amb diverses actuacions al Teatro Oriente³⁷, s'iniciarà un llarg periple per terres d'Amèrica, que la durà a Santa Clara y Camaguey (Cuba), Santo Domingo y Ponce (República Dominicana), San Juan y Cagüas (Puerto Rico), Lima (Perú), Caracas, València, Carabobo, Puerto Cabello y Maracaibo (Veneçuela), al llarg del 1947; i a Cúcuta, Bucaramanga, Bogotà, Medellín (Colòmbia), Panamà, Costa Rica, Lima (Perú), Santiago de Xile i Valdivia (Xile), ja el 1948. Les crítiques exitoses s'aniran succeint.

El 1949, Josefina Puigsech s'establirà durant dos anys a Lima (Perú), amb un projecte engrescador: la creació de la Compañía Nacional de Arte Lírico.

Recolzada pel Ministerio de Educación Pública, i organitzada per Mercedes Morales (Rosa Mercedes Ayarza de Morales), aquesta companyia debuta el 24 de novembre de 1949 al Teatro Segura de Lima. S'hi representen *Luisa Fernanda* i *La*

³⁷ I diem «potser», perquè es té constància d'una actuació al Teatro Oriente, però no sabem si es el de La Havana, o el de Santiago de Cuba.

gallina ciega fins el 15 de desembre; però la companyia no prosperarà i farà fallida. El 1950 ja no existeix, i pel maig, Josefina Puigsech debuta a la Compañía Lírica de Zarzuelas y Operetas, de nou al Teatro Segura de la capital. I col·labora en algunes emissores de ràdio, com Radio Nacional i Radio El Sol. El 10 de novembre informa ja de la seva intenció de marxar cap a Buenos Aires, Argentina.

Del 21 de gener de 1951 és el seu permís «para reingresar al país» des de Montevideo (Uruguai), amb validesa fins el 21 de juliol de 1951. Allà estarà contractada per la Compañía Cubas-Abad, movent-se durant dos anys entre Argentina i Uruguai, actuant en diverses ciutats com San Miguel de Tucumán, Salta, Jujuy, Santiago del Estero, Catamarca (Argentina) i Paysandú (Uruguai) a més de les dues capitals: Buenos Aires i Montevideo.

El seu èxit queda reflectit en la primera de les tres portades que la revista *Mundo Uruguayo* li dedicarà al llarg de la seva vida. El 15 de març de 1951, sota el



Il·lustració 3. Portades de *Mundo Uruguayo*, dedicades a la soprano Josefina Puigsech (Fons familiar, Museu de la Música de Barcelona)

titular «Josefina Puigsech. Una bellíssima estampa y una voz de líricas resonancias hispanas» ocupa la portada i dues pàgines centrals, amb un reportatge fotogràfic.

Però després de sis anys fora de Catalunya, Josefina Puigsech decideix tornar a casa.

La bellesa com a llast (2^a part)

Sense voler desmerèixer en absolut les qualitats interpretatives de Josefina Puigsech, el cert és que el seu aspecte físic devia contribuir molt al seu èxit. Sovint les crítiques aparegudes a Hispanoamèrica deixen constància de la seva simpatia, la seva gràcia, la seva figura... No podem obviar que una persona de pell i cabell tan clara, en aquelles latituds, cridava l'atenció. Molts dels retalls conservats al Museu de la Música d'aquella primera gira tenen com a única fotografia il·lustrativa (i pensem que en una companyia de repertori de sarsuela hi intervenien molts i moltes cantants) la de Josefina Puigsech. D'ella dirà el reporter Hernando Vega Escobar, que es troba amb tota la companyia al Cafè Metropol de Bogotà, que és: «Jovial, encantadora. Viste blusa rosada con un pequeño lazo café. Falda carmelita

y 'sweater' palo de rosa. Tiene un cutis maravilloso y ojos que hablan todos los idiomas. Luce peinado alto.»³⁸ Però... ni un sol mot de com canta.

El primer parèntesi

Malgrat les crítiques rebudes al llarg de les Amèriques, Josefina Puigsech arriba a Barcelona «sense pena ni glòria». Més enllà de la seva família, ningú fa cap acte de rebuda, ni la premsa se'n fa cap ressò. El mite de «la Puigsech», que començava a ser molt viu a Hispanoamèrica, aquí no tenia cabuda. I la sarsuela a Espanya estava ja tocada de mort.

Josefina Puigsech va iniciar a finals del 1952 la seva intervenció a comèdies musicals del Paral·lel, obres del tàndem creatiu popular Salvador Bonavia-Jaume i Mestres, que ompliren el Teatre Apolo i després el Teatre Victòria amb *Per favor*,

³⁸ Vega Escobar, Hernando, «La Zarzuela desfila en Bogotá», *El Espectador* (Bogotà), 27 de gener de 1948.

deixa'm la dona, Lo que el tiempo se llevó, Tres suspiros a las 6, o Luces del Paralelo. Compartí escenari amb José Sazatornil i la Bella Dorita, coincidint també amb Antonio Machín a finals d'agost de 1953 a l'Apolo. Amb la Companyia Bonavia-Mestres va estar de gira entre setembre de 1953 i febrer de 1954, «per províncies», sense que tinguem massa constància dels llocs on varen recalar.

Les seves actuacions a Barcelona eren lluny dels fastos de la sarsuela a Sud-amèrica i només un enregistrament, que ha quedat per a la posteritat, li podria haver donat la glòria enyorada: el 1953 va enregistrar *La Vida Breve* de Manuel de Falla, al Palau de la Música Catalana, dirigida per Ernesto Halffter i amb Victòria de los Ángeles, la seva antiga companya d'estudis (si fem cas de les informacions facilitades per la família), com a protagonista. Però s'albirava el desig d'un nou viatge.



Il·lustració 4. Josefina Puigsech i, posteriorment, els seus familiars, van guardar gelosament tots els passaports, permisos de treball dels països que va visitar, i contractes laborals que va tenir com a cantant. Tota aquesta documentació ens permet, juntament amb els nombrosos retalls de premsa i nombrós materials fotogràfic que també han conservat, reconstruir al detall la seva trajectòria pel continent americà. (Fons familiar. Museu de la Música de Barcelona)



La segona gira per Les Amèriques³⁹

A l'estiu del 1955 s'embarca en el Transatlàntic Julio César —on coincideix amb els actors-cantants Luis Mariano i Joselito— i, després de passar per Tànger i Oran (on potser actuà), enfila de nou cap a La Havana (Cuba).

I és a Cuba on inicia una primera etapa, itinerant, d'aquesta llarga estada pel continent amb la Gran Compañía Española de Zarzuela y Opereta (en la qual comparteix escenari amb el tenor Plácido Domingo, encara adolescent), que la porta també per Costa Rica, la República Dominicana, Colòmbia (on intervindrà en diversos programes de televisió al Canal 8 de la TV Nacional) i Xile. Després, acabarà instal·lant-se primer a Buenos Aires (Argentina) i, després, a Montevideo

³⁹ Pel que fa a la segona gira per Llatinoamèrica, no se'n presenta aquí una descripció tan minuciosa, atès que el seu desenvolupament general resulta comparable al del primer recorregut. Per evitar redundàncies innecessàries, se'n destaquen únicament els aspectes més rellevants. Vegeu, de nou, l'enllaç al mapa amb el recorregut de la gira, per fer-vos una idea més detallada dels llocs per on va passar.

(Uruguai), ja amb residència fixa. En aquesta segona gira per Llatinoamèrica tornarà a ser «la Puigsech», relacionant-se amb personatges rellevants com la família Bacardí o el president de Costa Rica, Josep Figueres Ferrer. Però el que podria haver estat una carrera llarga i exitosa, va veure com es reduïa «per força».

Els problemes «a casa» s'aguditzen

Mentre Josefina Puigsech emprèn aquesta segona estada a les Amèriques, la situació familiar no feia altra cosa que empitjorar. Econòmicament, el daltabaix dels diners republicans no remuntava. Les peticions a Josefina tant de diners com de roba, seran constants, senyal de l'èxit de la soprano al continent americà.

El 27 de juny de 1956, la seva germana Montserrat, li envia a la Josefina les mides del seu germà Miguel, de la seva cunyada Maria i del pare, Josep Puigsech, perquè els pugui fer roba, i en una postdata li afegeix: «Recordat de enviarme el vestit que tens usat, perquè no tinc res per a posar-me, i vaig per el carrer amb

brusa i fandilla, ¡apiadat de mi!». Poc després, el mateix Josep Puigsech li diu (18 d'agost) que «Por lo que se trata de mi con 6 ó 7 mil pesetas creo quedar listo del todo pudiendo retener algo para el invierno que bastante apurado nos dejó el pasado», i li explica que té un deute amb el sastre, perquè tot i que evita anar a actes de compromís del Gremi de Relotgers, on hi té un càrrec important, ha d'assistir i tots s'adonen que va sempre «con la misma albarda»; i també vol canviar l'envelat de la botiga, que està molt rebentat i ha de tapar el gènere amb cartons perquè no es decolori.

Els comentaris, quotidians i senzills, donen una idea de la situació econòmica de la família, com quan en una carta del 21 de desembre de 1956 li expliquen a la Josefina que han comprat una gallina i un pollastre per celebrar-ho en família, però no torrons, perquè són massa cars.

Les constants peticions de la germana i el pare se'ns presenten de vegades contradictòries. En diverses cartes del 1957 li demana «la otra faja o braga y el traje de baño porque con Encarnación, y los suyos, Juan, y su Josefina, y yo, este

verano vamos todo un día, a S'Agaró, la costa brava, y tengo una ilusión para ir que no puedes imaginartelo, creo que será en junio ¿Verdad que harás los posibles? O si no no puedo ir ya que no tengo traje de baño». Y a continuació li demana si li pot enviar un gir, perquè porta sense treballar des del desembre, i que amb 1500 pessetes en tindria prou, i que també li enviï diners al seu germà Juan (8 de març)

En una altra carta que, pel context, també es pot datar del 1957, relaciona les coses que ha comprat per la casa: majoritàriament roba, un estenedor, tot en principi, necessari. La carta continua com una llarga desiderata de coses pel domicili familiar, com pintar el pis i, fins i tot, una rentadora elèctrica per a la mare. El pare també escriu en termes similars: després d'agrair-li un gir de 1000 pessetes, li comenta que «Referente a los otros giros que me anunciabas te agradeceré que alguno sea lo antes posible, pues las circunstancias obligan y los que tienen que cobrar exigen, y todo vá muy retrasado y con cuenta gotas, muchos impuestos, malas cosechas y todo vá al aumento sin consideración: en otra ya te seré más expresivo.» (3 d'abril de 1957)

El cert és que hi ha coses que no acaben de quadrar: passen penúries o s'aprofiten de la Josefina? Perquè demanen molt, car sembla que la botiga no acaba de funcionar com cal (el pare ni ha pogut finalment fer-se el vestit d'hivern, ni renovar la vela); però entre les coses que demana la germana està un banyador per a anar d'excursió a S'Agaró —indret vacacional habitual de l'alta societat del moment—, i li explica que anirà a una comunió amb un vestit de seda natural.

Entre tantes penúries, una alegria, directament relacionada amb els fastos als quals estava acostumada Josefina Puigsech: el 19 de novembre de 1956, Josep Puigsech li explica a la seva filla:

«Hemos tenido la visita del Excmo. José Figueras Ferrer de Costa Rica, lo hemos atendido mucho y ha prometido volver mas despacio, porque entre Madrid y aquí solo 5 días, estuvo a la inauguración del Liceo con 'Manon' por Victoria de los Ángeles con una gala [ilegible] y los coches no cabían en las Ramblas y calles adyacentes y como es tan

simpático y tan catalán se puso el público al bolsillo a cada momento desde que entró hasta que salió.»⁴⁰

Gràcies a la germana, sabem que Josep Puigsech, aquell any de 1957, va tenir un ictus («un derrame de arteria en el cervell», en carta del 26 d'abril), que es troba encara «torpe» a la part dreta i no ha tornat a sortir de casa, i que 150 pessetes que tenia per pagar llum i gas les va haver de gastar en metge i medicines. La recuperació del pare va ser lenta, entre d'altres coses perquè ell no feia bondat, com explica Montserrat Puigsech a la seva germana (27 de juny de 1957)

Una de les conseqüències de la malaltia del pare va ser que el germà de la Montserrat i la Josefina, el Juan, es va fer càrrec de la rellotgeria familiar, segons

⁴⁰ José Figueras Ferrer fou president de la Segona República de Costa Rica, del 08.11.1953 fins el 08.05.1958. Per tant, la visita, suposadament al modest domicili dels Puigsech, la va realitzar sent president.

ens explica el mateix Josep Puigsech (24 de maig de 1957): «se ha portado y se porta como un hombre, al verse solo ha recapacitado su situación y es mas listo de lo que me pensaba y trabajador». Però aquesta situació es revertiria en pocs mesos, per l'entrada en escena de Josefina García, mare soltera amb la qual es va casar Juan Puigsech Gargallo.

Deduïm d'una carta de la Josefina a la seva germana Montserrat (24 de març de 1958), que aquesta es mostrava preocupada pel seu germà Joan. La mala maror s'intueix entre línies, i Josefina, encara prudent, defensa al seu germà: «Tiene mujer, adoptó un niño, (una buena acción por parte de mi hermano) viene otro y él es el único que debe solucionar su situación y nosotros esperar el fallo» i el defensa com «un muchacho bueno, cariñoso y trabajador», i a la seva cunyada Josefina com algú que potser no ha trobat allò que cercava a la vida; i aboga perquè la Montserrat tingui amb ells comprensió: «Tu no sabes lo que es andar por el mundo y ver desastres y Juan es nuestro hermano y ella y su hijo han pasado a serlo tambien y tenemos el deber de ayudarlos.» Però l'animadversió contra la cunyada creix, fins el punt que el germà gran, Miquel Puigsech, escriu a la Josefina

(20 de desembre de 1958) explicant que han fet fora de casa al Juan, la seva dona i els nens, i que la botiga, ara en mans de Juan, s'està perdent del tot i està carregada de deutes.

La situació empitjora, i el pare li demana ajuda (7 de novembre de 1958) perquè «la situació de casa es bastant denigrant, estem molt estressats, son set bocas dos llogués ó sigui atendre dos coses i cada dia tot més car. / Avui he rebut una citacio de desauçio de la botiga perque dec set mesos de llogué i son 2.250 que esperant si tu enviaves algun giro anat engreixant-se i si no pago al carré sense cap contemplació.»

«Coser y cantar»

Ja instal·lada a Montevideo, Josefina Puigsech cada cop més conciliarà la seva carrera musical amb una tasca que, segons ens explica la família, se li donava molt bé: fer de modista. El 5 de maig de 1958 li explica a la seva germana:

«Te adjunto el programa del concierto. Fue un verdadero éxito artístico y económico. Después de la pérdida que había tenido en Chile me ha servido de alivio, esperando con ganas esa temporadita de julio que se augura muy buena y entre coser y cantar haber si logro hechar el carro para adelante. [...] Montse no te escribo mas porque tengo que terminar un vestido para ver si lo cobro pronto y tengo que salir también a recoger unas telas de una clienta y de paso haré el giro (Lo pongo a tu nombre)».

I afegeix, en una carta dirigida a tota la família (6 de maig de 1958): «Ya estoy en capilla en tocante al concierto hay buena expectativa. También tengo bastante trabajo de coser, pero esta semana las clientas se van a esperar y encima me van a aplaudir.»

Al gener de 1959 (17 de gener) les dues situacions confluiran en una decisió que semblava presa:

«Por lo visto en casa estamos condenados a no tener nunca paz. Hablar de esa cuñada que nos ha tocado en suerte sería en estos momentos blasfemar contra Dios y yo contra él no voy [...]

Como parece que todos los hermanos, menos Juan, están de acuerdo en traspasar la relojería, conmina a Montserrat a hacerlo lo antes posible, no sin antes hacer inventario de todo lo que haya en ella.

«Dile a Papá y Mamá que no se pongan tristes con el traspaso de la tienda, que se vayan reponiendo que yo no quiero tardar mucho en ir para allá y todo cambiará. Yo no puedo dejar por ahora de trabajar aquí pues ya sabéis que en estos últimos tiempos no tuve mucha suerte y la vida no la regalaban y para colmo la temporada en Buenos Aires fué tan mal que mejor hubiera sido no moverse de Montevideo.

«Ahora vuelvo a coser y lo hago con una amiga muy buena que tengo aquí (la señora de Goiri, pues se divorciaron por lo carcamal que es él). Es hija de una familia muy bien de aquí y tenemos bastante clientela y las ganancias a medias, pero tengo trabajar más de la cuenta para cubrir todo lo perdido y un viaje no se hace tan fácil, hay que esperar y ver si para fines de este año lo arreglamos todo [...]

Al maig de 1959 Josefina Puigsech es casa amb Óscar,⁴¹ poc abans de sortir de gira per Salta y Jujuy (Argentina): «No hemos tenido gran suerte y es por eso que te decía en la anterior que había tenido que vender algunas joyas y estaba bastante mal. / Ahora queremos intentar de salir para Perú donde esperamos trabajar un poquito mejor y así ir bajando hasta centro América y luego reunirnos con todos vosotros» (28 de setembre de 1959) El matrimoni durà pocs mesos, car sembla que el tal Óscar es va endur les joies. La seva germana Montserrat li escriu (26 de novembre de 1959): «Amb vares donar un disgust molt gros, pero ha sigut millor aixis, que recorren al divorci, doncs cuant les coses van malament l'ho millor es saberlas entre nosaltres. [...] Aquest xicot es un pobre baritono que necessita (que lo empujen) i que millor que lograrlo casansa amb una primera tiple, alla on vagi ella aniré jo, pansava i un cop lograt et dona pota, i a trotar por ahi.» En la mateixa carta, però en una part redactada el 9 de gener de 1960 li explica que Juan ha entrat a treballar a La Canadiense, que ell s'encarrega de la rellotgeria i de comprar, que la mare cuida els nens, i en Joan fa les reparacions de rellotges quan

⁴¹ No disposem de més dades d'ell.

torna de la feina, per poder-los lliurar als clients al dia següent. «De la cunyada no ens refiem de res perquè ella, sen va a les 10 del matí, i no torna fins a la nit, frega en una casa i allí ja l'hi donen el dinar, ara que tot el que guanya s'ho queda per ella, no et pensis que ens dona ni cinc céntims a casa, però al menys estem tranquils que no la veiem». I li demana de manera molt explícita: «deixa l'Amèrica, per els americans, i tú, torna a casa, que a casa i falta gent ¿oi que ho faràs?». Se avvicinaba el principio del fin de la carrera de Josefina Puigsech.

El 29 d'octubre de 1960, Josefina Puigsech, deixa clares les seves intencions de futur, en una carta adreçada a la seva germana Montserrat:

«Siento muy de veras el comportamiento de nuestro hermano Juan y de esa... buena pieza que tiene al lado, pero mucho mas lo siento por él, lo quiero mucho, tu lo sabes y es por eso que me apena. Hay mujeres querida Montse que tienen música celestial o algo por el estilo para transtornar a los hombres y to sé por que te lo digo.

«Esta mujer se ha propuesto envenenar a nuestro hermano y lo ha conseguido, pero no te aflijas y sigue con tu política que yó por mi parte haré todos los posibles por llegar a esa

lo más pronto posible y le enseñaré como canta la cuñada que no conoce, si cree esa záfia que nos tiene en un puño va muy equivocada y a ver si en el momento oportuno tiene valor para desafiarme y como alze mucho el gallo, medirá una vez por todas el hueco de la escalera ¡valientes a mi! Ya me calenté demasiado con todo lo que me venís contando desde que se casó con mi hermano, y ya pasa de castaño oscuro, así que tranquilidad y no le perdone nada, que estás en tu derecho [...] Lástima que yo no pueda contribuir en algo pero me es del todo imposible y mucho más ahora que quiero verme pronto entre vosotros [...] Y ahora me voy corriendo a coser porque es sábado y hay que terminar muchas cosas.»

El preparatius per a la tornada de Josefina a la llar familiar, arriben a extrems d'allò més quotidians; però significatius i paradigmàtics de tota una època. El 27 de gener de 1961, poc després del naixement de la seva darrera neboda Neus, que la cuidaria fins el dia de la seva mort l'any 2010, la seva germana Montserrat li escriu: «quan vinguis, et trobaràs amb el pis pintat, em fet fer, el rebedo, menjadó i passillo que dona a la cuina, i el water, si! Eh dit el WATER! Tenim water, i oi que cagaràs més a gust?».

El retorn definitiu a Barcelona

El 30 d'agost de 1961 s'embarca en el vaixell Salta, de bandera argentina, amb rumb a Barcelona. Poc sabem ja de la seva estada a Catalunya, car les cartes entre ella i la família, en instal·lar-se precisament a la casa familiar desapareixen; i la seva vida pública minva considerablement.

La trobem en algun enregistrament de sarsuela d'EMI-Odeón, dirigits per Rafael Ferrer-Fitó, interpretant *Los Claveles*, i no la tornarem a detectar en cap activitat professional, relacionada amb la música, fins el 1966: membre del Cor del Gran Teatre del Liceu, es conserven fotografies seves a *La Bohème*, *Martha*, *Aida*, *Marina* i *Nabucco*, aquesta darrera ja al 1970. Tenia 50 anys i, pel que sabem gràcies a la família, van ser les seves darrers actuacions en públic.

Morí el 15 de desembre de 2010, a Barcelona. Portava quaranta anys allunyada dels escenaris.

Què en queda, de tota aquesta carrera?

Podem fer perfectament dos apartats. Al nostre país només en queda el record, intangible, de la família i algun afeccionat molt informat, que reconeix en el nom de Josefina Puigsech l'estrella que fou. I tota la documentació, aquesta tangible i audible, dipositada al Museu de la Música de Barcelona, donada per la neboda de la soprano, Neus Puigsech, a qui només podem agrair-li des d'aquestes ratlles la generositat.



Il·lustració 4. No només s'ha conservat documentació en paper (cartes, fotografies, programes...) També s'han conservat diversos enregistraments, inèdits, d'algunes de les actuacions de Josefina Puigsech pel continent americà. (Fons familiar. Museu de la Música de Barcelona)

Allà, passat l'oceà, en queda el record (el alguns països, com Uruguai, vivíssim) de la soprano, de la *prima donna* de la sarsuela, dels seus èxits, de les seves iniciatives, de la seva simpatia... A Hispanoamèrica els queda el mite, que aquí ni tan sols hem albirat.

Sobre la documentació que hi pugui romandre allà poc hem pogut esbrinar. Caldrien diversos viatges (més aviat estades de certa durada) per poder-nos submergir en els arxius dels tots els països en els quals Josefina Puigsech va actuar, com tantes companyies i cantants espanyols van fer en aquells anys de postguerra. Exilis artístics poc investigats, que és necessari i forçós treure a la llum.

Conclusions

Josefina Puigsech va ser una soprano d'èxit a Hispano-amèrica. Una autèntica estrella de la lírica, ignorada a casa nostra.

Malgrat els èxits esmentats, va patir dues situacions clarament derivades de la seva condició de dona: per una part, l'assetjament per part de Sagi-Barba i, per l'altra, l'abandó de la seva carrera professional en pro de la cura de la família.

El suposat declivi de la sarsuela s'ha de relativitzar, perquè potser no va ser generalitzat, ni tan dràstic com s'ha volgut fer creure. Cal parar atenció a altres realitats, més enllà de la europea i de les grans ciutats. El nostre eurocentrisme no fa cap bé al coneixement.

No podem deixar de banda la reivindicació de la necessitat de conservar i recuperar TOT el patrimoni musical del país, i no només aquell que té a veure amb els grans noms i esdeveniments musicals. I la necessitat, per tant, de fomentar la recerca sobre els nostres temes, siguin o no d'impacte i objecte d'indexació pels *lobbys* editorials anglosaxons.

Per finalitzar pensem, i això més que una conclusió és una simple reflexió personal, que la vida de la truncada carrera de la Josefina Puigsech, mereix una publicació monogràfica i, per què no, una pel·lícula o una sèrie. Les vicissituds que va viure són més actuals del que voldríem.

Bibliografia i fonts documentals

Baietti, Luis. «La viuda y recuerdos de una ópera querida», a *Luis Baietti-Ópera y ballet*, 30.11.2011, disponible a <https://luisbaietti.blogspot.com/2011/11/la-viuda-y-recuerdos-de-una-epoca.html?m=1> (Consulta: 19.04.2023)

Dillon César A., «El Teatro de la Avenida: un teatro con historia», a *Buenos Aires Lírica. La experiencia de la ópera*, disponible a http://www.balirica.org.ar/bal/teatro/c_historia.htm (Consulta: 19 de abril de 2023)

Fama Hernández, Roberto (ed.), «Faustino García: el Quijote de la zarzuela», a *Colecciones Teatrales* (blog: <http://coleccionesteatrales.blogspot.com/2013/01/faustino-garcia-el-quiote-de-la.html>) (Consulta: 18.04.2023)

Fischel V., Astrid. *La Caja Mágica*. [San José de Costa Rica]: Teatro Nacional, 1997. (p. 144)

Gisbert Cortés, Juan Javier. «Fernando Bañó Ferrando. Un tenor lírico ligero». a *Un cuarteto de líricos alcoyanos*. Alcoy: Filà Magenta d'Alcoy, 2004, extracte disponible a <http://www.auladecanto.com/blog/fernando-bano-ferrando-un-tenor-lirico-spinto/> amb comentaris afegits de Fernando Bañó (hijo) (Consulta: 18.04.2023)

Hernández Girbal, Florentino. *Otros cien cantantes españoles de ópera y zarzuela. (Siglos XIX y XX)* Madrid: Lira, 1997.

Matilla Jimeno, Alfredo; Alejandro Matilla Rivas (selección). *De música*. San Juan de Puerto Rico: Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 1992.

Morales Vélez, Alejandro. *Zarzuela, opereta y ópera en Medellín. Compañías, obras, teatros y artistas*. Medellín: Fondo Editorial Universidad Eafit, 2012.

Pràctica cançonística femenina catalana
(segles XVII-XVIII): omplim buits a través del
Cançoner de les carmelites descalces de
Barcelona

Laura Planagumà-Clarà / Instituto Complutense de Ciencias Musicales
ORCID: 0000-0002-1142-8091

Resum

El coneixement que tenim actualment sobre la pràctica cançonística catalana no professional dels segles XVII i XVIII és encara escassa. La majoria dels testimonis que en conservem són fonts textuais, és a dir, cançoners manuscrits de l'època que contenen centenars de textos de cançons però no la seva música. Aplicar una perspectiva de gènere a l'estudi d'aquest repertori és difícil perquè la majoria dels cançoners o bé són anònims o bé van ser propietat d'homes. Considerant aquestes circumstàncies, el *Cançoner* de les carmelites descalces de Barcelona esdevé una font important per començar a definir el mosaic de pràctiques cançonístiques de les dones no músiques professionals en l'Edat Moderna. En aquest treball estudiem des d'un punt de vista musical part del repertori d'aquest cançoner, copiat per una carmelita anònima, probablement en la segona meitat del segle XVII. Després d'una contextualització general d'aquest cançoner literari que no conté notació musical, ens proposem respondre a la pregunta: com sonaven les cançons que conté? Per això estudiem, en primer lloc, les possibles indicacions musicals copiades juntament amb els textos. Seguidament detallem les obres contingudes en aquesta font de les quals n'hem localitzat partitures de l'època. Finalment, per tal de conèixer aspectes musicals de les obres que no conservem en fonts musicals, hem identificat diversos *contrafacta* que reutilitzaven melodies conegudes procedents de diverses pràctiques musicals i n'abordem la seva recreació musical.

Paraules clau

Cançoner, carmelites descalces de Barcelona, segles XVII i XVIII, repertori vocal, *contrafacta*, recreació musical.

Resumen

El conocimiento que tenemos actualmente sobre la práctica cancionística catalana no profesional de los siglos XVII y XVIII es todavía escasa. La mayoría de los testigos que conservamos son fuentes textuales, es decir, cancioneros manuscritos de la época que contienen centenares de textos de canciones, pero no su música. Aplicar una perspectiva de género al estudio de este repertorio es difícil porque la mayoría de los cancioneros o bien son anónimos o bien fueron propiedad de hombres. Considerando estas circunstancias, el *Cançoner* de les carmelites descalces de Barcelona se convierte una fuente importante para empezar a definir el mosaico de prácticas cancionísticas de las mujeres no músicas profesionales en la Edad Moderna. En este trabajo estudiamos desde un punto de vista musical parte del repertorio de este cancionero, copiado por una carmelita anónima, probablemente en la segunda mitad del siglo XVII. Después de una contextualización general de este cancionero literario que no contiene notación musical, nos proponemos responder a la pregunta: ¿cómo sonaban las canciones que contiene? Por eso estudiamos, en primer lugar, las posibles indicaciones musicales copiadas junto con los textos. Seguidamente detallamos las obras contenidas

en esta fuente de las cuales hemos localizado partituras de la época. Finalmente, para conocer aspectos musicales de las obras que no conservamos en fuentes musicales, hemos identificado diversos *contrafacta* que reutilizaban melodías conocidas procedentes de varias prácticas musicales y abordamos su recreación musical.

Palabras clave

Cancionero, carmelitas descalzas de Barcelona, siglos XVII y XVIII, repertorio vocal, *contrafacta*, recreación musical.

1. Introducció

L'estudi que s'abordarà en aquestes pàgines parteix de preguntes, inquietuds i reflexions que m'han sorgit mentre estic elaborant la meva tesi doctoral, un treball que no parteix d'una perspectiva de gènere, però que jo, com a dona, no puc deixar de qüestionar-me i interessar-me per certs aspectes que tenen a veure amb el paper de la dona en tot l'entramat de cançons que estic estudiant.

El propòsit de la tesi és l'estudi i recreació musical de *contrafacta*, cançons que es componien sobre melodies preexistents que van viure certa popularitat durant el segle XVIII fins a inicis del XIX a Catalunya. L'any 1958, Bruce W. Wardropper, en el seu llibre *La poesia lírica a lo divino en la cristiandad occidental*, va proposar el llatí *contrafactum* per referir-se a «una obra literaria [...] cuyo sentido profano ha sido sustituido por otro sagrado» i destacava que «la historia de los *contrafacta* está irremediabilmente ligada a la música. Casi todos los *contrafacta* se

compusieron para ser cantados sobre melodías populares»¹. Actualment, el terme *contrafactum* s'utilitza en un sentit més ampli de transformació textual d'un model i sobrepassa la concreta translació d'obres de tema profà a tema religiós. La noció de *contrafacta* pot variar segons els autors i el seu objecte d'estudi, i per això cal establir la nostra pròpia definició del terme. Nosaltres per *contrafactum* entenem: una composició dissenyada per poder-se cantar amb una melodia preexistent (un to) sovint ja usada en un o altres textos, sense que aquesta pateixi modificacions estructurals significatives.

Les fonts primàries principals analitzades són cançoners manuscrits d'origen català copiats en l'època. Parlem de cançoners en el sentit filològic de col·lecció de poemes o cançons d'un o diversos autors —o anònims—, independentment que conservin notació musical o no. De fet, majoritàriament no la contenen. Això significa que no sabem com sonaven gran part de les cançons de l'època que es

¹ Wardropper, Bruce W. *La poesía lírica a lo divino en la cristiandad occidental*. Madrid: Revista de Occidente, 1958, pàgs. 6-7.

recullen en aquestes fonts. No obstant això, sovint en els epígrafs dels *contrafacta* s'indicava el nom de la tonada amb la qual cantar el text amb expressions del tipus «al to de».

Les melodies utilitzades per a compondre *contrafacta* procedien de diverses pràctiques musicals. Afortunadament, en algunes d'elles la notació musical sí que jugava un paper rellevant i per tant conservem algunes d'aquestes melodies. Això ens dona l'oportunitat de recrear musicalment els *contrafacta*, encara que sigui a través de fonts indirectes i no sense dificultats.

Però, d'on provenen o a qui van pertànyer els cançoners? Aquí ens topem amb la primera dificultat, ja que de la majoria d'ells no en coneixem el propietari, que a la vegada solia ser-ne el mateix copista. Així doncs, és difícilós poder aplicar una perspectiva de gènere a l'estudi d'aquestes cançons. Afortunadament, tot i no ser abundants, alguns cançoners sí que contenen un *ex libris*, és a dir, en una marca de propietat, en el qual figura un nom. Això ens permet distingir entre posseïdors

homes i dones. Els que més abunden són els primers²; les fonts escrites d'aquesta naturalesa que provenen d'una mà femenina són molt més escasses. Així doncs, com podem estudiar la pràctica cançonística femenina catalana no professional durant el segle XVIII? Una opció és anar a buscar les dones en aquells contextos on van tenir un pes rellevant i on han pogut sobreviure fonts escrites de la seva pràctica musical. Un d'ells és el conventual i en aquest treball estudiarem el *Cançoner* de les carmelites descalces de Barcelona. Es tracta d'un cançoner literari, sense notació musical, però que conté repertori per cantar. No és un cançoner inèdit, ha estat àmpliament estudiat per la Mercè Gras³ i la Verónica Zaragoza⁴. Així

² De forma il·lustrativa, en la recerca que estem elaborant hem detectat que el 98 % dels propietaris de cançoners identificats són homes.

³ Gras, M. Mercè. «L'escriptura en el Carmel descalç femení: la província de Sant Josep de Catalunya (1588-1835)». *Scripta. Revista Internacional de Literatura i Cultura Medieval i Moderna*, vol. 1, 2013, pàgs. 302-332. En línia: <http://ojs.uv.es/index.php/scripta/article/view/2587> (Consulta: 29-07-2023).

⁴ Zaragoza Gómez, Verónica. «En vers vull desafiar...». *La poesía femenina a l'àmbit català (segles XVIII-XIX)*. Edició crítica. Tesi doctoral. Girona: Universitat de Girona. Departament de Filologia i Comunicació, 2015. En línia: <http://hdl.handle.net/10803/458139> (Consulta: 29-7-23); —. «El

que des d'un punt de vista històric i filològic ja ha estat molt ben contextualitzat. Com a musicòloga, el que m'interessa i el que puc aportar és intentar respondre la pregunta: com sonava aquest cançoner? Per fer-ho, abordarem diferents estratègies que detallarem a continuació i que són aplicables a altres cançoners.

2. *Cançoner de les carmelites descalces de Barcelona (ca. 1588-ca. 1805): estudi del repertori musical*

El *Cançoner de les carmelites descalces de Barcelona (CCDB)* és una antologia poètica molt extensa. Conté cent vuitanta sis obres que van ser compilades al llarg de més de dos segles per la comunitat del convent de carmelites descalces de la

Cancionero poético del Carmelo descalzo femenino de Barcelona (ca. 1588-ca. 1805)». *e-Humanista*, vol. 35, 2017, pàgs. 615-644. En línia: <https://www.ehumanista.ucsb.edu/volumes/35> (Consulta: 29-07-23).

Inmaculada Concepció de Barcelona, lloc on actualment es conserva. La Verónica Zaragoza ha identificat fins a catorze mans que van contribuir a la seva còpia. Com que abordar l'estudi de tot el cançoner sobrepassa els límits d'aquest treball, ens centrarem en la mà d'una copista concreta. És la que Zaragoza identifica com la «3.^a mà», d'una carmelita actualment anònima, que pel contingut musical que ara detallarem hem d'ubicar, almenys, a la segona meitat del segle XVII. Ens ha interessat estudiar aquesta mà perquè va copiar diverses peces musicals, algunes *contrafacta*.

Aquesta mà va copiar vint-i-nou peces en diversos punts del cançoner, que representen un 16 % del contingut⁵. Segons Zaragoza, aquesta mà va recollir peces de tradició oral, anònimes i d'autors no conventuals o desconeguts⁶, cosa que coincideix amb el repertori musical que hem detectat.

⁵ Zaragoza Gómez, V. «En vers vull desafiar...», vol. 1, pàg. 431.

⁶ *Ibid.*, vol. 1, pàg. 461.

Per tal d'abordar la qüestió de com sonava aquest cançoner, amb quina música es cantava, podem utilitzar diferents estratègies. En aquest treball n'explorarem tres. La primera, estudiar les anotacions musicals que pot contenir el mateix cançoner. La segona consisteix en intentar localitzar partitures de l'època de les peces que es recull el cançoner. Finalment, hi ha una darrera forma més indirecte i complexa que ens permet conèixer aspectes musicals de les cançons no conservades en fonts musicals, i és a través de la detecció de *contrafacta* i l'estudi de les tonades que aquests reutilitzaven, potser aquestes sí recollides en alguna font musical.

2.1 Anotacions musicals de la «3^a mà» en el cançoner

Desafortunadament, en la majoria dels cançoners literaris no s'hi recollien partitures ni cap classe d'indicació de notes o ritmes. Això pot ser degut a que van ser copiats per algú sense coneixements de notació musical. Però per l'altra banda,

també hem de considerar que es podia tractar de peces ja conegudes i que, per tant, tampoc era necessari copiar-ne la música.

En el repertori copiat per la carmelita que ens interessa, només hem detectat el que podien ser algunes indicacions musicals en la cançó al Naixament «Quando puesto en las pajas»⁷. El seu epígraf «Coblas a 3 voces» ja ens dona una primera informació musical, i és que es tractava d'una peça polifònica a 3 veus. A més, hi ha algunes indicacions de notes al marge d'alguns versos. Són difícils de desxifrar. La indicació sempre diu «Sol Fa Mi Re», i la primera vegada que apareix està subratllada. Per un costat, podria ser algun tipus de recordatori d'algun aspecte musical concret pensat per a unes monges que ja coneixien les melodies a priori. Però tampoc podem descartar que formés part del vers, és a dir, que fossin paraules que es cantessin, tinguessin o no concordança real amb l'altura de les notes musicals interpretades.

⁷ Una transcripció moderna de la peça es pot consultar a Zaragoza Gómez, V. «En vers vull desafiar...», vol. 2, pàgs. 298-299. En aquest cas, Zaragoza ha considerat que els nom de les notes musicals no formen part del vers.

2.2 Concordances amb altres fonts musicals

El mètode més convencional per tal de descobrir la música de fonts textuals és buscar correlacions entre les seves peces i les d'altres de fonts musicals. Per aquesta empresa és indispensable consultar el catàleg *Nuevo Íncipit de Poesía Española Musicada*, actualitzat periòdicament, que conté un llistat dels primers versos d'obres vocals dels segles XVI i XVII⁸. Ajudant-nos d'aquest treball, hem constatat que algunes de les peces copiades per la mà carmelita es conserven en partitures. Ho detallem a la taula 1:

Taula 1. Obres del CCDB copiades per la 3.^a mà conservades en fonts musicals. També indiquem l'edició musical moderna d'aquestes fonts, en el cas que existeixi.

Peces del CCDB	Fonts musicals on es conserven	Edicions modernes de les fonts musicals
«Bayle por Navidad». Inc.: «Dile, mi hermana, a Dios hombre» (pàgs. 22-23)	«Al drongolondrón»; Ensalada Lo Bon jorn, Pere Alberch Vila (1517-1582)	

⁸ Lambea, Mariano; Josa, Lola; Valdivia, Francisco. *Nuevo Íncipit de Poesía Española Musicada* (NIPEM) 2021. Barcelona: CSIC, 2021. En línia: <https://digital.csic.es/handle/10261/235341> (Consulta: 29-07-2023).

«Bayle (salen dos mugeres cantando)». Inc.: «Al bayle de l'aldijuela» (pàgs. 78-79)	«Al baile del aldegüela», Libro de tonos humanos BNE M/1262	«Al baile del aldegüela» (ed. Lambea i Josa, 2003) ⁹
«Letra». Inc.: «Corazón, amor, amor, corazón» (pàg. 96)	A lo divino: BC ¹⁰ Ms. M 737/30 (Juan Hidalgo) «Tono a 3, al Santísimo sacramento»	«¡Corazón, Amor!» (ed. Lambea i Josa, 2013) ¹¹ «Corazón, amor, corazón» (ed. Angulo, 2014) ¹²
	A lo humano: BC Ms. M 1637-II/21 BC Ms. M 759/2	«Corazón, amor» (ed. Ezquerro, 2002) ¹³ «¡Corazón, Amor!» (ed. Lambea i Josa, 2013) ¹⁴

⁹ Lambea, Mariano; Josa, Lola, (eds.) *Libro de Tonos Humanos (1655-1656). Volumen II*. Madrid-Barcelona: CSIC, 2003.

¹⁰ Biblioteca de Catalunya.

¹¹ Josa, Lola; Lambea, Mariano (eds.) *Manojuelo poético-musical de Barcelona (Biblioteca de Catalunya)*. Madrid: CSIC / SEdeM, 2013.

¹² Angulo Díaz, Raúl (ed.) *Juan Hidalgo. Obras sacras. Volúmen 2*. Madrid: Ars Hispana, 2018.

¹³ Ezquerro Esteban, Antonio. *Tonos humanos, letras y villancicos catalanes del siglo XVII*. Barcelona: CSIC, 2002.

	BC Ms. M 769/22 (pàgs. 30-31)	«Corazón, amor» (ed. Angulo, 2014) ¹⁵
[Sense epígraf]. Inc.: «Oy jura el Padre eterno» (pàg. 89)	BC M. 737/10. «Tono a 4 al Santísimo Sacramento [...]». Fray Diego Roca [Dídac Roca i Segrià]	

Moltes d'aquestes concordances ja les havia identificat la Verònica Zaragoza, com el «Bayle por Navidad» (relacionat amb el drongolondrón, ball de tradició popular oral, però que també es conserva a l'Ensalada «Lo Bon jorn», Pere Alberch Vila (1517-1582)¹⁶ o «Al bayle de l'aldijuela» o «aldegüela», conservat al *Libro de tonos humanos* (Biblioteca Nacional de España¹⁷ M/1262)¹⁸. La carmelita també va

¹⁴ Josa, L.; Lambea, M. *Manojuelo poético-musical...*

¹⁵ Angulo Díaz, R. Juan Hidalgo. *Obras sacras...*

¹⁶ Zaragoza Gómez, V. «En vers vull desafiar...», vol.1, pàg. 439; vol. 2, pàgs. 220.

¹⁷ D'ara endavant BNE.

¹⁸ Zaragoza Gómez, V. «En vers vull desafiar...», vol. 1, pàg. 440.

recollir el tono «Coraçón, amor, amor, coraçón», divinització del *tono humano* «Coraçón, amor, amor, coraçón» de Juan Hidalgo¹⁹. Tant de la versió profana com de la divina n'hem localitzat fonts musicals.

Hem identificat una concordança més. És l'obra «Oy jura el Padre eterno» (pàg. 89). Se'n conserva una partitura a la BC amb el títol de «Tono a 4 al Santísimo Sacramento [...]» (M 737/10) i s'atribueix a un tal Fray Diego Roca (identificat com a Dídac Roca i Segrià per la BC, compositor català actiu durant el segle XVII). La identificació d'aquesta font musical és especialment interessant, perquè la còpia del cançoner carmelità està incompleta, així que la font de la BC no només ens permet conèixer com podia sonar aquesta peça, sinó també completar-ne les parts que falten.

¹⁹ *Ibid.*, vol. 2, pàg. 319.

2.3 Detecció i recreació musical de *contrafacta*

I com podem conèixer la música d'aquells textos que no en conservem cap partitura? Aquí és on pot jugar un paper rellevant la detecció de *contrafacta*, perquè les melodies que ells reutilitzen potser es conserven en altres fonts. N'he identificat tres:

El primer és el villancet al Santíssim Sacrament «Ama al que ama a las almas» (pàgs. 83-84). Aquest té correspondència amb l'ínicit «Ama al que ama Anajarte», tono humano que va tenir molta circulació i que prové del drama mitològic de Calderón de la Barca *Las durezas de Anajarte y el amor correspondido*, més ben conegut com *La fiera, el rayo, la piedra*. La música no se sap del cert de qui era, potser un tal «Domingo Scherdo, toledano» o Tomás Micieces, mestre de capella de la catedral primada de Toledo entre els anys 1650 i 1661²⁰.

²⁰ Caballero Fernández-Rufete, Carmelo. «Varia fortuna de un tono de comediantes: "Ama al que ama, Anajarte" de *La fiera, el rayo, la piedra*». *Anuario Musical*, núm. 73, enero-diciembre 2018, pàg. 104. En línia: <https://doi.org/10.3989/anuariomusical.2018.73.07> (Consulta: 29-07-2023).

En la segona meitat del segle XVII, la pràctica de divinitzar peces profanes que procedien d'obres dramàtiques compostes a l'entorn cortesà de Madrid era freqüent. De fet, és a vegades la conservació de fonts musicals d'aquestes obres religioses en fons catedralicis la que permet musicar les obres dramàtiques cortesanes de les quals no sempre se'n conserven partitures. Aquest és l'exercici que ha fet Carmelo Caballero, qui ha tornat a posar música a l'escena de la segona jornada (vv. 2654-2740) d'aquest drama on el Déu Anteros canta el tono «Ama, amada Anajarte». El fons musical de la catedral de Valladolid conserva diversos villancets de Miguel Gómez Camargo dedicats a diverses festivitats (Nadal, Corpus, Asunción de Nuestra señora...) que van prendre de model aquest tono de Anajarte, i és partir d'aquestes fonts, així com un esbós musical que conté la melodia d'aquesta tonada, que Caballero ha recreat musicalment l'escena calderoniana²¹.

El villancet conservat al CCDB és una altra divinització més d'aquest tono, amb el que coincideix en mètrica i estructura: tornada en forma de seguidilla i estrofes

²¹ C. Fernández-Rufete, Carmelo. «Varia fortuna...».

de romanç octosil·làbic. A més reproduïx la rima assonant en -i, i hi ha moltes correspondències lèxiques i sintàctiques. De fet, es reutilitzen dues estrofes sense pràcticament sense cap canvi (vegeu la taula 2).

Taula 2. Correspondències textuais i mètriques entre l' «Ama al que ama a las almas» conservada al CCDB i l' «Ama amada Anajarte» de *La fiera el rayo y la piedra* de Calderón²².

CCDB, pàgs. 83-84 ²³	<i>La fiera el rayo y la piedra</i> ²⁴
<p>Ama al que ama a las almas, hombre ingrato y vil, que el amarle no es culpa, no, y olvidarle, sí.</p>	<p>Ama, amada Anaxarte, [Ama al que ama, Anajarte] ²⁵ hermosa y gentil, que el amor no es defecto,</p>

²² Respecte la font, només normalitzem puntuació i accentuació. Seguim el mateix criteri en totes les transcripcions textuais.

²³ Una transcripció moderna de la peça es pot consultar a Zaragoza Gómez, V. «En vers vull desafiar...», vol. 2, pàgs. 305-306.

²⁴ *Tercera parte de comedias de D. Pedro Calderón de la Barca, 1664, ff. 236v-237r.*

²⁵ He marcat aquest incipit alternatiu, «Ama al que ama, Anajarte», perquè és la fórmula amb la qual va circular com a tono independent de l'obra teatral. Per exemple, el recullen amb aquesta fórmula els cançoners de la BC Ms. 888 (f. 38v) i Ms. 1586 (f. 36r).

El correspondido amor
busca Dios, alma, de ti,
no despresies sus finesas
si pretendes ser felís.

De divino arder sus flechas
armó este noble adalid,
porque dexas por amarle
engaños del mundo vil.

Alma, de ti enamorado
está su pecho en quien vi
por la boca de un clavel
ensangretarse el jasmín.

Olvida al mundo y no ingrata

y el olvido, sí.

[...]

El correspondido Amor,
que rey en el orbe fuy,
antes que el interesado
Amor me obligava a huir.

De plomo y oro sus flechas
armó este fiero adalid,
mezclando de odio y favor
el noble afecto y el vil.

De la del plomo tocado
está tu pecho en quien vi
quedando mustio el clavel
ensangretarse el jazmín.

Vengate de él, y no ingrata

correspondas, siendo assí,
que no es defecto el amor
y es defecto el resistir.

[...]

Quien ama alograr amando
porque es su interès su fin,
no puede dezir que ama
a quien quiere, sino assí;

Mas quien ama por amar
bien mereçe conseguir
que el amor divino y santo
haga su vida felís.

[...]

correspondas, siendo assí
que no es defecto clamar
y es defecto el no sentir.

Quien ama a lograr amando,
porque es interés su fin,
no puede dezir que ama
a su dama, sino a sí.

Mas quien ama por amar,
bien merece conseguir
que el correspondido Amor
haga su vida feliz.

Les concordances mètriques ens permeten recrear musicalment el tono de les carmelites utilitzant la música que ha recuperat Carmelo Caballero del tono de l'obra de Calderón (il·lustració 1):

8 A - ma al que a - ma a las al - mas, hom - bre in - gra - to y vil, hom - bre in - gra - to y

5 vil, que el a - mar - le no es cul - pa, no,

9 no, y ol - vi - dar - le, sí.

13 El co - rres - pon - di - do a - mor bus - ca Dios, al - ma, de tí, no des - pre - sies

17 sus _____ fi - ne - sas sí pre - ten - des ser fe - lis.

Il·lustració 1. Recreació musical de «Ama al que ama a las almas» (CCDB, pàgs. 83-84) utilitzant la proposta musical de Caballero Fernández del tono «Ama al que ama, Anajarte».

El segon *contrafactum* que hem identificat és una peça dedicada al Naixamen de Jesucrist que comença dient «De una rosa escogida del cielo (la Verge Maria) / nace

en el diciembre galán un jazmín (Crist)». Era una peça de molta circulació durant la segona meitat del segle XVII i al llarg del XVIII com demostra que la recullin fins a quatre cançoners de procedència diversa:

- Biblioteca de la Universitat de Barcelona, Ms. 1151, f. 109r-v (Zaragoza 2015, 2:301).
- Ateneu Barcelonès, Ms. 23 *Breve compendio de bendiciones sacadas de diferentes partes* (ca. 1765 - 1775 ca.), pàg. 55.
- BC, Ms. 49 *Cançons del Naixament, de la Mare de Déu y altres divertidas* (post. 1784), f. 23r-v.
- BC, Ms. 52, [Cançoner de Nadal i altres temes] (primera meitat / mitjans segle XVIII), ff. 13v-14v.

En aquest cas podem identificar amb quina melodia es podia cantar per la mètrica i ritme accentual del text. Correspon a la mètrica de la tonada de

Marizápalos. La seva melodia prové del romanç de Marizápalos del que se'n conserven diverses versions, però una de les més conegudes comença dient:

Marisápula, linda muchacha,
enamoradilla de Pedro Martín,
por sobrina del cura se estima,
la gala del pueblo, la flor del abril.

És a dir, és un tipus de romanç que combina versos de deu i dotze síl·labes, i rimen sempre els versos parells en -i. El romanç de Marizápalos descriu amb molts dobles sentits les aventures amoroses de Pedro Martín i la Marizápalos, neboda d'un mossèn que al final del romanç acaba interrompent als enamorats. Va ser una cançó popularíssima, ja des de la segona meitat del segle XVII, de la que se'n conserven nombroses versions²⁶. De fet, la seva melodia va començar a circular

²⁶ Al respecte es pot consultar Planagumà-Clarà, Laura. «Cantar “al tono de”: estudio y recreación musical de *contrafacta* (ca. 1700-ca. 1830)». *Cuadernos de Música Iberoamericana*, vol. 34, 2021, pàgs. 353-392. En línia: <https://doi.org/10.5209/cmib.74680>.

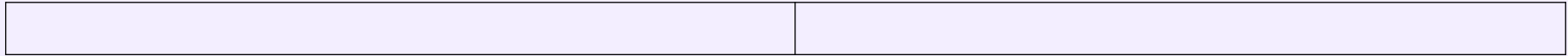
independentment i se'n conserven també molts testimonis instrumentals, ja que era una de les melodies més populars per tocar variacions.

Comparem la cançó de Nadal del cançoner de les carmelites i l'estrofa de Marizápalos. Hem escollit un testimoni de Marizápalos conservat en un cançoner català d'inicis del segle XVIII.

Taula 3. Correspondències textuais i mètriques entre la cançó de Nadal del Cançoner de les carmelites descalces de Barcelona i la primera estrofa de Marizápalos.

CCDB, pàgs. 80-81 ²⁷	BC Ms. 78, f. 70v
De una rosa escogid[a] del cielo naçe en el desiembre galán un jasmín; fue en invierno cosa prodigiosa la flor más hermosa, la más linda rosa que el mayo y abril.	Marisápula, linda muchacha, enamorado de Pedro Martín, por sobrina del cura se estima, la gala del pueblo, la flor del abril.

²⁷ Una transcripció moderna de la peça es pot consultar a Zaragoza Gómez, V. «En vers vull desafiar...», vol. 2, pàgs. 300-301.



Veiem que coincideixen en la forma mètrica, amb l' excepció que la peça del cançoner carmelità conté un vers o mig vers de més. Això es pot explicar des d'un punt de vista musical. La tonada de Marizápalos acaba amb una frase cadencial que es sol cantar repetint part del text de l'últim vers. En aquest cas, sembla que es va optar per escriure un nou text en lloc de repetir-ne una part. Vegem-ne la concordança musical. En aquest cas hem escollit una melodia de Marizápalos conservada en el quadern de melodies M 1452 (f. 244r) de mitjans del segle XVIII (il·lustració 2):

De u - na ro - sa es - co - gi - da del cie - lo na - ce en el de - siem - bre ga -

7
lán un jas - mín fue en in - vier - no co - sa pro - di - gio - sa la

13
flor más her - mo - sa la más lin - da ro - sa que el ma - yo y a - bril.

Il·lustració 2. Recreació musical de «De una rosa escogida del cielo» (CCDB, pàgs. 80-81) utilitzant la melodia de Marizápalos conservada a BC M 1452 (f. 244r).

L'últim *contrafactum* que hem identificat és una peça dedicada al Santíssim Sacrament: «¡Ah, Señor sacramentado!». El que ens ha permès, en aquest cas, identificar-ne la melodia ha sigut la conservació de la mateixa peça en un altre cançoner on s'indica explícitament amb quina tonada es cantava:

- «Letra a tono de Faetón». Inc.: «Oh, Senyor sacramentado». BC Ms. 78 [Recull de poesies diverses en català i castellà del segle XVIII] (ca. 1701 – ca. 1706), f. 71.

El nom de la tonada anomenada «Faetón» l'identifiquem amb l'incipit d'una peça amorosa profana que comença dient «Si Faetón por atrevido». Devia ser una peça ben coneguda, ja que l'hem localitzada en dos cançoners catalans:

- «Letra». Inc.: «Si Faetón por atrevido». BC Ms. 78 [Recull de poesies diverses en català i castellà] (ca. 1701 – ca. 1706), f. 63r-v.
- [Sense epígraf] Inc.: «Si Faetón por atrevido». Biblioteca de la Universitat de Barcelona Ms. 557 [Poesies satírico-polítiques i amoroses] (segle XVIII), f. 144.

Però a més, apareix en la novel·la *La industria vences desdenes*, de Mariana de Carbajal, publicada a Madrid l'any 1663 dins el volum de novel·les curtes *Navidades de Madrid o noches entretenidas, en ocho novelas*. És el testimoni més antic que n'hem localitzat²⁸, així que no podem descartar que el text fos de la mateixa Mariana de Carbajal, tot i que també podria estar al·ludint a alguna composició popular de l'època. Dins la novel·la, la peça la compon el jove don Jacinto a Beatriz, qui es mostra esquiva tot i estar secretament enamorada d'ell, per a donar-li a entendre el seu ferm propòsit a conquerir-la tot recorrent al mite de Faetón (f. 104v-105r):

Si Faetón por atrevido
llegó a la región del Sol,
aunque muera despeñado
he de seguir a Faetón.

²⁸ Lambea, M.; Josa, L.; Valdivia, F. *Nuevo Íncipit de Poesía...*, pàg. 370.

Si repetim l'exercici de comparar les mètriques i el ritme accentual de les dues peces, veiem que tornen a coincidir (vegeu la taula 4):

Taula 4. Comparació textual entre el *contrafactum* «¡Ah, Señor sacramentado» conservat en el CCDB i la cançó de Faetón conservada a la BC Ms 78.

CCDB, pàgs. 86-87 ²⁹	E-Bbc Ms. 78, f. 63r-v
<p>¡Ah, Señor sacramentado!, yo soy vuestro sacristán, que de vuestro cuerpo como como del pie del altar.</p>	<p>Si Faetón por atrevido llegó a la región del sol, aunque muera despenyado tengo de seguir a Faetón.</p>

²⁹ Una transcripció moderna de la peça es pot consultar a Zaragoza Gómez, V. «En vers vull desafiar...», vol. 2, pàg. 310.

Per tant, sí, és possible cantar la peça al Santíssim Sacrament amb la tonada de Faetón. Aquesta ben segur que era molt popular. Però, de moment, no n'hem localitzat cap testimoni musical.

3. Reflexions finals

Per acabar, unes últimes reflexions. L'interès per la conservació es desperta per allò que es considera més extraordinari i valuós, quan la seva possible pèrdua ens inquieta. Això implica que allò més quotidià, més normalitzat, moltes vegades vagi desapareixen i quedi en l'oblit. Aplicat a un art efímer, com és el musical, que només «existeix» en l'acció, el resultat és que el coneixement actual que tenim sobre la pràctica musical quotidiana històrica és encara escàs.

A més, hi hem de sumar que l'estudi de l'història (també la musical) es fonamenta en gran manera en fonts escrites. Així doncs, si en tot aquest entramat hi sumem qüestions de poder i de representativitat, aquelles parts de la societat

subalternes i amb menys accés a la cultura lletrada han quedat relegades del discurs històric i és necessari dissenyar mètodes específics per estudiar-les. En aquest treball hem abordat el problema de com tornar a «fer sonar» repertori musical sorgit d'una comunitat femenina del qual no en conservem testimonis escrits musicals directes.

El *Cançoner* de les carmelites descalces de Barcelona prové d'un context excepcional com és el d'una comunitat religiosa on es requeria certes habilitats en l'escriptura i lectura per entrar-hi. Però què passa amb totes aquelles altres dones de l'Edat Moderna que quedaven fora dels cercles lletrats? Què cantaven en el seu context quotidià? En sabem molt poques coses. D'aquí la necessitat dels estudis en perspectiva de gènere utilitzant estratègies concretes que posin el focus sobre l'activitat de la dona —i les seves circumstàncies socials i culturals especials— com és el cas del congrés que vàrem celebrar.

Bibliografia

Angulo Díaz, Raúl, (ed.) *Juan Hidalgo. Obras sacras. Volúmen 2*. Madrid: Ars Hispana, 2018.

Caballero Fernández-Rufete, Carmelo. «Varia fortuna de un tono de comediantes: “Ama al que ama, Anajarte” de *La fiera, el rayo, la piedra*». *Anuario Musical*, núm. 73, enero-diciembre 2018, pàg. 103-122. En línia: <https://doi.org/10.3989/anuariomusical.2018.73.07> (Consulta: 29-07-2023).

Ezquerro Esteban, Antonio. *Tonos humanos, letras y villancicos catalanes del siglo XVII*. Barcelona: CSIC, 2002.

Gras, M. Mercè. «L'escriptura en el Carmel descalç femení: la província de Sant Josep de Catalunya (1588-1835)». *Scripta. Revista Internacional de Literatura i Cultura Medieval i Moderna*, vol. 1, 2013, pàgs. 302-332. En línia: <https://doi.org/10.7203/scripta.1.2587> (Consulta: 29-07-2023).

Josa, Lola; Lambea, Mariano (eds.) *Manojuelo poético-musical de Barcelona* (Biblioteca de Catalunya). Madrid: CSIC / SEdeM, 2013.

Lambea, Mariano; Josa, Lola (eds.) *Libro de Tonos Humanos (1655-1656). Volumen II*. Madrid-Barcelona: CSIC, 2003.

Lambea, Mariano; Josa, Lola; Valdivia, Francisco. *Nuevo Íncipit de Poesía Española Musicada (NIPeM)*. Barcelona: CSIC, 2021. En línia: <https://digital.csic.es/handle/10261/235341> (Consulta: 29-07-2023).

Planagumà-Clarà, Laura. «Cantar "al tono de": estudio y recreación musical de *contrafacta* (ca. 1700-ca. 1830)». *Cuadernos de Música Iberoamericana*, vol. 34, 2021, pàgs. 353-392. En línia: <https://doi.org/10.5209/cmib.74680>.

Wardropper, Bruce W. *La poesía lírica a lo divino en la cristiandad occidental*. Madrid: Revista de Occidente, 1958.

Zaragoza Gómez, Verònica. «En vers vull desafiar...». *La poesia femenina a l'àmbit català (segles XVI-XVIII)*. Edició crítica. Tesi doctoral. Girona: Universitat de Girona. Departament de Filologia i Comunicació, 2015. En línia: <http://hdl.handle.net/10803/458139> (Consulta: 29-07-23)

—. «El Cancionero poético del Carmelo descalzo femenino de Barcelona (ca. 1588-ca. 1805)». *e-Humanista*, vol. 35, 2017, pàgs. 615-644. En línia: <https://www.ehumanista.ucsb.edu/volumes/35> (Consulta: 29-07-23).

La presència de compositores dels Països Catalans al Liceu (1893-2023)

Jaume Radigales / Universitat Ramon Llull (Barcelona)

Resum

Des de la inauguració del Gran Teatre del Liceu a La Rambla de Barcelona (1847), l'emblemàtica institució ha garantit la presència dels títols que, sobretot durant les primeres dècades i fins a principis del segle XX, feien furor arreu d'Europa, amb una clara tendència cap als gustos italianòfils. Amb tot, la història de la seva programació ha comptat tan sols amb la presència de quatre compositores: Lluïsa Casagemas (autora de l'òpera *Schiava e regina* que mai es va poder estrenar tot i haver-se programat al teatre de La Rambla), Matilde Salvador (autora de *Vinatea*), Núria Giménez-Comas (amb una microòpera) i Raquel García Tomàs (amb una microòpera i amb l'exitosa *Alexina B.*), les dues darreres en dates recents, cosa que demostra un inici de sensibilització cap a la creació femenina. Aquest text analitza la gestació i sobretot la recepció crítica en mitjans de comunicació escrits d'aquestes obres i compositores, emmarcades en la història d'una realitat ben palpable: l'òpera catalana, mancada en el seu conjunt de presència de compositores.

Paraules clau

Òpera, creació femenina, Barcelona, Gran Teatre del Liceu

Resumen

Desde la inauguración del Gran Teatre del Liceu en La Rambla de Barcelona (1847), la emblemática institución ha garantizado la presencia de los títulos que, sobre todo durante las primeras décadas y hasta principios del siglo XX, hacían furor en toda Europa, con una clara tendencia hacia los gustos italianófilos. Sin embargo, la historia de su programación ha contado tan sólo con la presencia de cuatro compositoras: Lluïsa Casagemas (autora de la ópera *Schiava e regina* que nunca se pudo estrenar a pesar de haberse programado en el teatro de La Rambla), Matilde Salvador (autora de *Vinatea*), Núria Giménez-Comas (con una microópera) y Raquel García Tomàs (con una microópera y con la exitosa *Alexina B.*), las dos últimas en fechas recientes, lo que demuestra un inicio de sensibilización hacia la creación femenina. Este texto analiza la gestación y sobre todo la recepción crítica en medios de comunicación escritos de estas obras y compositoras, enmarcadas en la historia de una realidad palpable: la ópera catalana, carente en su conjunto de presencia de compositoras.

Palabras clave

Ópera, creación femenina, Barcelona, Gran Teatre del Liceu

És de domini públic que la composició i la gestió musical en general i l'operística en particular ha estat un territori dominat pels homes. Evidentment, la condició femenina té un pes específic en el món de l'òpera, però gairebé sempre des de la interpretació, i amb no pocs estereotips en l'imaginari col·lectiu dels addictes al gènere.

Però hi ha hagut, hi ha i hi haurà, dones compositores que han escrit òperes des dels orígens del gènere fins als nostres dies. La primera va ser Francesca Caccini (1587-1640), filla de Giulio Caccini (autor d'*Il pastor Fido*) que, en ple context dels orígens del gènere, va llegar-nos un títol com *La liberazione di Ruggiero dall'isola d'Alcina*, basada en un cèlebre passatge de l'*Orlando furioso* d'Ariosto. Vindrien després les franceses Elisabeth Jacquet de la Guerre (1665-1729) i Clémence de Grandval (1828-1907), l'alemanya Anna Amàlia de Brunswick Wolfenbüttel (1739-1807), la francesa d'origen espanyol Pauline Viardot (1821-1910), les angleses Ethel Rosalie Harraden (1857-1917), Ethel Smyth (1858-1944) i Adela Maddison (1862-1929), la polonesa Ludmila Jeske-Choińska-Mikorska (1849-1898), les italianes

Carlota Ferrari (1837-1907) i Gisella delle Grazie (1868-1894/5?) i la nord-americana G. Estabrook, pseudònim de Caroline Augusta «Gussie» Clowry (1845 –1897).

El panorama va canviar a partir de la segona meitat del segle XX i especialment en el tombant cap al XXI. En aquest context ja podríem ser més selectius (el nombre de moltes compositores ocuparia massa espai per a l'objectiu d'aquest article), però no podem deixar de citar l'escolesa Thea Musgrave (1928), la japonesa Kazuko Hara (1935-2014), la nord-americana Sarah Hutchings (1984) i, sobretot, la finlandesa Kaija Saariaho (1952), la compositora més prolífica del panorama musical contemporani i veritable pal de paller de l'òpera als nostres dies.

A l'estat espanyol, el panorama ha estat interessant sobretot des de la segona meitat del segle XX, sense oblidar els antecedents de Lluïsa Casagemas (1863-1942) i María Rodrigo (1888-1967). Parlem de Matilde Salvador (1918-2007), Marisa Manchado (1956), Pilar Jurado (1968) i les catalanes Núria Giménez-Comas (1980), Raquel García-Tomás (1984) i Clara Peya (1986).

A l'hora d'abordar la temàtica que ens ocupa, poden ser diversos els enfocaments o els punts de vista que podem adoptar: es pot traçar una història de l'òpera des del vessant femení que inclogui creadores, intèrprets o fins i tot el paper de la dona en la gestió i direcció dels teatres? Es pot perfilar una història del gènere o l'espectacle operístic a partir dels retrats, dels personatges que han poblat l'escena lírica durant més de quatre segles? Es pot parlar d'una especificitat, d'una manera d'escriure òperes des d'una mentalitat femenina o fins i tot (especialment durant els darrers cinquanta anys) feminista?

Aquestes podrien ser algunes de les preguntes abordables abans d'emprendre una recerca sobre la temàtica que ens ocupa. Preguntes que demanen a crits estudis especialitzats des de perspectives diverses i amb enfocaments tan inter o multidisciplinars com es vulguin.

El treball que presentem, però, aborda la qüestió des de la perspectiva històrica d'un teatre i d'una ciutat ben concrets: el Gran Teatre del Liceu de Barcelona i la presència d'òperes de compositores al seu escenari. Una presència ben migrada,

fins i tot desgraciada, tot i que la recent estrena (en el moment de redactar aquestes línies) d'*Alexina B.* de Raquel García-Tomás podria incentivar l'inici de la normalitat d'una situació totalment anòmala i injusta respecte de les moltes (pràcticament totes) òperes d'autors masculins al teatre de La Rambla des de 1847 i amb un repertori que abraça des del segle XVII fins al XXI.

Aquest treball inventaria les estrenes o fins i tot una estrena frustrada de quatre òperes de tres compositores al Liceu: Lluïsa Casagemas, Matilde Salvador, Núria Giménez Comas i la citada Raquel García-Tomás.

Compositores al Liceu: una estrena frustrada i una estrena valenciana

El Liceu ha estat un teatre d'homes. No tan sols en el terreny compositiu, sinó també en la gestió: tan sols una dona (l'alemanya Christina Scheppelmann) ha estat directora artística de la institució (2014-2019) i ben poques directores d'orquestra

han estat al capdavant del fossat del teatre: Elisabeth Attl, Speranza Scappucci o Susanna Mälkki. Per no parlar de la migradesa de directores d'escena com ara Núria Espert, Liliana Cavani, Carme Portaceli o Marta Pazos entre d'altres. Però el més alarmant és l'escassetat d'òperes escrites per compositores. Les poques, escasses que hi ha hagut, han estat dels Països Catalans.

La temporada 1893-94, el Liceu havia programat l'estrena de l'òpera *Schiava e regina* de la barcelonina Lluïsa Casagemas i Coll (1873-1942). Però l'atemptat amb bombes perpetrat per l'anarquista Santiago Salvador va obligar el Liceu a tancar les portes i a anul·lar la resta de la programació prevista, entre la que hi havia l'òpera de la compositora catalana. No seria fins al 1974 quan la valenciana Matilde Salvador (1918-2007) esdevindria, amb *Vinatea*, la primera dona compositora a estrenar una òpera al Liceu, i escrita en la nostra llengua.

Casagemas era filla d'una família acomodada, pertanyent a la burgesia de la capital catalana¹. El pare havia estat vicecònsol de Suècia, Noruega i els Estats Units a Barcelona i home de confiança d'Antonio López, Marquès de Comillas. La jove Lluïsa mostrà —pel que sembla— una especial predisposició per a la música i la seva precocitat aviat es va traduir en un «Ave Maria» escrit el 1885, quan tenia tan sols dotze anys. Estudià Composició al Conservatori del Liceu, on ingressà amb quinze anys i on va tenir com a mestre Francesc de Paula Sánchez Gavagnach, per a qui va escriure el vals «Flor de Almendro», una peça per a piano. Una més a les que caldria sumar una cinquantena que amb disset anys ja havien sortit del seu capàg.

Maria Teresa Garrigosa assenyala la predilecció d'obres per a veu, amb influx de Tosti i de Bellini². De fet, de les vuitanta una obres del catàleg de Casagemas, i

¹ Tota la informació referida a aquesta compositora està extreta de Garrigosa, Maria Teresa. *Les compositoras catalanes del segle XIX: Un impuls creador*. Bellaterra: UAB, 2019. En línia: <http://hdl.handle.net/10803/670264> (darrera consulta: 22-04-2023).

² Garrigosa, M.T. *Les compositoras...*, pàg. 199.

deixant de banda les dues òperes³, cinquanta-cinc d'aquelles partitures estan escrites per a veu, la majoria amb acompanyament de piano, tot i que també en trobem amb orquestra i veu, orgue i veu i fins i tot cuplets i tangos.

Casagemas es va formar també com a cantant al mateix conservatori (amb Giovanni Bardelli) i assistia sovint al Gran Teatre del Liceu amb la seva família, com a bona filla de la burgesia. És evident, però, que el seu interès anava més enllà de l'ostentació social amb què sovint s'associa el teatre de La Rambla amb l'estament burgès de finals del segle XIX.

Casagemas va començar a orquestrar *Schiava e Regina* l'abril de 1892, i la seva família va organitzar audicions privades per anar donant a conèixer la partitura: Isaac Albéniz, Lluís Millet, Enric Granados, Amadeu Vives i el tenor Angelo Massini (rival de Julián Gayarre) van assistir a algunes d'aquelles vetllades i fins i tot Vives va escriure a *La Veu de Catalunya*:

³ El catàleg de la seva obra inclou una altra òpera, *I Briganti*, una obra no localitzada però documentada a Garrigosa, M.T. *Les compositores...*, pàg. 207.

«Un dia de la setmana passada varem tenir lo gust d'assistir a una audició de la òpera en tres actes *Schiava e Regina*, de la senyoreta Lluïsa Casagemas, en companyia dels amics Millet i Comellas i galantment acompanyats per lo senyor Flos y Calcat. Jo hi anava pensant-me sentir una òpera sentimental, amerenguenada y sosa, puix se'm feya difícil creure que una noya, en primer lloc, y després jove com és ella, pogués fer gran cosa de bó. Després d'oferir-nos la partitura, afí de que poguessem anar-la seguint, començà la pròpia autora la execució dels trossos més culminants de la obra. No és possible fer una descripció detallada d'ella [...]. Començaré dient que la senyoreta Casagemas té un temperament artístich de debò, apassionadíssim, mogut, y que son cap fantasiós revela un món de somnis i de projectes [...]. De tot cor desitjo per a la nova òpera lo més gran dels èxits»⁴.

Un any més tard, el 10 d'abril de 1893 i al Palacio Real de Madrid, Casagemas va repetir l'experiència en presència de la regent Maria Cristina i de membres de la família reial⁵. I la premsa també se'n va fer ressò, fins i tot la italiana.

⁴ Garrigosa, M.T. *Les compositoras...*, pàg. 200.

⁵ Garrigosa, M.T. *Les compositoras...*, pàg. 201.

La regent es va assabentar de la gestació de la partitura i, segons *El noticiero universal* (17 abril de 1893), es volia enviar *Schiava e regina* a l'Exposició de Chicago. De fet, hi va ser premiada⁶.

Com tothom sap, el 7 de novembre de 1893 l'anarquista Santiago Salvador va llançar dues bombes Orsini a la platea del Gran Teatre del Liceu. S'hi representava l'òpera *Guillaume Tell* de Rossini (en versió italiana, *Guglielmo Tell*) i va explotar un dels dos artefactes. La massacre i la por dels habituals al teatre de tornar-hi van obligar l'empresa a tancar-lo, de manera que la resta de les òperes programades, entre les que hi havia *Schiava e regina*, no es van poder representar.

Les dues temporades següents (1894-95 i 1895-96) es va programar de nou l'òpera de Casagemas, però per raons que se'ns escapen mai s'hi va representar i la partitura va romandre inèdita, fins que gràcies a la tasca investigadora de Maria

⁶ Garrigosa, M.T. *Les compositoras...*, pàg. 202.

Teresa Garrigosa, es va localitzar. I el 26 d'octubre del 2017 se'n van interpretar alguns fragments al Teatre de Sarrià.

El 19 de gener de 1974 pujava a l'escenari del Liceu l'òpera *Vinatea*, que seria la primera d'una compositora en estrenar-se al teatre de La Rambla. Salvador era pintora i compositora i el 1941 va escriure una primera òpera, en aquest cas còmica, *La filla del Rei Barbut*, estrenada dos anys més tard a Castelló⁷. Després de la cantata escènica *Retablo de Navidad* (1948), *Vinatea* va ser la següent òpera, que Salvador va escriure sobre el llibret, a partir d'un episodi de temàtica valenciana i ambientada en època medieval, de Xavier Caspàg. L'orquestració de l'òpera va anar a càrrec de Vicent Asensio, espòs de Salvador. Rosa Maria Ysàs, Dalmau González, Isabel Fité i Pere Cabau Farrés (entre d'altres) van intervenir en les tres funcions de l'òpera, dirigida musicalment per Gerardo Pérez Busquier i escènicament per Josep Maria Morera.

⁷ Radigales, Jaume. «Per a una història femenina de l'òpera (i III)». *El Temps de les Arts*, 25-6-2021. En línia: <https://tempsarts.cat/musica/opera-musica/per-a-una-historia-femenina-de-lopera-i-iii/> (Consulta: 05-05-2023)

L'obra va gaudir d'una bona acceptació, en part per un llenguatge musical allunyat dels aires d'avantguarda i proper al nacionalisme de Manuel de Falla i en part pels molts acòlits valencians que van viatjar en autocar fins a Barcelona per veure i escoltar l'òpera de la seva compatriota, i cantada en valencià⁸.

El compositor i crític musical del *Diario de Barcelona* escrivia al citat rotatiu sobre l'òpera de Salvador en aquests termes el 20 de gener:

«[...] Ante la compleja problemática que entraña la lírica actual en su aspecto creativo, las posibilidades que se ofrecen al compositor podrían resumirse en dos vertientes muy concretas: la primera radica en adentrarse hacia un terreno poco explorado. el cual puede aún dar mucho de sí valiéndose de los infinitos recursos vocales que en su momento aportó el genio de Schoenberg [sic] en su *Pierrot Lunaire*. La otra, totalmente opuesta, admite un punto de partida sobre unas bases sólidas que ya han hecho historia, aportando una copiosa cantidad de obras maestras. Para su *Vinatea*, Matilde Salvador há escogido este segundo camino tal como lo exigían las características de la trama argumental,

⁸ Alíer, Roger; Mata, Francesc X. *El Gran Teatro del Liceo. Historia artística*. Barcelona: Edicions Francesc X. Mata, 1999, pàg. 366.

proponiéndonos una música preferentemente lírica, subrayada por destellos - autóctonos y nacionalistas y con un discurso formado por secuencias de carácter más bien cadencial. Desde un punto de vista armónico, cultiva un lenguaje netamente tonal, no desprovisto de ambiente modal, detalles que han sido fielmente resueltos y traducidos a través de la correctísima orquestación de Vicente Asensio [...]»⁹.

Com s'ha vist, Guinjoan no al·ludeix a l'excel·lència de Salvador com a compositora, cosa que sí farà dos dies després Xavier Montsalvatge des de les pàgines de *La Vanguardia*, on el compositor gironí també exercia com a crític musical:

«[...] cada episodio de la narración está musicalmente descrito con sobriedad, sin el mínimo efectismo y con recursos de curiosas formas armónicas y cadencias modales que dan a la partitura una constante suavidad y un aire arcaico sin llegar a ser imitativo de los clásicos o primitivos. La música de Matilde Salvador en este caso es fiel pero no servil a

⁹ Guinjoan, Joan. «Estreno mundial de la ópera *Vinatea*, de Matilde Salvador». *Diario de Barcelona*, 20-01-1974, pàg. 26.

los principios tonales; es —y eso dice mucho en favor de la artista— perceptiblemente femenina, sin carecer de nervio»¹⁰.

«Puede razonarse que no participa de la problemática del arte actual, sino que le priva de imponerse por la sorpresa o la novedad, pero la naturaleza musical de Matilde Salvador es tan auténtica que su obra no queda por lo dicho antes marginada de una realidad sonora que no solamente mantienen vigente los innovadores. En los siete cuadros de *Vinatea* todo está expresado con sinceridad, y esta característica, que en ocasiones podría dar lugar a la expresión inútil o adocenada, en el de la compositora valenciana le presta su mejor encanto y una distinción especial. Escenas como el vigoroso monólogo de *Vinatea* en el segundo cuadro, la del segundo acto en que el coro entona un motete latino o todas las del tercer acto y en especial las del diálogo de *Vinatea* con su esposa Jacmeta -de una ternura y luminosidad melódica singulares, cimentan la estructura general de la obra, a lo que contribuye en no escasa medida la hábil, sabia y ponderada instrumentación de Vicente Asensio, muy de acuerdo con el contenido lírico de la composición»¹¹.

¹⁰ La cursiva és meva.

¹¹ Montsalvatge, Xavier. «*Vinatea*». *La Vanguardia*, 22-01-1974, pàg. 43.

La modernitat: *Per precaució* i *Shadow. Eurydice says*

La temporada 2020-21, i encara en plena pandèmia, el Liceu va acollir representacions virtuals de l'espectacle *Sis solos soles*, una hexalogia de microòperes protagonitzades per dones. Raquel García-Tomás (1984) va ser l'única compositora integrant del projecte, amb *Per precaució*, sobre text de Victòria Szpunberg¹². I l'estiu del 2022, el foyer del mateix teatre presentava la microòpera *Shadow. Eurydice says* de la també catalana Núria Giménez-Comas (1980).

Val a dir que darrere d'aquests dos espectacles, hi havia Òpera de Butxaca i Nova Creació de Barcelona, una iniciativa dirigida per Dietrich Grosse i que, des

¹² Les sis microòperes, d'uns vint minuts de durada, es van representar en espais del teatre com el foyer, el saló dels miralls, el Box superior Jardí. Els títols van ser amb *Darrer missatge* (Mario G. Cortizo), *Cállate* (Francesc Prat), *No és res urgent* (Agustí Charles), *Dànae recorda* (Joan Magrané), *Voraç bella* (Lucas Peire) i *Per precaució*, amb música de Raquel García-Tomás, llibret de Victòria Szpunberg i amb Dolors Aldea (veu) i José Antonio Domené (arpa). La direcció musical va anar a càrrec de Francesc Prat i l'escènica de Marc Rosich.

dels temps del desaparegut Teatre Malic i quan Grosse i Toni Rumbau van arrencar amb un primer Festival d'Òpera de Butxaca, es va incentivar la creació contemporània, amb una especial atenció a compositores i compositors de les noves generacions. D'alguna manera, amb *Sis solos soles* i amb *Oh !Pera*, el Liceu s'erigia com a receptor d'aquelles propostes d'OBNC.

La transmissió de *Sis solos soles* es va fer el 30 d'octubre 2020. Per precaució, representada al saló dels miralls del Liceu, es basava en el següent argument, extret del programa de mà:

«Una àvia lluita contra l'inevitable i es resisteix a ser tancada pels seus familiars en una residència. Li han dit que el millor és portar-l'hi per precaució, però ella no en vol ni sentir a parlar. Des del seu balancí, prefereix reviure els records d'un passat lluminós i es prepara per acceptar la mort, que només vol que sigui a casa seva, entre els mobles i els objectes que l'han acompanyat tota la vida»¹³.

¹³ Gran Teatre del Liceu. *Sis solos soles*. Programa de mà. En línia <https://annals.liceubarcelona.cat/llocca/FPDFesp> (Consulta: 29-04-2023)

Sobre la música de García-Tomás, llegim:

«El discurs musical de *Per precaució* busca plasmar el camí emocional d'una dona d'avançada edat que encara té força per reivindicar, estimar-se i seduir-nos, alhora que no oculda la seva por, ràbia i tristor. La versatilitat de l'arpa crea un paisatge sonor ple de matisos i contrastos que ajuda a ressaltar les emocions de la protagonista»¹⁴.

El 9 i 10 de juliol del 2022, l'espectacle *Oh!Pera*¹⁵ incloïa la microòpera *Shadow. Eurydice says*, amb llibret d'Anne Monfort, direcció escènica d'Alícia Serrat i amb la interpretació d'Helena Ressurreição i Marc Antolí. L'autora de la música era Núria Giménez Comas, (Sant Feliu de Guíxols, 1980), que va estudiar piano i composició a Barcelona i va continuar els estudis amb el Màster de Composició de l'HEM de Ginebra. Posteriorment, va ser seleccionada per realitzar els reconeguts cursos a l'Ircam Centre Pompidou de París. Ha treballat amb actors com Lambert Wilson en

¹⁴ Gran Teatre del Liceu. *Sis solos soles...*

¹⁵ La resta de microòperes van ser *Entre los árboles* de José Río-Pareja, *L'ocell redemptor* de Fabià Santkovsky i *The Fox Sisters* de Marc Migó.

projectes transversals de teatre, poesia i videocreació. Ha rebut encàrrecs d'institucions com Ircam, Radio France, GMEM, l'Auditori entre d'altres.

La microòpera de Giménez-Comas es basa en el text homònim de la controvertida escriptora austríaca Elfriede Jelinek, Premi Nobel de Literatura (2004). Sobre l'espectacle, llegim al programa de mà del Liceu:

«Tal com proposa l'escriptora del text *Shadow. Eurydice says*, Elfriede Jelinek, donem veu a Eurídice, i, per tant, en aquesta adaptació lliure, a la mezzosoprano com a personatge principal.

«Mitjançant el monòleg, a mode de 'fluid de consciència', s'expressa lliurement en aquest format musical mixt, entre òpera i teatre, que va des de la veu parlada, declamada, fins a la veu cantada, ja sigui de caràcter íntim o tènue o ja sigui una veu lírica, dramàtica.

«Així doncs, la mezzosoprano teixirà la continuïtat narrativa i el fluid expressiu de l'obra. Els instruments tenen un rol articulador del discurs musical, la guitarra elèctrica anirà també lligada al dramatisme propi d'altres estils (com el rock o el heavy-metal), però sempre mesclat amb la lírica i la poètica també presents.

«L'electrònica ajudarà a teixir la dramaturgia del text, per moments amb caràcter puntual o com a fons sonor, ambients o metàfores sonores d'elements concrets que formen part del context que ens proposa l'escriptora.

«El text, punyent, poètic, musical i per moments irònic, ens situa els personatges del mite en l'actualitat. Orfeu, en aquest cas un cantant de rock, sempre com a rerefons, tindrà una presència per moments silenciosa, per moments histriònica, per moments dolçament amenaçadora»¹⁶.

I sobre la posada en escena, llegim:

«*Shadow. Eurydice Says* és una obra que ens mostra el món interior de la seva protagonista, una dona escriptora que discerneix entre la vida i la mort, que crida allò que durant tant de temps ha hagut de callar. Un viatge difícil durant el qual l'acompanyarem, com a testimonis de tots els seus fantasmes del passat, de les pors, les emocions i les decisions»¹⁷.

¹⁶ Gran Teatre del Liceu. *Oh!Pera. Programa de mà*. En línia <https://annals.liceubarcelona.cat/llocca/FPDFesp> (Consulta: 16-04-2023).

¹⁷ Gran Teatre del Liceu. *Oh!Pera...*

Albert M(ena). Ribas va publicar la seva crítica a l'edició digital de la revista *Ópera actual*:

«Núria Giménez-Comas, quien podría ser una heredera de Fausto Romitelli por lo que hace a mundo sonoro (pero no respecto de su idiosincrasia), es compositora y coautora de esta adaptación de la obra, *Shadow. Eurydice says*, en una producció en la que música, texto y escena luchan para coexistir. En este caso el libreto, de un enorme nivel, no pudo vincularse al sonido, que también aportó una gran personalidad».¹⁸

Reflexions sobre *Alexina B.*

El 18 de març del 2023, l'estrena d'*Alexina B.* suposava la primera d'una compositora catalana en representar-se a la sala principal del Liceu. Les expectatives creades no van defraudar ningú: ni públic ni crítica. I va haver-hi

¹⁸ M. [Mena] Ribas, Albert. «El Liceu como laboratorio lírico, y en plena forma». Web *Ópera actual*, 11-07-2022. En línia: <https://www.operaactual.com/critica/el-laboratorio-del-liceu-en-plena-forma/> (Consulta: 13-04-2023)

unanimitat en definir l'estrena com un esdeveniment artístic de primer ordre, més enllà de l'excepcionalitat de presentar l'òpera d'una compositora catalana.

Amb una sòlida formació, García-Tomás és una artista reconeguda internacionalment, guardonada entre d'altres amb el Premio Nacional de Música (2020) i amb no pocs projectes a l'empara d'Òpera de Butxava i Nova Creació (OBNC). I és que, abans d'*Alexina B.*, la compositora barcelonina ja havia estrenat entre d'altres la sensacional *Je suis narcissiste* (2019) i *disPLACE*, aquesta darrera escrita a quatre mans amb Joan Magrané (2015). Aquestes participacions corporatives poden resultar de gran eficàcia, com es va demostrar en la part que García-Tomás va assumir a *go, AENEAS, go!* (2014) i a *Dido reloaded* (2013). Per no parlar de reescriptures aplicades a clàssics de l'òpera: aquest seria el cas de *LSP 3.1. La serva padrona rifatta* (2010).

Les òperes de la jove compositora defugen els models petrins del passat i estableixen ponts interdisciplinaris de diàleg amb la gran tradició musical (des de Hildegarda von Bingen fins a Debussy o Satie) i la cultura de masses. I això inclou

les músiques populars i la música electrònica, sense oblidar els recursos audiovisuals com a part de l'engranatge de l'espectacle operístic. A la recerca, en definitiva, d'aquell concepte wagnerià d'obra d'art total (o integral).

El llibret d'*Alexina B.*, d'Irène Gayraud, focalitza l'acció en la vida d'Adélaïde Herculine Barbin, (també coneguda com Alexina B.), una persona intersexe que va viure a França entre 1838 i 1868 i autora d'una interessantíssima i dramàtica autobiografia publicada el 1874 i que el 1978 va ser objecte d'un estudi del filòsof Michel Foucault.

Gayraud (Sète, 1984) és una poeta, traductora i acadèmica francesa. És autora de quatre poemaris i de la novel·la *Le livre des incompris* (2019). Des de 2018 ensenya literatura comparada a La Sorbona.

L'òpera de García-Tomás, per tant, aborda la intersexualitat i representa un pas més en l'exploració temàtica que l'espectacle operístic ha fet els darrers cinquanta anys: John Adams, per exemple, s'ha centrat en esdeveniments històrics de la

contemporaneïtat per a algunes de les seves òperes (com *Nixon in China*, *Doctor Atomic* o *The death of Klinghofer*), mentre que Mark Anthony Turnage amb *Anne Nicole* o Philip Glass amb *The perfect american* han abordat personatges de la cultura de masses (respectivament, la *playmate* Anne Nicole Smith i Walt Disney). I ara, Raquel García-Tomás es fixa en la problemàtica sexual d'un personatge igualment històric, però poc conegut.

Ja fa dècades que l'òpera ha deixat de parlar de déus i de deesses, d'herois i d'heroïnes i que ja no aborda al·legories fantasioses. Certament, la gran literatura segueix tenint un pes en la creació contemporània d'òpera (des dels clàssics grecs fins a les novel·les i obres de teatre actuals, passant per Shakespeare o Cervantes), però també el tenen la psicoanàlisi, la política, l'antimilitarisme o fins i tot els arguments de determinades pel·lícules. El curiós del cas és que en l'òpera la sexualitat segueix sent un tema delicat i que s'aborda amb certa timidesa o amb velada subtilitat, com en algunes òperes de Benjamin Britten. *Alexina B.*, en canvi, afronta la qüestió de manera oberta i desacomplexada, però sense deixar de banda

una estimulant càrrega poètica. Hi ajuda el text de Gayraud, però qui posa el fermall d'or és García-Tomás amb la seva música.

El llenguatge musical de la compositora catalana a *Alexina B.* (com a la resta de les seves composicions) no és més femení que, posem per cas, el de les òperes de Mozart o de Puccini. Senzillament, perquè la música no té sexe. Però sí que podem dir que el de García-Tomás és un llenguatge refinat, amb referents aliens com poden ser els de Franz Liszt o Hildegarda Von Bingen. O els de la música francesa del tombant del segle XIX al XX (Fauré, Debussy, Satie...).

Tot plegat forma part de l'estètica definitòria de García-Tomás, que ha sabut gestar una pàgina molt personal, intimista i que defuig el sentimentalisme fàcil. I, a més, ha aconseguit escriure una partitura que, tot i la seva innegable exigència, no va mai en contra de la veu, sinó que està pensada en complicitat amb allò que l'òpera mai ha de deixar de ser: melodia cantada.

A tot plegat cal afegir la dimensió «interdisciplinària» de la compositora, també present en certa manera a *Alexina B.* De fet, García-Tomás és una dona amb una mentalitat molt vinculada al món de la pantalla com a ens que pot contribuir a la totalitat, globalitat o integralitat del fet operístic. Aquesta integralitat inclou la col·laboració amb altres artistes (músics o no músics), un factor clau en el desplegament imaginatiu de la compositora, que creu més aviat en un concepte interdisciplinari més que no pas multidisciplinari:

«L'òpera sovint es defineix com un espectacle interdisciplinari, però de vegades falta diàleg entre el llibret, la música i l'escena. Et pot passar que, en una producció operística, no interactuïs amb el tot: et poden donar el llibret, fas la música i la llances a l'espai escènic. Per a mi, això no és un exemple d'interdisciplinarietat. En canvi, en una òpera en la qual puguis crear multidireccionalment junt amb el director d'escena i el llibretista, transferint processos entre disciplines, segurament es podria explorar la interdisciplinarietat. [...] Per tant, com més elements, més connexions, però l'òpera no és

necessàriament més interdisciplinària: tot depèn de les condicions en què es desenvolupi cada projecte»¹⁹.

Part d'aquest argument es veu reforçat per les declaracions de la compositora a l'entrevista inclosa al programa de mà d'*Alexina B.*:

«El propòsit de la música d'aquesta òpera és abordar les accions que descriu el llibret i que viuen els personatges des de la perspectiva sensorial i l'experiència subjectiva dels personatges, sobretot el d'*Alexina*. Aleshores, per aproximar-me a aquesta experiència més sensorial i subjectiva, ho he fet anant per un camí extraoperístic. És a dir, m'he basat molt en com el cinema tracta la música per causar el mateix efecte en l'espectador operístic»²⁰.

Raquel García-Tomàs no treballa aïllada, immersa en la partitura i deixant de banda la resta de components que finalment integraran un o altre espectacle:

¹⁹ Nogueras, Alba. *Un espai al pentagrama*. Girona: Ficta Edicions, 2021, pàg. 97.

²⁰ Gran Teatre del Liceu. «Entrevista a Raquel García-Tomàs». *Alexina B. Programa de mà*, 2023, pàg. 66

«Quan tinc un text que he de musicar, necessito imaginar-me com es plasmarà escènicaament: saber si aquell personatge està dret, tombat, si el text el dirà plorant o amb rancúnia és determinant per crear la música»²¹.

A l'entorn de l'estrena de l'òpera i en declaracions al periodista Xavier Cervantes al diari *Ara*, la compositora deia que volia establir «ponts amb un segment més ampli de la població [...]. M'encantaria ser de masses, perquè hi dediques molt de temps i sovint tenim molt poques representacions de les nostres músiques, i això fa que costi transcendir a la societat»²².

I finalment, l'èxit d'*Alexina B.* va ser un fet. I la recepció de crítica i públic unànime. Part de l'èxit de la proposta, més enllà de la qualitat intrínseca de la partitura, va ser possible també gràcies a la batuta d'Ernest Martínez Izquierdo davant la formació orquestral (reduïda) del Liceu, de la posada en escena de Marta

²¹ Noguerras, Alba. *Un espai al pentagrama...*, pàg.98

²² Cervantes, Xavier. «Raquel García-Tomás, compositora, estrena l'òpera *Alexina B.* al Gran Teatre del Liceu». *Ara*, 17-03-2023, pàg. 24.

Pazos i dels cantants solistes: Lídia Vinyes Curtis, Elena Copons, Xavier Sabata, Mar Esteve, Alicia Amo i nou membres de Cor Vivaldi-Ipsi-Petits Cantors de Catalunya.

Conclusions

Des de l'obertura del Gran Teatre del Liceu a La Rambla (1847)²³, es compten 460 títols representats al coliseu barceloní. Alguns d'ells, amb presència constant en la programació i com a part integrant de les preferències del públic assidu al teatre. Les dades, però, són desoladores pel que fa a autoria femenina: tan sols quatre òperes de Salvador, Giménez-Comas i les dues de García-Tomás. És a dir, un

²³ No comptem les temporades de l'embrió del teatre, el Liceu Filodramàtic de Montsió, que va funcionar entre 1837 i 1845.

0'86% per cent del repertori programat al Liceu en 176 anys d'història pertany a compositores. Sobren comentaris.

Falta, evidentment, molt repertori, com ara les obres de la finlandesa Kaija Saariaho, una de les autores més prolífiques en matèria operística i amb reconeixement internacional. Falten encàrrecs a joves compositores formades a casa nostra. Falten òperes de compositores del passat i que permetin la recuperació de patrimoni: aquest podria ser el cas de Lluïsa Casagemas i l'estrena de la versió completa de *Schiava e regina*, a més d'obres de les citades María Rodrigo, Ethel Smyth, Pauline Viardot o Thea Musgrave entre moltes altres.

L'obertura de mires cap a nous repertoris i la sensibilització cap a l'empoderament de la dona i la paritat comença a donar els seus fruits en diferents àmbits de la cultura. Però l'òpera i els seus teatres arriben amb cert retard. Almenys, però, arriben. Que segueixi així.

Bibliografia i fonts documentals

Alier, Roger. *El Gran Teatre del Liceo. Historia artística*. Barcelona: Edicions Francasc X. Mata, 1991.

Cervantes, Xavier. «Raquel García-Tomás, compositora, estrena l'òpera *Alexina B.* al Gran Teatre del Liceu». *Ara*, 17-03-2023, pàgs. 24-25.

Garrigosa, Maria Teresa. *Les compositores catalanes del segle XIX: Un impuls creador*. Bellaterra: UAB, 2019. En línia: <http://hdl.handle.net/10803/670264> (Consulta: 12-04-2023)

Gran Teatre del Liceu. *Sis solos soles. Programa de mà*. En línia <https://annals.liceubarcelona.cat/llocca/FPDFesp> (Consulta: 29-04-2023).

Gran Teatre del Liceu. *Oh!Pera. Programa de mà*. En línia <https://annals.liceubarcelona.cat/llocca/FPDFesp> (Consulta: 16-04-2023).

Gran Teatre del Liceu. «Entrevista a Raquel García-Tomás». *Alexina B. programa de mà*, pàgs. 63-70, 2023.

Guinjoan, Joan. «Estreno mundial de la ópera *Vinatea*, de Matilde Salvador». *Diario de Barcelona*, 20-01-1974, pàg. 26.

M. [Mena] Ribas, Albert. «El Liceu como laboratorio lírico, y en plena forma». *Web Ópera actual*, 11-07-2022. En línia: <https://www.operaactual.com/critica/el-laboratorio-del-liceu-en-plena-forma/> (Consulta: 13-04-2023)

Montsalvatge, Xavier. «*Vinatea*». *La Vanguardia*, 22-01-1974, pàg. 43.

Nogueras, Alba. *Un espai al pentagrama*. Girona: Ficta Edicions, 2021.

Radigales, Jaume. «Per a una història femenina de l'òpera (II)». *El Temps de les Arts*, 05-06-2021. En línia: <https://www.eltamps.cat/article/13975/per-a-una-historia-femenina-de-lopera-ii> (Consulta: 05-05-2023)

Radigales, Jaume. «Per a una història femenina de l'òpera (i III)». *El Temps de les Arts*, 25-06-2021. En línia: <https://tempsarts.cat/musica/opera-musica/per-a-una-historia-femenina-de-lopera-i-iii/> (Consulta: 05-05-2023)

Radigales, Jaume. *L'òpera catalana. Síntesi històrica*. Girona: Ficta Edicions, 2022.

Matilde Salvador (1918-2007): la seua activitat musical en el Gran Teatre del Liceu de Barcelona i la seua recepció en la premsa

Sonia Soro Guinart / Doctoranda de la UPV

Resum

Matilde Salvador Segarra (1918-2007) va ser una de les compositoras més significatives del País Valencià. Constant i lluitadora, va aconseguir estrenar gran part de la seua obra i convertir-se en un referent cultural, destacant el seu compromís amb la llengua catalana musicant textos de diferents escriptors. A més, va ser una creadora polifacètica també en l'àmbit de la pintura i la poesia. Matilde Salvador va demostrar un gran interès per la llengua i la cultura catalanes i va fer que les seues obres s'expandiren pels territoris de parla catalana, destacant Castelló de la Plana —la seua població natal— València, l'Alguer, i Catalunya. El 19 de gener de 1974 Matilde Salvador estrena *Vinatea* en el Gran Teatre del Liceu de Barcelona, sent la primera dona en estrenar una òpera en aquest espai. El llibret està escrit per Xavier Casp i relata com Francesc de Vinatea, un morellà compromès amb el seu poble, es presenta voluntari per a exigir al rei que respectara els Furs que havia jurat. Aquest valent acte li costa la vida perquè és assassinat en una emboscada per ordres de la reina (Casp, 1975). L'òpera de *Vinatea* forma part d'una sèrie compositiva d'inspiració en l'Edat mitjana entrelaçada amb el nacionalisme valencià. Aquesta estrena es va retransmetre per Ràdio Nacional d'Espanya i, a més, mitjans de premsa escrita d'àmbit nacional, provincial i local es van fer ressò de l'esdeveniment. Tot i això, l'activitat musical al Liceu va començar amb *El segoviano esquivo*, un ballet compost al 1953 i interpretat al 1960 al Liceu per Antonio durant la seua gira mundial. A partir de les fonts hemerogràfiques que es troben a l'Institut Valencià de Cultura en el fons Matilde Salvador-Vicente Asencio, s'ha realitzat una anàlisi de les estratègies discursives utilitzades pels crítics del moment.

Paraules clau

Liceu, òpera, ballet, Matilde Salvador, premsa.

Introducció

Matilde Salvador Segarra (1918-2007) és una figura destacable de la composició musical valenciana del s. XX per les seues múltiples aptituds. A més de compositora, va ser pianista, pedagoga i pintora, arribant a exposar les seues pintures en solitari i en exposicions conjuntes¹. També va ser una promotora de la llengua i la cultura valencianes, incloent-hi en les seues composicions textos d'escriptors contemporanis i literats destacables d'altres èpoques. Durant la seua vida va participar activament en l'activitat cultural valenciana i es va envoltar d'escriptors i músics valencians.

¹ Isusi-Fagoaga, Rosa. «Las óperas de Matilde Salvador: entre el nacionalismo musical, la cultura valenciana y la pedagogía». *Música, mujeres y educación. Composición, investigación y docencia*. Ana María Botella Nicolás (coord.). Valencia, Universitat de Valencia, 2018, pàg. 49.

En el seu catàleg es troben gran varietat de gèneres musicals, però destaca la música vocal i escènica, com veurem en el següent punt. En aquest article he profunditzat en dos obres escèniques del catàleg de Matilde Salvador interpretades al Gran Teatre del Liceu: el ballet *El segoviano esquivo* (1953) interpretada al 1960 i l'òpera *Vinatea* (1973) interpretada al gener de 1974, ambdues obres representades al mateix espai amb catorze anys de diferència. Aquest estudi s'ha enfocat des de l'anàlisi de la crítica musical i ens permet endinsar-nos en aspectes més concrets de la seua trajectòria compositiva, a més de poder aprofundir en tot el procés creatiu i interpretatiu de les seues obres. L'estudi realitzat a partir de la crítica musical en premsa també mostra el context musical i social de la seua obra, element determinant a l'hora de representar-la i, fins i tot, a l'hora de compondre-la.

En aquesta comunicació es realitza una anàlisi de la recepció de l'òpera *Vinatea* en els mitjans de premsa escrita a partir de les fonts hemerogràfiques trobades en el Fons Salvador-Asencio de l'Institut Valencià de Cultura (IVC). En aquest fons es

conserven nombrosos retalls de premsa de l'estrena en el Liceu i les representacions a València i Castelló de la Plana. S'ha realitzat un estudi musicològic d'aquestes fonts des d'una perspectiva crítica del discurs realitzat en aquest mitjà i podem anticipar la territorialització del discurs i la integració d'estereotips de gènere que es trobaven amb assiduitat en crítiques d'aquestes característiques. Tenint en compte que la crítica musical no reflecteix l'esdeveniment musical del passat com a tal, sinó que és una forma de discurs que imposa una construcció determinada de l'espai social².

Amb aquest estudi es pretén ampliar el coneixement sobre aquestes obres, com va afectar el fet de representar-se obres seues en el Liceu, si van tenir transcendència en la trajectòria de la compositora i com les va rebre la premsa.

El llegat documental de Matilde Salvador i el seu marit Vicente Asencio, va ser cedit per la seua filla en 2010 a l'IVC i conté més de 3.000 documents. Entre ells

² Cascudo, Teresa; Gan, Germán. «Prefacio». *Palabra de crítico. Estudio sobre música, prensa e ideología*. Aracena: Doble J, 2014, pàg. II.

1866 partitures manuscrites de tots dos compositors, 657 programes de mà i 347 enregistraments sonors³. Aquest fons no està catalogat, però sí està inventariat. Les fonts hemerogràfiques consultades es troben en tres àlbums classificades per ordre cronològic. El bolcat d'informació s'adjuntarà en els annexos per a apreciar el volum de premsa relacionat amb l'estrena de l'òpera *Vinatea*.

Matilde Salvador

Sobre la seua biografia i obra hi ha diverses publicacions que donen a conèixer la seua formació i trajectòria com a compositora. D'una banda, la seua veu en el *Diccionario de la música valenciana*⁴ que aprofundeix en el seu recorregut biogràfic mostra la seua obra de manera cronològica i les influències més destacades. També

³ Isusi-Fagoaga, Rosa. «Las óperas...», pàgs. 52-53.

⁴ Hernández Farinós, Pascual. «Salvador Segarra, Matilde». *Diccionario de la música valenciana*. Vol. 2. Casares, Emilio (ed.). Madrid: Iberautor Promociones Cultura-les S.R.L, 2006, pàgs. 389-391.

el llibre homenatge que li dedica l'editorial SAÓ l'any 2000⁵ de quatre capítols que parlen sobre aspectes de la seua vida i obra. En la introducció del catàleg de la SGAE, realitzat per Salvador Seguí⁶, es troba una ressenya biogràfica bastant completa. L'obra més detallada, però d'un altre caràcter, són el llibre de Rosa Solbes⁷ i l'entrevista del Fons de Memòria Oral realitzada en 2002 per José Pasqual Hernández Farinós⁸.

Matilde Salvador Segarra va nàixer a Castelló de la Plana el 23 de març de 1918, a una família molt relacionada amb la música. El seu pare, violinista aficionat, va fundar la Societat Filharmònica i el Conservatori de Castelló de la Plana. La seua tia Joaquina Segarra —una excel·lent pianista— va iniciar a Matilde en la música i

⁵ Reig, P., J. Domenech, J. Huguet y J. M. Francés. *Matilde Salvador*. Valencia, Editorial Saó, 2000.

⁶ Seguí, Salvador. *Catálogos de compositores*. Madrid: SGAE, 2000.

⁷ Solbes, Rosa. *Matilde Salvador. Converses amb una compositora apassionada*. Valencia: Tandem de la memoria, 2007.

⁸ Entrevista de José Pasqual Hernández Farinós a Matilde Salvador (74 talls). Fons Matilde Salvador-Vicent Asencio, Institut Valencià de Cultura.

en el piano. Salvador va ser la primera matriculada del Conservatori de Castelló de la Plana, on va continuar els seus estudis musicals, finalitzant-los en el Conservatori de València. Es va titular en 1936 en piano i l'any 1947 va obtenir el títol superior en composició. El seu professor va ser Vicente Asencio Ruano (1908-1979), membre del Grup dels Joves, amb el qual es va casar en 1943.

En el seu catàleg es troben gran varietat de gèneres musicals: tres composicions per a orquestra, el mateix número per a orquestra i solista, deu obres per a cor i orquestra, una composició per a banda, tres per a conjunt instrumental i cinc obres solistes⁹ entre altres. Però destaquen les seues composicions per a veu amb acompanyament i la seua música escènica. La compositora considerava a la veu com l'instrument més expressiu, per això destina la major part de les seues composicions a cançons de concert acompanyades de piano, guitarra o orquestra. Entre les seues obres escèniques destaquen les seues dues òperes: *La filla del Rei Barbut* (1943) i *Vinatea* (1974), quatre ballets estrenats, diverses obres de música

⁹ Hernández Farinós, Pascual. «Salvador Segarra...», pàg. 390.

incidental per a teatre clàssic, la cantata escènica del *Retaule de Nadal*, un drama religiós i *El betlem de la Pigà*¹⁰, que continua representant-se hui en dia.

Matilde Salvador va ser una prolífica compositora que va obtenir nombrosos premis per les seues composicions. Les seues primeres obres publicades i estrenades daten dels anys trenta, com *Tres cançons valencianes* amb text de Bernat Artola, que va ser premiada en 1937 amb el segon premi per la Conselleria de Cultura del País Valencià. En 1939 va ser premiada amb una Menció d'Honor a Bilbao, per les seues *Seis canciones españolas* dedicades a Manuel de Falla. Durant els anys quaranta i cinquanta estrena diverses obres escèniques, entre elles la seua primera òpera *La filla del Rei Barbut* en 1943, una òpera de titelles basada en el conte de *Tomba-Tossals* de J. Pasqual Tirado. Va ser guardonada amb el premi Joan Senent en 1964 amb *Planys, cançons i una nadala*, així com amb el premi coral Joaquín Rodrigo en 1967 per *Cantada de l'ocell* i en 1973 amb *Viento, voz i álamo*. La seua òpera *Vinatea*, acabada entre 1972 i 1973, també va participar en el premi

¹⁰ Seguí, Salvador. *Catálogos...*

Joan Senent, encara que no va ser premiada li van donar un premi Accèssit. L'any 1974 va ser becada per la Fundació Juan March per a la composició de la cantata *Les Hores*, amb text de Salvador Espriu. A més, en 1979 se li va atorgar el Premi Ciutat de Castelló per *Cançoner de la ciutat i el terme*¹¹.

Matilde Salvador va mostrar sempre un especial interès per la música vocal, component més de cent cinquanta cançons. Aquest gènere li permetia unir les seues dues passions: la música i la poesia. Per a les seues composicions Matilde Salvador va seleccionar textos de diverses índoles des de trobadors sefardites, castellans com Lope de Vega, Cervantes, García Lorca, Juan Ramón Jiménez o Carmen Conde, textos gallecs, textos de dones llatinoamericanes del s. XX i sobretot de tendència nacionalista valenciana com Jesús Huguet, Xavier Casp, Joan Fuster, Salvador Espriu i Bernat Artola, entre altres¹². A partir dels anys setanta el seu compromís amb el nacionalisme valencià creix com en la publicació de 1979,

¹¹ Hernández Farinós, Pascual. «Salvador Segarra...», pàg. 389.

¹² Isusi-Fagoaga, Rosa. «Las óperas...», pàg. 51.

nomenada anteriorment i la publicació de 1984 *Cant a la terra nativa* estrenada a Barcelona. Es vincula amb l'Alguer, territori italià de parla catalana, component música amb poetes d'aquesta terra.

La figura de Matilde Salvador adquireix un valor especial a València i a Castelló de la Plana on diversos municipis retolen els seus carrers, centres socials i educatius amb el seu nom. Va rebre múltiples homenatges en tota la geografia valenciana, destacant en 1997 la Distinció al Mèrit Cultural, atorgat per la Generalitat Valenciana, en 1998 la Medalla d'Or de la Universitat Jaume I de Castelló de la Plana i en el 2000 es va posar el nom a la Sala d'Exposicions i Concerts de "La Nau" a la Universitat de València.

El seu marit Vicente Asencio va ser el seu professor, crític, i sobretot admirador de l'obra de Matilde Salvador, amb la qual va col·laborar en diverses ocasions orquestrant les seues obres, entre elles *Vinatea*. Tots dos segueixen un deixant

musical influenciat per Manuel de Falla¹³. Les composicions de Matilde Salvador, sobretot les vocals, tenen un marcat signe dramàtic, dins d'una línia sòbria i tonal i, abans de res, respectant l'expressió del text. Mai es va sentir vinculada amb cap escola, encara que en la seua música es percep una mescla d'impressionisme i nacionalisme, on apareix el folklore valencià. Sense deixar de costat una sèrie d'obres amb influència medieval, com són *Serenata medieval*, *Canción de vela* que culminen amb l'òpera *Vinatea*.

¹³ *Ibid.*, pàg. 51.

Les obres: el ballet *El segoviano esquivo* (1953) i l'òpera *Vinatea* (1974)

Començant pel ballet *El segoviano esquivo*, va ser la primera obra de la compositora representada al Gran Teatre del Liceu. Matilde Salvador va compondre aquest ballet en 1953 encarregat per Antonio Ruiz Soler, més conegut en el món de la dansa com Antonio¹⁴. És una llegenda del ball espanyol i en aquests anys va

¹⁴ Antonio Ruiz Soler el coreògraf i ballador, és conegut en el món del flamenc com Antonio «El Ballarí», va començar la seua carrera als sis anys a Sevilla al costat de Rosario amb qui va formar una parella destacada, actuant com els «Chavalillos Sevillanos». Van treballar durant dotze anys a Amèrica Llatina i Amèrica del Nord, on el seu ball va captivar al públic. En 1946, a Mèxic, van presentar el famós *Zapateado* de Sarasate. Després dels anys a Amèrica, van tornar a Europa en 1949 realitzant gires per Europa i Orient Mitjà. A principis dels anys cinquanta, va trencar amb Rosario, va fundar la seua companyia Antonio i el seu ballet, una companyia de trenta cinc intèrprets, amb la qual a més inaugura els Jardines del Generalife, espai privilegiat del Festival de Música i Dansa de Granada.

En 1978 decideix retirar-se, realitzant una gira de comiat anomenada Antonio i el seu Teatre Flamenc. I, com a últim projecte, va dirigir el Ballet Nacional d'Espanya des de 1980 fins a 1983. No obstant això, una hemiplegia el va deixar en cadira de rodes. Va morir en 1996, sent considerat un dels balladors més virtuosos i prolífics del segle XX. Khan, Omar. *Antonio Ruiz Roler*. Ballet Nacional. En

fundar la seua pròpia companyia, presentant-la el 20 de juliol amb l'estrena de l'escenari de Los Jardines del Generalife en Granada on va representar obres tradicionals i populars. Comptava, també, amb obres de compositors com Granados, Albéniz, també *Llanto por Manuel de Falla* encarregat per Antonio a Vicente Asensio i *El segoviano esquivo* de Matilde Salvador¹⁵.

Després de la presentació d'Antonio i la seua companyia, amb l'estrena del ballet que ací ens concerneix, es va fer una gira mundial on l'obra de Matilde Salvador estava integrada. Entre els concerts d'aquesta gira mundial, estava el Liceu de Barcelona en el «Festival del Ballet europeo» de la temporada de primavera del 60. Aquest concert va ser decisiu per a la carrera de Matilde Salvador, ja que li va facilitar la posterior representació de l'òpera *Vinatea* en aquest mateix teatre.

línia: <https://balletnacional.mcu.es/es/compania/historia> (Consulta: 20-04-2023)

¹⁵ Solbes, Rosa. *Matilde Salvador...*, pàgs. 63-64.

Pel que fa a l'òpera *Vinatea*, estrenada en el Liceu en 1974 recrea el fet de Francesc de Vinatea en 1333. Aquesta òpera culmina una sèrie d'obres d'inspiració medieval com són *Serenata medieval* (1935) i *Canción de vela* (1946)¹⁶. L'argument de l'òpera transcorre quan el rei Alfons "el Benigne" reparteix el regne de València entre els seus fills, induït per la reina Leonor de Castella. Els diferents pobles valencians no van reconèixer a l'Infant com a nou amo de les terres i exigeixen al rei que respectara els furs que havia jurat. Després d'anar a la capital del Regne per a demanar a Giner de Rabassa que els defensara, és Francesc de Vinatea, un morellà profundament compromès amb el seu poble, qui s'ofereix voluntari. Vinatea acaba assassinat en una emboscada per ordre de la reina. D'aquesta manera, Vinatea es sacrifica per tots els valencians i és recordat com un heroi.

El llibret realitzat per Xavier Casp, extret d'un episodi de la Crònica de Pere el Cerimoniós, va fer que Matilde Salvador es preocupara per la censura, ja que

¹⁶ Isusi-Fagoaga, Rosa. «Las óperas...», pàg. 57.

algunes frases «fortes» van ser directament transcrites de la *Crònica*¹⁷. A la seua anterior òpera, *La filla del Rei Barbut*, ja la van censurar per ser una obra en llengua valenciana, encara que finalment es va poder representar en explicar al principi de la representació la trama en castellà.

Per a l'estrena d'aquesta òpera el senyor Pàmias, director gerent del Liceu, li va proposar als cantants de l'òpera i Matilde Salvador va proposar al director d'escena, director musical, vestuari i escenografia. A més de ser coneguts i solvents acreditats, com eren Josep M^a Morera, Gerard Pérez Busquier i Joaquim Michavila¹⁸. A l'estrena van acudir autoritats del govern valencià, de les Diputacions i Caixa d'Estalvis, que havien participat econòmicament també. Un gran nombre de l'elit cultural valenciana va acudir a l'esdeveniment. Fins i tot es va organitzar un viatge des de València per a assistir a l'estrena.

¹⁷ Solbes, Rosa. *Matilde Salvador...*, pàg.73.

¹⁸ *Ibid.*, pàg. 72.

Estudi sobre la crítica musical

Una vegada vista la trajectòria de la compositora i els aspectes fonamentals de les obres interpretades al Gran Teatre del Liceu, s'analitzarà la recepció d'aquestes mitjançant la premsa escrita. Com que el ballet *El segoviano esquivo* va formar part d'un programa amb altres obres, es troben menys retalls que els que fan referència a l'òpera, per tant gran part de l'anàlisi serà de la premsa de *Vinatea*. Els articles estudiats es troben en el Fons Matilde Salvador-Vicente Asencio de l'IVC. Entre aquestes retallades de premsa es troben periòdics nacionals com *La Vanguardia*, en aquells temps anomenat *La Vanguardia Española*, *l'ABC*, *Solidaridad Nacional*, *Pueblo*, *Arriba* o el semanari *Destino* dirigit per Xavier Montsalvatge. A més de periòdics provincials com *Las Provincias*, *Levante*, *El correo catalán*, *Hoja del Lunes*, *Mediterráneo*, i també periòdics locals.

Amb aquesta anàlisi, que té com a font principal el discurs musical generat per la premsa escrita, es pretén veure com l'espectador va entendre i va valorar l'obra. Tenint en compte el context socio-polític del moment i el context cultural-artístic de l'òpera espanyola. Prestarem especial atenció al llenguatge i a les estratègies discursives utilitzades pels crítics, ja que el llenguatge té un impacte decisiu en la manera d'entendre la realitat i genera espais de significació compartits¹⁹. La major part de les crítiques van ser bones per a les dos obres, encara que en elles no s'escapen la integració d'estereotips de gènere o una dialèctica impregnada de tòpics territorials. Cal destacar, que gran part de la premsa analitzada forma part de l'estrena de *Vinatea*, ja que l'òpera és un gènere que té més repercussió mediàtica i, també, perquè el ballet formava part d'un programa on hi havia altres obres.

¹⁹ Palacios, María. «Género y prensa en la musicología histórica. Notas preliminares». *Cuadernos de música iberoamericana*, núm. 34, 2021, pàg. 18. En línia: <https://revistas.ucm.es/index.php/CMIB/article/view/77984/4564456559155> (Consulta: 03-03-2022)

Discurs territorialitzat

Primerament parlarem de un discurs territorialitzat, ja que molts dels articles publicats fan referència a aquest aspecte. En gran part perquè fan al·lusió a l'idioma en que està escrita *Vinatea*: en català, i molts mitjans i periodistes aprofiten per alimentar la guerra simbòlica de l'idioma i de la denominació del territori, utilitzant les connotacions de cada denominació per a posicionar-se, o simplement fer ús tòpics territorials.

L'argument de l'òpera està carregat de simbolisme, entenent-ho dins del context social de 1974. Cal entendre primerament la pluralitat de veus que existien respecte als termes associats a qüestions territorials. I també, el compromís de la compositora amb el nacionalisme valencià, sobretot en la llengua com un element transcendent. Com indica Xavier Montsalvatge en la seua crítica:

«Matilde Salvador ha realizado, pues, su partitura de un friso literario lleno de sugerencias y significaciones [...] con la sola tensión de lo que significaron los ideales

liberadores de Vinatea y del «Jurat en cap» Giner Rabasa apoyados por el pueblo valenciano, frente a la oposición de Alfonso el Benigno»²⁰.

D'una banda, l'apropiació del discurs nacionalista espanyol per part del franquisme va fer que aquells que no combregaren amb el règim franquista es desvincularen, sobretot l'esquerra, sorgint així els nacionalismes d'orientació socialista. El nacionalisme català cercava la identitat en el catalanisme cultural de la societat civil, posant èmfasi en la llengua i la lluita per la pervivència de la literatura, el teatre i l'assaig. El comú denominador de l'esquerra catalana es va caracteritzar per la fidelitat a la llengua pròpia, integrant immigrants castellanoparlants i fent sinònim el catalanisme de la democràcia²¹.

²⁰ Montsalvatge, Xavier. «La ópera Vinatea, de Matilde Salvador». *La vanguardia española*. 22-01-1974

²¹ Núñez Seixas, Xosé M. «Nuevos y viejos nacionalismos: la cuestión territorial en el tardofranquismo, 1959-1975». *Ayer*, núm. 68, 2007.

El valencianisme progressista es va reformular amb l'obra de Joan Fuster *Nosaltres els valencians* (1962), que va crear un imaginari comú entre els catalonoparlants. Aquesta obra de Fuster va ser símbol del nacionalisme intel·lectual i polític. Però a València existia més d'un nacionalisme, també estava la lluita de símbols del blaverisme, defensaven un valencià sense connotacions catalanes²². Aquesta diversitat d'identitats es pot escoltar en l'entrevista d'Octavio Hernández Torrado en la cadena COPE²³.

Dins de les fonts hemerogràfiques consultades, es troben mitjans de comunicació de diverses ideologies, per aquest motiu no és difícil trobar en la

²² Paniagua, Javier. «Un solo territorio y varias identidades. El trauma del nacionalismo valenciano». *Historia social*, núm. 40, 2001.

²³ COPE. «La vuelta al mundo en 50 preguntas: invitada Matilde Salvador». *Podcast de Nuestras Bandas de Música*, 50:14. Publicat el 16 de març del 2020.
<https://www.nuestrasbandasdemusica.com/secciones/secciones-nbm/podcast/13725-podcast-entrevista-matilde-salvador.html> (Consulta: 23-11-2021).

crítica comentaris territorialitzats abans que la qualitat musical²⁴, com reflexa una crítica a *El Correo catalán* «el aroma a pólvora y naranjo»²⁵ és sols un exemple dels tòpics territorials que es troben a la premsa en referència a les obres estudiades, abans que parlar de la música escoltada al Liceu. Molts dels crítics no estaven especialitzats en música ni en òpera, per tant, van destacar aspectes com l'idioma en el qual es va estrenar l'òpera, traslladant-lo a un lloc polític, i no a destacant l'ús de l'idioma en una nova creació cultural.

Dins d'aquest protagonisme polític també es troba la lluita simbòlica de la nomenclatura del territori que va abastar gran part de la premsa al voltant de l'òpera *Vinatea*. Aquest tipus de crítica dona a conèixer que el simbolisme de l'argument històric va alçar butllofes entre els sectors més conservadors.

²⁴ Cascudo, Teresa. «Crítica musical y discurso territorial en el fin de siglo». Cascudo, Teresa; Gan, Germán (eds). *Palabra de crítico...*, pàg. 37.

²⁵ Rodríguez, Toni. «Estreno de "Vinatea" en el Liceo». *El correo catalán*. 20-01-1974.

Qüestions de gènere

En segon lloc, es troba un discurs associat al gènere. El fet que siga una dona la compositora, a més amb *Vinatea* va ser la primera a estrenar en el Liceu, va fer que moltes crítiques estigueren enfocades al gènere de la compositora fruit del patriarcat del moment.

S'observa que en la majoria de titulars, i fins i tot en la redacció, el mèrit de l'èxit tant de l'òpera com del ballet no és només de la compositora. És a dir, el nom de Matilde Salvador s'acompanya del nom del llibretista o del seu marit, també compositor. D'aquesta manera la figura de la compositora queda infravalorada i invisibilitzada en compartir aquest mèrit amb un home. És un clar exemple que, en una situació similar, si el compositor haguera sigut masculí el nom del llibretista no el coneixeríem.

Aquests titulars evidencien una falta de tradició en la música "artística" occidental, i el desconeixement de molts crítics fa que apareguen titulars com «La

primera mujer en componer ópera de la historia»²⁶ o «La primera mujer española, que se sepa en el mundo, compositora de óperas»²⁷. És veritat que era la primera dona a estrenar una òpera en el Liceu, encara que hi havia una altra òpera programada en 1893, *Schiava* de Lluïsa Casagemas, però no es va poder estrenar. Aquesta falta de tradició i de dones referents en els llibres de música, enciclopèdies, sales de concerts o enregistraments és el que Kaija Saariaho denomina «ansietat de la creació». Com indica la professora Pilar Ramos aquesta falta de tradició que afecta les compositores també afecta al públic, que provoca en ell en el millor dels casos sorpresa o expectació²⁸.

La invisibilització i valoracions codificades que es produeixen en aquests articles de premsa perpetuen el cànon. Aquest cànon musical que sistemàticament

²⁶ Arderius, Pirula. «Mañana se estrena "Vinatea" en el Liceo de Barcelona». *Información*, 18-01-1974

²⁷ Sole, Magda. «"Vinatea" ópera en valenciano compuesta por una mujer». *Hoja del lunes*, 21-01-1974.

²⁸ Ramos López, Pilar. *Feminismo y música. Introducción crítica*. Madrid: Narcea, 2003, pàg., 58.

ha allunyat a les dones de la composició, Marcia Citron ho considera com un repertori ensenyat en les classes universitàries d'història de la música i també el repertori més habitual a les sales de concert, perpetuant les ideologies d'algun grup o grups dominants²⁹.

L'anàlisi crítica del discurs mostra aquesta integració d'estereotips de gènere amb la utilització d'adjectius associats a la feminitat com «artista sensible y refinada»³⁰, «ayudada por su característica y afortunada sensibilidad femenina»³¹, «lirismo amable, buen gusto» o simbolisme associat a codis femenins «perfumes puccinianos»³². Com indica Beatriz Hernández Polo:

²⁹ *Ibid.*, pàg. 67.

³⁰ Fernández-Cid, Antonio. «Estreno en el Liceo de la ópera valenciana Vinatea». *Blanco y Negro*, 02-02-1974

³¹ Casanovas. *Destino*, 26-01-1974

³² Arnau, Juan. «Se estrenó con éxito "Vinatea" de Matilde Salvador y Xavier Casp». *Tele/eXpress*, 21-01-1974

«la integración de estereotipos de género en la dialéctica de la crítica musical que, al fin y al cabo, sirvieron para confeccionar en el imaginario del lector el carácter de composiciones, estilos, tendencias y prácticas musicales»³³.

Recepció de les obres estrenades al Liceu, segons la premsa

Vistos els aspectes crítics, veurem com aquesta premsa va reflectir l'estètica musical de la música composta per Matilde Salvador i, per tant, si aquesta va ser entesa en la seua interpretació. Per a això dins de les fonts consultades destaquen l'article de Xavier Montsalvatge en *La Vanguardia Española*, l'article d'Eduardo López-Chavarri Andújar a *Las Provincias* i el d'Ana Galiano en el *Levante*. Els tres

³³ Hernández Polo, Beatriz. «Crítica, género y discurso en los conciertos madrileños de música de cámara de principios del siglo XX». *Cuadernos de música iberoamericana*, núm. 34, 2021. En línea: <https://revistas.ucm.es/index.php/CMIB/article/view/73671> (Consulta 10-03-2022).

descriuen minuciosament sobre aspectes musicals i estètics de l'òpera, sobre el ballet malauradament no tenim articles d'aquesta qualitat.

Per part de la recepció del públic, tots exposen la idea del públic exigent que acudeix al Liceu i el repte que significa estrenar allí. Es pot veure en aquests articles com el teatre estava completament ple i va oferir llargues ovacions a l'obra de Matilde Salvador. Galiano apunta que és «una obra para público culto que sepa captar la belleza de lo íntimo y valorice la gran multitud de detalles que encierran todas sus escenas»³⁴.

Els tres crítics elogien tant la interpretació musical com la posada en escena. També destaquen el treball equilibrat de la unió de la música amb el text, com si d'un vestit a mida es tractara. Una preocupació primordial de la compositora en totes les seues obres és la claredat del text, per aquest motiu l'òpera eludeix efectismes i adorns virtuosístics innecessaris. Aquesta sobrietat no deixa de costat

³⁴ Galiano, Ana. «Brillante estreno de "Vinatea", de Matilde Salvador en el Liceo de Barcelona». *Levante*, 20-01-1974.

el dramatisme, com descriuen els crítics, es tracta d'una òpera amb una tensió i intensitat dramàtica que no necessita més acció. Montsalvatge escriu «cada episodio de la narración está musicalmente descrito con sobriedad»³⁵.

Quant a l'harmonia utilitzada, destaca el tractament modal de l'harmonia amb algunes pinzellades tonals. Aquesta utilització de tons modals, Montsalvatge destaca sobretot les cadències, doten a l'obra d'una sonoritat arcaica o primitiva. Utilitza l'harmonia per a adornar la senzillesa de les melodies. La utilització tan característica dels recursos posa difícil als crítics assignar-li un estil determinat a la compositora, classificació a la qual la compositora ha defugit. Galiano diu que «responde al impulso creador de su compositora», i López-Chavarri que «consigue estructurar una ópera que consigue la vieja ilusión de nuestra música, universalizar sin perder fisionomía y carácter propios».³⁶

³⁵ Montsalvatge, Xavier. «La ópera "Vinatea" de Matilde Salvador». *La Vanguardia Española*, 22-02-1974.

³⁶ López-Chavarri Andújar, Eduardo. «Vinatea, ópera de Matilde Salvador». *Las Provincias*, 22-01-1974.

Tots ells afirmen que l'estrena va oferir una òpera atractiva i interessant per al repertori, així afirmant el talent compositiu de Matilde Salvador. Ana Galiano, a més, afig una certa influència de Manuel de Falla en aquesta òpera.

Conclusions

En conclusió, podem veure com molts crítics van cobrir ambdós esdeveniments, cercant un afany de novetat i grandiloqüència, o també buscant el moment històric amb l'estrena de l'òpera *Vinatea*. Aprofitant així aquesta finalitat com un altaveu on plasmar els seus escrits perfils ideològics.

L'anàlisi de la crítica musical ens ha proporcionat informació sobre la recepció del ballet i de l'estrena de *Vinatea* per part del públic i dels propis crítics experts en música. S'han destacat els articles de Xavier Montsalvatge, Eduardo López-Chavarri Andújar i Ana Galiano pels seus perfils biogràfics i la qualitat dels seus escrits. En ells ens hem pogut aproximar a l'estètica de l'òpera, així com a les

valoracions compositives de Matilde Salvador. Amb tot això, podem fer-nos una idea aproximada de com es va entendre *Vinatea*.

Pel que fa a les fonts referents al ballet *El segoviano esquivo*, no trobem cap que faça referència a la música de forma destacable. Però és important situar aquesta obra i la seua representació dins de la carrera de la compositora, ja que la qualitat de la música que va interpretar Antonio y su ballet als anys seixanta al Liceu, van ser necessaris per poder estrenar *Vinatea* catorze anys després.

Aquest estudi ens ha aportat llum a aspectes formals, estilístics, conceptuals i simbòlics de l'òpera que des de l'anàlisi musical no haguérem pogut arribar. Per tant, la importància de l'anàlisi discursiva de la crítica musical és necessari per a abastar totes les dimensions d'un esdeveniment d'aquestes característiques.

Bibliografía

Casares Rodicio, Emilio. «Salvador Segarra, Matilde». Casares, Emilio (ed.). *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana. Vol IX*. Madrid, Sociedad General de Autores de España, 2002, pàg. 626.

Cascudo, Teresa. «Crítica musical y discurso territorial en el fin de siglo». Cascudo, Teresa; Gan, Germán (eds). *Palabra de crítico. Estudios sobre música, prensa e ideología*. Aracena: Doble J Música, 2014, pàgs. 1-29.

Finnegan, Ruth. «Música y participación». *Revista Transcultural de Música*, núm. 7, 2003.

Hernández Farinós, Pascual. *La composición orquestal valenciana, a través de la aportación del grupo de los jóvenes (1925-1960)*. Tesis doctoral, Universitat de València, 2011.

Hernández Farinós, Pascual. «Salvador Segarra, Matilde». Casares, Emilio (ed.). *Diccionario de la música valenciana. Vol 2*. Madrid: Iberautor Promociones Culturales S.R.L, 2006, pàgs. 389-391.

Hernández Polo, Beatriz. «Crítica, género y discurso en los conciertos madrileños de música de cámara de principios del siglo XX». *Cuadernos de música iberoamericana*, núm. 34, 2021, pàgs. 103-123. En línia: <https://revistas.ucm.es/index.php/CMIB/article/view/73671> (Consulta 10-03-2022).

Isusi-Fagoaga, Rosa. «Las óperas de Matilde Salvador: entre el nacionalismo musical, la cultura valenciana y la pedagogía». *Música, mujeres y educación. Composición, investigación y docencia*. Botella Nicolás, Ana María (coord.). Valencia: Universitat de Valencia, 2018, pàgs. 49-61.

Klein, Naomi. «Las marcas se expanden». *No logo: el poder de las marcas*. Barcelona: Planeta, 2002, pàgs. 55-91.

Núñez Seixas, Xosé M. «Nuevos y viejos nacionalismos: la cuestión territorial en el tardofranquismo, 1959-1975». *Ayer*, núm. 68, 2007.

Palacios, María. «Género y prensa en la musicología histórica. Notas preliminares». *Cuadernos de música iberoamericana*, núm. 34, 2021, pàgs. 11-23. En línia: <https://revistas.ucm.es/index.php/CMIB/article/view/77984/4564456559155> (Consulta: 3-03-2022).

Paniagua, Javier. «Un solo territorio y varias identidades. El trauma del nacionalismo valenciano». *Historia social*, núm. 40, 2001.

Ramos López, Pilar. *Feminismo y música. Introducción crítica*. Madrid: Narcea, 2003.

Reig, P., J. Domenech, J. Huguet y J. M. Francés. *Matilde Salvador*. Valencia: Editorial Saó, 2000.

Seguí, Salvador. *Catálogos de compositores*. Madrid: SGAE, 2000.

Silva, Horacio. «Honestidad artística y personal». En línia:
<https://150valencianos.lasprovincias.es/joaquin-michavila/> (Consulta: 12-01-2022).

Solbes, Rosa. *Matilde Salvador. Converses amb una compositora apassionada*. València: Tàndem de la memòria, 2007.

Fonts hemerogràfiques (IVC)

El segoviano esquivo. Fons Matilde Salvador-Vicent Asencio, Institut Valencià de Cultura.

Vinatea 1, Vinatea 2, Vinatea 3. Fons Matilde Salvador-Vicent Asencio, Institut Valencià de Cultura.

Gravacions radiofòniques

RNE *Vinatea*: MS-G-303 (acto I), MS-G-304 (acto II) i MS-G-305 (acto III). Fons Matilde Salvador-Vicent Asencio, Institut Valencià de Cultura.

Entrevista de José Pasqual Hernández Farinós a Matilde Salvador (74 cortes). Fons Matilde Salvador-Vicent Asencio, Institut Valencià de Cultura.

COPE. «La vuelta al mundo en 50 preguntas: invitada Matilde Salvador». Podcast de Nuestras Bandas de Música, 50:14. Publicat el 16 de març del 2020.
<https://www.nuestrasbandasdemusica.com/secciones/secciones-nbm/podcast/13725-podcast-entrevista-matilde-salvador.html> (Consulta 23-11-2021)

Narcisa Freixas. L'obra pianística

Ester Vela López / Conservatori Municipal de Música de Barcelona
www.estervela.com

Resum

Narcisa Freixas i Cruells (Sabadell, 1859 – Barcelona, 1926) va ser una pedagoga i compositora catalana fundadora de l'entitat Cultura Musical Popular. Guardonada en diferents premis, el 1904 va esdevenir la primera dona compositora en ser programada per l'Orfeó Català al Palau de la Música. El Ministerio de Instrucción Pública va declarar les seves obres d'utilitat per a l'ensenyament el 1919 «per la seva puresa melòdica, la seva senzillesa i el seu valor educatiu». La difusió les seves composicions pianístiques és l'objecte de la present conferència.

Paraules clau

Narcisa Freixas i Cruells (1859-1926), Sabadell, música, piano, pedagogía, siglos XIX y XX, Renacimiento catalán, Cultura musical popular, análisis musical, biografía.

Resumen

Narcisa Freixas i Cruells (Sabadell, 1859 – Barcelona, 1926) fue una pedagoga y compositora catalana, fundadora de la entidad Cultura Musical Popular. Galardonada con diferentes premios, en 1904 fue la primera mujer compositora en ser programada por el Orfeó Català en el Palau de la Música. El Ministerio de Instrucción Pública declaró sus obras de utilidad para la enseñanza en 1919

«por su pureza melódica, su sencillez y su valor educativo». La difusión de sus composiciones pianísticas es el objeto de la presente conferencia.

Palabras clave

Narcisa Freixas i Cruells (1859-1926), Sabadell, música, piano, pedagogía, siglos XIX i XX, Renaixença, Cataluña, Cultura musical popular, análisis musical, biografía.

Introducció



Il·lustració 1: Retrat de Narcisa Freixas, aparegut a la revista *Feminal* núm. 8, del 24 de novembre de 1907.

Narcisa Freixas i Cruells, compositora de quasi dues-centes obres i pedagoga fundadora de l'entitat Cultura Musical Popular, va ser una dona d'empenta, treballadora i tenaç que lluità per la difusió de l'ensenyament musical a totes les classes socials i per l'ús de la música com a eina de millora de la societat.

Gaudí d'un ampli reconeixement en vida, però, amb el pas dels anys la seva obra va caure en l'oblit quasi absolut.

Primera etapa: composicions de joventut i matrimoni

Nascuda a Sabadell el 15 de desembre de 1859, segona de les quatre filles (Elvira, Narcisa, Cecília i Matilde¹) de l'escriptor, pedagog, periodista i polític republicà, Pere Freixas i Sabater i d'Elvira Cruells i Ristol, rebé una sòlida educació.

Durant l'adolescència, ja a Barcelona,² feu estudis de piano i solfeig amb Joan Baptista Pujol.

La primera composició que tingué repercussió pública fou la sardana «La festa de Roses», la partitura de la qual està perduda i que, segons referències³, La Cobla de Torroella de Montgrí va interpretar a Castelló d'Empúries l'any 1877.

¹ En aquest ordre consten a l'esquela de la seva mare, a *La Vanguardia* de l'1 de desembre de 1898

² Petit i Freixas, J.M., «Narcisa Freixas. La seva obra», a *Obres de Narcisa Freixas*. 1928, pàg.12

³ *Ibid.*

El 1879 la revista *La bordadora*⁴ li edita el fragment característic «Non-non». Estrena també la marxa solemne «Corpus»⁵, que «llarg temps tocà la Banda municipal en les processons d'aquesta lluminosa festivitats»⁶.

El mateix any 1879, estrena al Teatre Romea *La festa de l'ermita*, «fantasia descriptiva musical». El diari *La Publicidad*⁷ ressenya l'èxit de la composició, que s'interpretà en un homenatge al governador civil de Barcelona, Don Medín Sabater, que va obligar a repetir la peça:

«La nueva fantasía para orquesta, que había sido notablemente aumentada, original de la distinguida profesora señorita doña Narcisa Freixas y titulada "La festa de la ermita"»

⁴ «Regalo a las Sras. Abonadas», *La bordadora*, Barcelona, 25 de febrer de 1879.

⁵ S'ha conservat una versió per a piano a la Biblioteca de Catalunya, publicada al *Álbum de la Ilustración Musical* núm. 57, del 30 de maig de 1890 i signada amb el seu nom a la inversa: «Asicran Saxierf».

⁶ Petit i Freixas, J.M. «Narcisa Freixas...», pàg.13.

⁷ «Espectáculos», *La Publicidad*, Barcelona, 27 d'abril de 1879.

obtuvo muchos aplausos, que obligaron a repetirla, porque en verdad resalta en ella excelente melodía, conducido bajo un ritmo acertado, unido todo ello a una armonización que la resalta doblemente, por cuyas razones es de esperar que no sea dicho trabajo el último que nos hará oír la señorita Freixas».

El 25 de març de 1880⁸ es casa a l'església de Sant Miquel de Barcelona (la Basílica de la Mercè) amb el metge Miquel Petit i Pons (Sant Feliu de Codines 1853 / Barcelona +16-1-1927). Inicia així una etapa allunyada de l'activitat pública i fa el que s'esperava llavors d'una dona casada, ocupar-se de la vida domèstica i dels tres fills.

La primera filla, Elvira (2-2-1881 / †25-12-1881) va morir abans de fer un any. El nen, Josep Maria (28-10-1884 / †7-6-1958), seguiria la saga familiar de metges. De

⁸ *Registre civil de Barcelona. Llibre de matrimonis. 1880. Arxiu Municipal Contemporani de Barcelona.*

Matilde (†13-9-1898) ⁹, la darrera, tenim notícia que emmalaltí, i va morir a l'edat de 5 anys.

Tornada a la música

La mort del seu pare el 1897 i sobre tot de la seva filla Matilde esdevindrà determinant com a clausura d'aquesta etapa de reclusió voluntària.

Va propiciar, com ella mateixa va afirmar, un canvi essencial en la seva manera d'encarar la música i va ser determinant en la seva vocació de servei als infants i de renovació pedagògica: «Cuando murió su hija fue cuando Narcisa Freixas inició su obra. "Para no enloquecer", decía».¹⁰

⁹ L'esquela de Matilde Petit i Freixas apareix al diari *La publicidad*, el 13 de setembre de 1898.

¹⁰ Nelken, Margarita, «El alma pura de Narcisa Freixas», *Blanco y negro*, Madrid 1929, pàg. 95.

El 1900 publica un recull de *Cançons catalanes*, originals amb lletra de poetes coetanis. Es van interpretar en públic en concerts i van tenir una àmplia difusió, tan és així que van propiciar que l'any 1904 Narcisa Freixas assolís la fita de ser la primera dona compositora programada en un concert per l'Orfeó Català.

L'aparició de les seves obres més difoses es fa esperar poc: les *Cançons per a infants*¹¹ la primera sèrie premiada a la Festa de la música catalana de 1905, organitzada per l'Orfeó Català. La segona sèrie de *Cançons per a infants* fou guardonada als Jocs Florals de Girona de 1908.

Reconeguda per la seva labor pedagògica, en la seva època van dir d'ella que era el Clavé dels infants i «la regina de les cançons d'infants i de l'educació elemental de la música».

¹¹ *Canciones infantiles*. Declarades d'utilitat per a l'ensenyament per la Reial ordre del 15 d'abril de 1919 del Ministerio de Instrucción Pública, «per la seva puresa melòdica, per la seva senzillesa i pel seu valor educatiu».

En el decurs dels següents anys, du a terme una intensa activitat creativa. Entre 1906 i 1907 estrena cinc obres per al teatre. També el 1907 obté un Accèssit als Jocs florals de Cardedeu.

El 1909 funda Cultura Musical Popular (CPM), que desenvolupa la seva activitat fins la mort de la seva creadora l'any 1926. Amb aquesta entitat dirigeix gairebé tres-cents concerts, en els quals difondrà moltes de les seves creacions, cançons i danses, a part de realitzar una tasca social, de beneficència i de pedagogia importantíssima.

Les classes de música gratuïtes, i els concerts benèfics van ser uns del elements essencials de l'entitat.

Darreres composicions, un curs a Madrid i una batuta de plata

Paral·lelament a la infatigable tasca amb CMP, la compositora escriu la tercera i quarta sèrie de les *Cançons per a infants*, publicades a títol pòstum¹².

El 1916 veu la llum el recull de *Cançons amoroses*, editades per A. Boileau & Bernasconi. Els autors dels poemes tornen a ser els seus col·laboradors habituals: Nogueras i Sitjà, més Mestres o Carner i noves incorporacions com Joan Maria Guasch i Miró (1878-1961) i Claudi Omar i Barreda (1861-1931)

L'any 1917 és convidada pel ministre de Instrucción Pública a realitzar un curs de pedagogia per a mestres: «Educación musical escolar» a la Biblioteca Nacional de Madrid.

¹² Es van publicar pòstumament, malgrat la 3^a sèrie de *Cançons d'infants* ja es referenciava com «en preparació» l'any 1916, a la contratapa de les *Cançons amoroses*.

Seguint amb la seva tasca de creació de materials pedagògics, escriu les dues sèries de *Piano Infantil*, la primera publicada el 1918 per l'Editorial Muntañola i la segona, el *Llibre de nines* publicada a títol pòstum, ambdues bellament il·lustrades per Pere Torné Esquius i amb poemes de F. Sitjà i Pineda.

El 15 d'abril de 1919, les seves obres van ser declarades d'utilitat per a l'ensenyament pel Ministerio de Instrucción Pública, «per la seva puresa melòdica, per la seva senzillesa i pel seu valor educatiu».

Enmig dels molts actes en els que participa i que organitza en tot aquest període, l'any 1923 se li dedica un homenatge a l'Orfeó Gracienc¹³.

La seva mort sobtada en 1926, en plena activitat, deixà sense continuïtat la seva tasca al capdavant de Cultura Musical Popular i un buit important en l'activisme musical a Catalunya.

¹³ *La Vanguardia*, 29 de maig de 1923, pàg. 12.

L'obra pianística

Podríem classificar l'obra pianística de la Narcisa Freixas en tres blocs o apartats ben definits:

Taula 1. Classificació de les composicions pianístiques de Narcisa Freixas.¹⁴

MÚSICA DE SALÓ	FOLKLORE / INFLUÈNCIA POPULAR	INFANTIL / PEDAGÒGICA
<i>Non-non</i> Corpus. ¹⁵ Vals lent. Elegia. Marxa triomfal. ¹⁶	FOLKLORE CATALÀ	<i>Piano infantil (1a sèrie)</i> Diu que una rosa. El soldat de plom. El ratolí. Una mica d'ombra. La guardiola. La dansa.
	<i>Llibre de les danses</i> Florisenda. La donzella del vestit de rams. L'estudiant. Els caminants.	

¹⁴ Font: elaboració pròpia.

¹⁵ Transcripció pianística de la versió per a Banda, que està perduda.

	<p>Elionor. La pagesa. El faune. La dama de França. La pastora. Les donzelles pobres. Francesca. Joana.</p> <p>Cants nòmades. Tornavila. Dansa.</p> <p>A Sant Medí. Sardana.¹⁸ Flors de la terra. Sardana. Dolça Catalunya. Sardana.</p>	<p>La son. L'ocell.</p> <p><i>Piano infantil (2a sèrie) – Llibre de nines</i></p> <p>La nina rossa. La nina maca. La nina que encara és petita. La nina adormida. La nina que dansa. La Pepa.</p> <p>Recreacions per a piano.¹⁷</p>
	FOLKLORE GALLEC	
	Muñeira 1.	

¹⁶ Partitura perduda, figura com a inèdita en la versió en castellà de les cançons per a nens: Narcisa Freixas, *Canciones infantiles, 1ª sèrie*, pàg. 30, 12ª edició, Barcelona (sense data, [1920?]).

¹⁷ Partitura perduda. Ídem.

¹⁸ *Tres sardanes per a cobla*, publicades en la versió pianística a Petit i Freixas, J.M. «Narcisa Freixas...».

	Muñeira 2. Muñeira 3. Alalà.	
--	--	--

Músiques de saló

Les primeres obres de joventut, d'un pianisme de saló d'influències romàntiques, demanden un cert virtuosisme. D'aquestes cinc obres no tenim constància que s'interpretessin en públic, ni se'n troben citacions als diaris i revistes de l'època. Curiosament, les dues que es van publicar en vida de la compositora, *Non-non* i *Corpus*, van ser excloses del recull d'homenatge del 1928¹⁹ i les hem pogut trobar a la Biblioteca de Catalunya. Podem especular si no tenien la partitura o si va ser una decisió presa amb un criteri de selecció per l'estil o pel gust.

- *Non-non*²⁰

¹⁹ Petit i Freixas, J.M. «Narcisa Freixas...»,

²⁰ Es pot escoltar en aquest enllaç: Freixas, Narcisa. *Non non*, Ester Vela, piano <https://youtu.be/8MZPaIBWi7M> (Consulta: 9 desembre 2018).

Publicada quan la jove Narcisa tenia encara dinou anys, «dedicada a mi querida hermana Elvira», és una peça que no estalvia els passatges d'agilitat i octaves i, malgrat la il·lustració que l'acompanya d'una figura brodant al davant d'un bressol, el caràcter s'allunya de la música de bressol.

D'una durada de quasi tres minuts i estructurada en forma binària reexpositiva amb coda, A-B-A'-C, els fragments musicals estan molt definits, separats per doble barra i amb canvi de compàs A, Allegro, 4/4, B Largo, 6/8, A Allegro, 4/4 i C Coda Molto dolce, 6/8. És una peça de contrast.

Una introducció de bravura en La bemoll Major en *ff*, amb octaves i salts d'acords condueix a la secció central que presenta uns passatges ornamentals en fuses sobre un obstinat de la mà esquerra. La breu reexposició d'A, enllaça amb la coda, en la tonalitat de mi bemoll menor. Sobre un pedal de tònica a la mà esquerra que alterna harmònicament les funcions de tònica (I), subdominant (IV) i dominant (V), desenvolupa un cantabile a la mà dreta que acaba sobtadament en un gran

acord en ff. No deixa de sorprendre que la peça finalitzi en la tonalitat de V^è grau en menor.

Folklore / influència popular

Un bloc important de música de Narcisa Freixas troba la inspiració en les danses i cançons populars catalanes. La meva valoració personal és que després d'una primera etapa d'aprenentatge, la compositora va voler deslliurar-se d'artificis i pompes per anar a cercar una senzillesa d'arrel folklòrica, planera i alhora molt lliure.

- *Llibre de les danses*

Malgrat el *Llibre de les danses* de Narcisa Freixas figurava com «en premsa» en diferents publicacions ja des de 1916, quan la compositora va morir, el 20 de desembre de 1926, restava encara inèdit i es va publicar pòstumament²¹.

²¹ Petit i Freixas, J.M. «Narcisa Freixas...», pàgs. 171-250

Cadascuna de les danses va acompanyada, igualment que a les edicions dels dos llibres de Piano infantil, de dibuixos de Pere Torné-Esquius i poemes de Francesc Sitjà, col·laboradors habituals de la compositora. La meva opinió, que es basa en la preexistència d'algunes de les músiques, és que primer es van escriure les danses i posteriorment van ser guarnides amb lletra i imatges.

Malgrat no en sabem la data exacta, les dotze danses que componen el llibre les deuria escriure a principis del segle XX. Segons referències d'actuacions aparegudes a la premsa, va estrenar diverses danses en actes celebrats amb la institució Cultura Musical Popular, com mostra la ressenya d'un acte al teatre Principal de Barcelona apareguda a la revista satírica *¡Cu-Cut!*²²: «Senyoretes tocant, senyoretes cantant i la Narcisa Freixas deixant-hi estrenar un grapat de danses...»

²² *¡Cu-Cut!*. núm. 422, 23 juny de 1910

Contemporànies als anys de creació dels esbarts dansaires a Catalunya, el flaire popular que desprenen l'aconsegueix la compositora fent ús de melodies senzilles, que fa cantar a la mà dreta i uns acompanyaments que sovint són pedals i obstinats rítmics que marquen el pas per tal que es puguin ballar. Les harmonies, com correspon al caire popular, són bàsiques. Sense ser estrictes pel que fa a l'estructura formal, algunes de les peces incloses en aquest volum podrien correspondre a diferents tipus de danses catalanes principalment les que deriven del Ball rodó o les Bolangeres (en compàs binari i tempo viu) i del Ball pla i les seves variants (en compàs ternari i tempo reposat).

Les danses són ben curtes, tenen una llargada des de 19 a 46 compassos. La interpretació de les dotze danses dura 9'30''minuts, això ens pot donar una idea de que la durada individual varia entre mig i un minut.

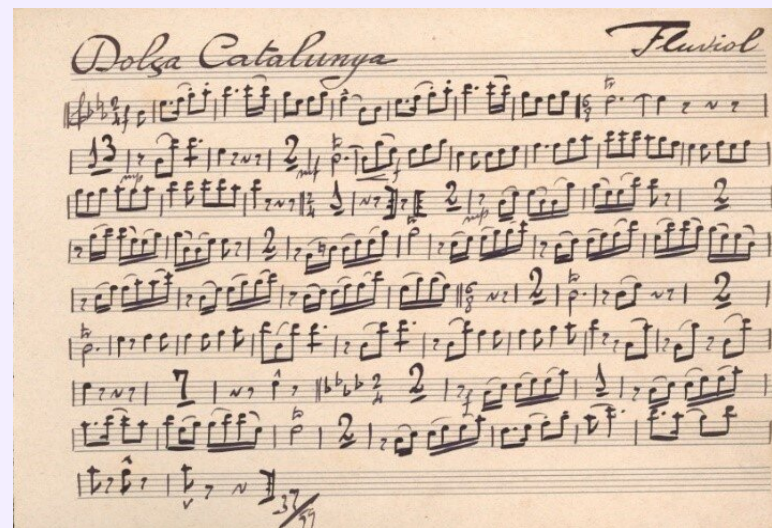
- *Cants nòmades*²³

²³ Freixas, Narcisa. *Cants nòmades*, Ester Vela, piano <https://youtu.be/RWMA0KYqM-s> (Consulta: 9 desembre 2018).

Els considero una obra singular dins del catàleg de Narcisa Freixas, la més llarga de la producció per a piano, d'una durada d'uns set minuts i mig, la conformen sis peces contrastades que s'interpreten seguides. En una època on les cultures orientals estaven de moda i l'exotisme omplia totes les arts, plàstiques i musicals, i es reflectia en novel·les, pintures, òperes, etc., el títol ens evoca imatges de camells al desert, oasis i odalisques. D'una dificultat mitjana-alta, demanda un domini dels passatges d'octaves, del legato i l'expressivitat i una certa lleugeresa i agilitat de la mà esquerra, sobre tot els obstinats de la 6^a peça.

- *Tres Sardanes*

Aquestes sardanes tenen totes una versió editada per a piano i se n'ha conservat la versió manuscrita per a cobla als arxius de la Cobla els Lluïsos de Taradell i de l'Agrupació



Il·lustració 2. Particel·la del flabiol de la sardana *Dolça Catalunya*.

Cultural Folklòrica de Barcelona. Malgrat no ho podem saber del cert, la meva opinió és que les versions per a piano són una reducció posterior de les de cobla, sobretot s'aprecia en l'escriptura de *Dolça Catalunya*.

En La bemoll Major, dura uns 4'. Presenta una introducció de nou compassos amb les dues mans a l'octava en paral·lel. Els curts porten la indicació de Gai i de Lleuger i és en aquesta sardana on s'aprecia més per l'escriptura que és una reducció de la versió de cobla, per la incomoditat als compassos 12, 16, 17 i 20 de fer cantar en el mateix registre superposant les dues mans una melodia secundària i l'acompanyament. Els llargs, molt expressius, els canta la tenora. Acaba amb un brillant animat en Re bemoll Major.

- *Tres Muñeiras*

Sorprèn que enmig d'una producció eminentment d'arrel catalana es trobin quatre peces provinents del folklore gallec. Sabem per referències a diaris, que en

una actuació, el cor de CMP, havia cantat una cançó popular gallega dirigit per Narcisa Freixas.²⁴

«Es sin duda alguna el más característico de los ritmos gallegos. Su compàs característico es el 6/8, presentando una estructura de dos o más partes.»²⁵

*Muñeira 1*²⁶

En Sol Major i compàs 6/8. Mentre la dreta fa una àgil i ondulada melodia, l'esquerra fa un acompanyament a dues veus, mantenint un bordó en el baix i amb un ritme saltat de negra-corxera a la part superior. En comú amb la 2^a muñeira,

²⁴ «Cultura Musical Popular. En el curset d'E.F.», *Revista Feminal*, núm. 107, Barcelona, 1916

²⁵ IES Eduardo Blanco Amor (Culleredo). *Folklore Gallego* [PDF]. Xunta de Galicia. Disponible originalment a: <http://www.edu.xunta.gal/centros/iesblancoamorculleredo/system/files/FOLKLORE+GALLEGO.pdf> (Consulta: 19 desembre 2018. Recurs actualment no disponible al servidor)

²⁶ Es pot escoltar en aquest enllaç: Freixas, Narcisa, *Muñeira I*, Ester Vela, piano <https://youtu.be/MbGS1sS84aI> (Consulta: 9 desembre 2018).

presenta un bordó de tònica va lligat des del primer compàs al darrer, tal i com seria l'efecte d'un «roncón», el tub que es recolza sobre el muscle del gaiter i està afinat dues octaves per sota de la tònica del punter²⁷. A efectes interpretatius, el pianista haurà de decidir si respecta el lligat, amb la qual cosa només s'escoltarà una ressonància llunyana, o si repercuteix la nota, per fer més present la sonoritat del baix.

Taula 2. Esquema formal de la *Muñeira I*

frase	intro	A/A	pont	B	C/C	D	coda
núm. comp.	1	8+8	1	8	8+8	4+4	7

²⁷Gaita gallega https://es.wikipedia.org/wiki/Gaita_gallega (Consulta: 4 gener 2019).

Infantil / Pedagògiques

- *Piano infantil, primera sèrie*

Recull de vuit petites peces pensades per als primers cursos d'estudi de l'instrument. Es va publicar per primer cop el 1918 per l'editorial Muntañola (malgrat que ja figura com «en premsa» l'any 1916 a la contratapa de les *Cançons amoroses*, editades per A. Boileau & Bernasconi). Va tenir una molt bona acollida de públic i crítica i es té constància d'un mínim de set edicions en vida de la compositora.



Il·lustració 3. *Piano infantil*, 6a edició.

Una selecta obra amb pròleg de Santiago Rusiñol, una dedicatòria de Felip Pedrell, dibuixos de Pere Torné-Esquius i poemes de Francesc Sitjà. El llibre es va traduir també al castellà i en aquest idioma es va publicar a *La victoria del corazón*, obra teatral del seu fill, J. M. Petit i Freixas.

L'afany de Narcisa Freixas per crear un repertori que despertés l'interès i la imaginació dels infants la fa usar melodies de caire popular, amb rítmica senzilla i harmonies amb les funcions tonals bàsiques. L'expressivitat és important i les obres són descriptives de diferents àmbits, situacions i jocs del món de la infantesa, que ens il·lustren els preciosos poemes i dibuixos que acompanyen cadascuna d'elles. El referent immediat és l'*Àlbum de la joventut op. 68* de Robert Schumann (1810-56), que ella tradueix i adapta a una època i cultura diferents.

Tècnicament, les mans estan usualment en posició fixa, amb algun desplaçament, però no restringeix l'ús de les tecles negres i així trobem tonalitats com Mi Major o La bemoll Major que arriben fins a quatre alteracions. Tenen una durada total de 5'40''.

- *Llibre de nines, segona sèrie del Piano infantil*

És un recull de sis petites peces pensades per als primers cursos al piano. Hi ha constància que, quan compositora va morir sobtadament, se n'estava preparant l'edició²⁸.

Aquesta obra, que conté un pròleg de Víctor Català (pseudònim de l'escriptora Caterina Albert i Paradís) traspuja l'amor de mare que ella va abocar en les seves dues filles mortes prematurament. Cadascuna de les peces, que fa referència a una nina, va acompanyada, igualment que el primer volum, de dibuixos de Pere Torné-Esquius i poemes de Francesc Sitjà.



Il·lustració 4. *Piano infantil, Llibre de nines*, portada de l'edició de 2016.

²⁸ Figuren com «En prensa» a la 12^a edició en castellà de les *Cançons infantils*. Cap a 1920.

Tècnicament, les mans estan usualment en posició fixa, amb algun desplaçament, però no restringeix l'ús de les tecles negres i així trobem tonalitats com Mi Major que arriben fins a quatre alteracions.

Les peces que conformen el *Llibre de nines* difereixen de la primera sèrie de piano infantil en que no presenten pràcticament cap indicació de tempo, dinàmiques o agògica en general, només les notes i ritmes. Es poden deduir pel caràcter de les peces, que són altament poètiques. La durada total és de 4'30''.

Bibliografia i fonts documentals

Llibres

Petit i Freixas, Josep Ma. «Narcisa Freixas. La seva obra», *Obres de Narcisa Freixas. Edició d'homenatge*. Barcelona: Ed. Henrich I y Arts Gràfiques, 1928, pàgs. 11-19 i 486-508.

Pujol, Francesc i Amades, Joan, *Diccionari de la dansa, dels entremesos i dels instruments de música i sonadors, vol. I, Dansa*. Barcelona: Imprenta Elzeviriana i Llibreria Camí, 1936.

Sallarès i Castells, Joan; Cabané, Adolf. «Narcisa Freixas, la fada musical dels infants. Narcisa Freixas i la seva obra», a Ribot i Serra, Manuel. *Narcisa Freixas i Cruells. Commemoració centenària de dos sabadellencs il·lustres*. Sabadell: Fundació Bosch i Cardellach, 1962.

Articles a revistes i diaris

«Cultura Musical Popular. En el curset d'E.F.», *Revista Feminal*, Barcelona, núm. 107, 1916.

«Doña Narcisa Freixas», *La Vanguardia*, Barcelona, 17 de març de 1917, pàg. 10.

«El concierto del Orfeó Català», *La Vanguardia*, Barcelona, 17 de desembre de 1904, pàg. 4.

«Espectáculos». *La publicidad*, Barcelona, 25 d'abril de 1879, pàg. 3.

«Espectáculos». *La publicidad*, Barcelona, 27 d'abril de 1879, pàg. 3.

Esquela de Matilde Petit i Freixas. *La publicidad*, Barcelona, 13 de setembre de 1898, pàg. 3.

Gabriel Fernández, Narciso de. «Alfabetización, semialfabetización y analfabetismo en España (1860-1991)», *Revista Complutense de Educación*, vol. 8, núm. 1, 1997. Madrid: Servicio de Publicaciones. Universidad Complutense, 1997, pàgs. 199-232 <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=150211&orden=1&info=link> (Consulta: 09-12-2018)

García Molsosa, Marta. «Narcisa Freixas a la Garriga», *Quadern de les idees, les arts i les lletres*, Sabadell, número 171, 2009, pàgs. 3-4.

«Les deixebles de Cultura Musical Popular», Barcelona, *La Il·lustració catalana*. núm. 664. Suplement *Feminal* núm. 16, 27 de febrer de 1916.

«Los reyes en Barcelona», *La Vanguardia*, Barcelona, 28 d'octubre de 1908, pàg. 2.

«Música y teatros», *La Vanguardia*, Barcelona, 15 d'octubre 1919, pàg. 18.

«Música y teatros». *La Vanguardia*, Barcelona, 10 de maig de 1923, pàg. 18.

«Narcisa Freixas». *L'Esquella de la Torratxa*, Barcelona, núm. 2479, 23 de desembre de 1926, pàg. 851.

Nelken, Margarita, «El alma pura de Narcisa Freixas», *Blanco y negro*, Madrid, 7 d'abril de 1929, pàg. 95.

Nelken, Margarita, «La vida y las mujeres: La obra de doña Narcisa Freixas», *El día*, Madrid, 17 de marzo de 1917.

«Notas locales». *La Vanguardia*, Barcelona, 4 de juliol de 1909, pàg. 2.

«Notas locales». *La Vanguardia*, Barcelona, 27 de setembre de 1911, pàg. 2.

«Orfeó Gracienc. Narcisa Freixas». *La Vanguardia*, Barcelona, 29 de maig de 1923, pàg. 12.

«Repartiment de premis». *Revista musical catalana*, Barcelona, núm. 18, juny 1905, pàgs. 118-121.

Rubio i Larramona, Carme. «Narcisa Freixas, compositora i pedagoga», *Serra d'Or*, Barcelona, núm. 494. 2001. pàgs. 33-36.

Segura, Isabel. *Els viatges de Clotilde Cerdà i Bosch*. Paterna: Tres i quatre, 2013.

Simó Bach, Ricard. «Narcisa Freixas i Cruells, pedagoga i compositora», *Revista Quadern*, Sabadell, núm. 16, 1980, pàg. 134.

Subirana, Lluís. «Evocació de Narcisa Freixas», *Quadern de les idees, les arts i les lletres*, Sabadell, núm. 172, 2009, pàgs. 33-34.

«Teatro para niños». *La Vanguardia*, Barcelona, 14 de març de 1910, pàg. 6.

Ustrell, Ricard. «Semblança de Maria Magda Petit, néta de Narcisa Freixas», *Quadern de les idees, les arts i les lletres*, Sabadell, núm. 171, 2009, pàgs. 6-9.

Vela López, Ester, «Narcisa Freixas. L'obra pianística», *Revista Catalana de Musicologia*, núm. XII (2019), pàgs. 347-389 ISSN (ed. impresa): 1578-5297 / ISSN (ed. electrònica): 2013-3960 DOI: 10.2436/20.1003.01.91
<https://revistes.iec.cat/index.php/RCMus/article/view/105805.003> (Consulta:02-09-2025)

Partitures

Freixas, Narcisa. *Cançons catalanes*, Barcelona, 1908?

<http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000146268&page=1> (Consulta: 10-12-2018).

Freixas, Narcisa. *Llibre de les danses, vol. 3*, Editorial Boileau, Barcelona 2016.

Freixas, Narcisa. «Non-non». *La bordadora*, Barcelona, 25 de febrer de 1879.

Freixas, Narcisa. *Obres de Narcisa Freixas. Edició d'homenatge*. Artes gráficas Henrich y Ca, Barcelona, 1928.

Freixas, Narcisa. *Peces característiques, vol. 4*, Editorial Boileau, Barcelona 2016.

Freixas, Narcisa. *Piano infantil, petites recreacions per infants*, 6^a edició. Artes gráficas Henrich y Ca, Barcelona, [1920?]

Freixas, Narcisa. *Piano infantil I, vol. 1*, Editorial Boileau, Barcelona, 2016.

Freixas, Narcisa. *Piano infantil II, Llibre de nines, vol. 2, vol. 4*, Editorial Boileau, Barcelona, 2016.

Vídeos

Narcisa Freixas - *Cants nòmades*, Ester Vela, piano

<https://youtu.be/RWMA0KYqM-s> (Consulta: 09-12-2018).

Narcisa Freixas, *Els Caminants, Llibre de les danses IV*, per Ester Vela, piano

<https://youtu.be/e0XZzCDBeE4> (Consulta: 09-12-2018).

Narcisa Freixas - *Francesca, Llibre de les danses XI*, per Ester Vela, piano

<https://youtu.be/gPEL0F9xqc8> (Consulta: 09-12-2018).

Narcisa Freixas- *La dansa PIANO INFANTIL I*. Ester Vela, piano

<https://youtu.be/mPkeKGmY89c> (Consulta: 09-12-2018).

Narcisa Freixas, *La nina maca*. Ester Vela, piano https://youtu.be/xO7K_kaZ_Ro
(Consulta: 09-12-2018).

Narcisa Freixas, *La nina rossa*. Ester Vela, piano <https://youtu.be/O44x1KhBUaY>
(Consulta: 09-12-2018).

Narcisa Freixas - *Muñeira I* - Ester Vela, piano <https://youtu.be/MbGS1sS84aI>
(Consulta: 09-12-2018).

Narcisa Freixas - *Non non*, Ester Vela, piano <https://youtu.be/8MZPaIBWi7M>
(Consulta: 09-12-2018).

Enregistraments

2019.- *Narcisa Freixas (1859-1926). Piano integral*. (CD, La ma de Guido. LMG2161) Int.: Ester Vela.

Altres fonts documentals

Catàleg en línia de l'Arxiu Municipal de Barcelona. Matrimonis. 1880. Índexs A-Z. <https://catalegarxiuunicipal.bcn.cat/ms-opac/permalink/1@814206> (Consulta: 09-12-2018).

Llibre de matrimonis. 1880. Arxiu Municipal Contemporani de Barcelona.

Llibres de naixements de 1881 a 1891. Arxiu Municipal Contemporani de Barcelona.

Vela López, Ester. *Narcisa Freixas, compositora i pedagoga*

<https://sites.google.com/site/narcisafreixas1859/inici> (Consulta: 09-12-2018)

Els testimoniatsges

La compositora Mercè Torrents vista per la seva filla

Mercè Corretja Torrents

Resum

L'article té per objecte apropar-nos a la figura de la compositora catalana Mercè Torrents i Turmo, al seu entorn familiar i a la seva trajectòria musical. Filla del violoncel·lista i promotor musical Joan Torrens i Maymir, deixeble de Cassadó i de Pau Casals, Mercè Torrents des de petita va voler ser compositora.

Va estudiar piano en el Conservatori del Liceu i, posteriorment, a l'Acadèmia Marshall, i era una excel·lent pianista. També cantava al Cor de la Capella Polifònica del FAD, sota la direcció d'Enric Ribó, i això li va permetre tenir un gran domini de la tècnica vocal.

Les seves primeres composicions per a piano van rebre el reconeixement i l'aplaudiment dels mestres Ricard Lamote de Grignon i Eduard Toldrà, però fou Cristòfor Taltabull qui la va animar a ser compositora. Amb ell va aprendre les tècniques de la música contemporània.

Durant els anys seixanta i setanta Mercè Torrents es va dedicar, sobretot, a escriure cançons sobre poemes de grans poetes catalans, com Josep Carner, Salvador Espriu, J.V. Foix o Miquel Martí i Pol, i va mantenir una bona amistat amb aquests tres darrers. Té més de cent cançons escrites.

En la seva obra també destaquen les peces inspirades en la música popular, com les sardanes i els ballets per a cobla o les obres per a tenora i altres instruments de vent, a més de les peces per a

piano i guitarra. La seva música no té etiquetes i és difícil de classificar. El seu llegat musical està encara, en gran part, per descobrir.

Paraules clau

Dones compositores, música contemporània, música s. XX, piano, guitarra, sardanes, cançons catalanes.

Resumen

El artículo tiene por objeto acercarnos a la figura de la compositora catalana Mercè Torrents i Turmo, a su entorno familiar y a su trayectoria musical. Hija del violoncelista y promotor musical Joan Torrens Maymir, discípulo de Cassadó y de Pau Casals, Mercè Torrents desde pequeña quiso ser compositora.

Estudió piano en el Conservatorio del Liceo y, posteriormente, en la Academia Marshall, y era una excelente pianista. También cantaba en el Coro de la Capilla Polifónica del FAD, bajo la dirección de Enric Ribó, lo que le permitió tener un gran dominio de la técnica vocal.

Sus primeras composiciones para piano recibieron el aplauso y el reconocimiento de los maestros Ricard Lamote de Grignon y Eduard Toldrà, pero fue Cristofòr Taltabull quien le animó a ser compositora. Con él aprendió las técnicas de la música contemporánea.

En los años sesenta y setenta Mercè Torrents se dedicó, sobre todo, a escribir canciones sobre poemas de grandes poetas catalanes, como Josep Carner, Salvador Espriu, J.V. Foix o Miquel Martí i Pol, y mantuvo una buena amistad con los tres últimos. Tiene más de cien canciones escritas.

En su obra también destacan las piezas inspiradas en la música popular, como las sardanas y los ballets para cobla o las obras para tenora y otros instrumentos de viento, además de las piezas para piano y para guitarra. Su música no tiene etiquetas y es difícil de clasificar. Su legado musical permanece aún todavía en gran parte por descubrir.

Palabras clave

Mujeres compositoras, música contemporánea, música s. XX, sardanas, canciones catalanes, piano, guitarra.



Il·lustració 1: Mercè Torrents i Turmo, fotografia de Ramon Roca i Junyent, 1975. Font: arxiu familiar, Biblioteca de Catalunya.

músics que coneixen i interpreten la seva obra em diuen que té uns acords i unes melodies molt personals i originals, i que la seva música és fàcil de reconèixer. No obstant això, no és gaire coneguda pel gran públic. Per això, el principal objectiu d'aquest treball és oferir una aproximació a la personalitat i a l'entorn de Mercè

La meva mare, la compositora, Mercè Torrents i Turmo, va néixer a Barcelona el 12 de febrer de 1930 i ens va deixar el 20 de gener de 2018, als 87 anys, a Sant Cugat del Valès, on va residir els seus últims anys. Va ser una compositora molt prolífica i la seva obra es segueix interpretant en nombrosos concerts. En general, els

Torrents ja que, en la meua opinió, van tenir una influència decisiva en la seva forma de compondre.

1. L'entorn familiar

Mercè Torrents i Turmo és el nom artístic de Mercè Torrens (sense t) i Turmo. Des de petita va estar envoltada de música, perquè el meu avi, Joan Torrens Maymir (Barcelona, 1901-1989) va ser un músic important a principis del segle XX.

El meu avi era el petit dels tres fills que van tenir Antoni Torrens



Il·lustració 2. Els meus besavis, Antoni Torrens Badia i Mercè Maymir Coral, pares de Joan Torrens Maymir. Font: arxiu familiar.

Badia, cantant nascut a Valls, i Mercè Maymir Coral, dona d'una gran cultura i molt bona pianista, nascuda a l'antic poble de Sarrià, avui Barcelona (il·lustració 2)¹. El germà del meu avi, Antoni, era violinista, i la seva germana, Mercè, tocava el piano.



Il·lustració 3. El meu avi, Joan Torrens Maymir, en el seu debut. Font: arxiu familiar.

El meu avi era un nen prodigi i va debutar com a violoncel·lista als onze anys al Teatre Fortuny de Reus (il·lustració 3). Va ser deixeble i amic de Gaspar Cassadó i de Pau Casals. De jovenet va formar duo amb Paquita Madriguera, als divuit anys va ser primer atril de l'Orquestra Filharmònica i després primer violoncel de l'Orquestra del Liceu; més tard va entrar a

¹ Les il·lustracions d'aquest text provenen de l'arxiu familiar. Els originals d'algunes d'elles estan dipositats a la Biblioteca Nacional de Catalunya.

l'Orquestra Pau Casals. Però no només va ser un gran violoncel·lista; organitzava i dirigia concerts al Cafè Espanyol de Barcelona i va tocar amb molts grups de cambra; tots els seus amics eren músics i coneixia molts músics: Enric Morera, Eduard Toldrà, Ricard Lamote de Grignon, Mercè Plantada, Conxita Badia, Paquita Madriguera, etc. La meva mare sempre deia que els Torrens eren una família de músics des de moltes generacions.

Però tot aquest món musical dels anys vint i trenta i la seva carrera com a concertista es va acabar de cop el 1939. Amb el final de la Guerra Civil, el meu avi va anar a parar a un camp de concentració, primer a Barbastro i després a Collserola, i va patir el «pacte de la fam»: estava en llistes negres i no podia treballar com a violoncel·lista. Aquesta situació la van patir molts altres músics com Ricard Lamote de Grignon i molts més. Tot i que el mestre Casals li va oferir ajuda si marxava a l'exili, ell no es va voler exiliar i es va quedar a Catalunya. A finals dels quaranta i principis dels cinquanta, com que en l'entorn de la música lleugera no era conegut, va entrar a l'Orquestra Meravella i després va organitzar diverses orquestres de ball, com l'Orquestra Gran Gala i la Planter's, amb altres músics que

estaven en la seva situació, i tocaven en festes majors i envelats. També tocava en alguns hotels com el Formentor, a Mallorca, l'Arycasa, a Barcelona, o a la Senya Blanca, a S'Agaró, i va crear l'editorial Isis, on editava partitures de «pasodobles», fox trot i música ballable. Finalment, quan el seu amic, Ricard Lamote de Grignon, fou rehabilitat i va crear l'Orquestra del Reial Cercle Artístic, a finals dels cinquanta, el meu avi s'hi va poder incorporar com a violoncel·lista.

2. Els inicis: piano i cant

Tornant a la meva mare, el meu avi es va casar amb Antònia Turmo Cabré, i van tenir dues filles, la Mercè i la Núria.

La Mercè va néixer el 1930 i recordava que, quan era petita, el seu pare sempre assajava amb el violoncel a casa i també viatjava per fer concerts amb orquestres. També recordava la seva primera escola, que era una escola Montessori, i la seva professora, la senyoreta Elvira. Va ser molt feliç en aquesta escola i en tenia molt

bons records. Ella, de petita, ja s'inventava cançons i deia que volia ser compositora.

Tenia una formació clàssica: Va estudiar piano al Conservatori del Liceu, amb el mestre Pere Vallribera, i va fer tota la carrera amb matrícula d'honor. Ella sempre m'explicava que tenia dues motivacions molt importants: una, volia demostrar al seu pare que li agradava molt la música i que, per a ella, era molt important i, dos, sabia que després de la guerra, la situació econòmica de la família era difícil i així la seva carrera musical no els costava diners. Era una excel·lent pianista. Va fer el perfeccionament a l'Acadèmia Marshall, on va coincidir amb altres pianistes conegudes, com Rosa Sabaté.

A la meva mare també li agradava molt cantar i va formar part de la Coral Polifònica del FAD, dirigida per Enric Ribó. Amb la Coral va viatjar a Granada i també per Europa i va mantenir una gran amistat amb alguns dels cantants de la Coral fins al final. La seva participació en la coral li va donar un gran domini de la tècnica vocal i de les veus

3. Les primeres composicions



Il·lustració 4. Mercè Torrents i Turmo als divuit anys. Font: arxiu familiar.

Als divuit anys (Il·lustració 4) va escriure una obra per a piano, «Impromptu», que va estrenar al Conservatori del Liceu. En aquella època no era habitual que una dona volgués ser compositora i el meu avi va decidir presentar-li el mestre Ricard Lamote de Grignon, que era amic seu, per conèixer el seu parer. Ell li va encarregar dos estudis per a piano, un per a la mà esquerra i un per a la mà dreta, les *Impressions* («Clarícia al lluny» i la «Cançó de les Muntanyes»), dues obres precioses d'influència impressionista. Com ella mateixa explicava, un dels estudis el va titular «Clarícia al lluny» perquè quan l'escrivia va sentir com si veiés una llumeta a l'horitzó que li deia que algun dia seria

compositora. A la «Cançó de les Muntanyes» hi trobem present ja un dels elements que defineixen el seu estil musical: el ritme obstinat.

Després, el mestre Lamote li va encarregar també unes peces curtes per a piano. La meva mare les va anomenar *Esquitxos*, que era el títol d'un setmanari que editava la revista *El Patufet* per a nens. Més tard, en va fer una versió per a orquestra que es va estrenar al Col·legi d'Advocats de Barcelona el 1951. En Ricard Lamote de Grignon, quan va veure la partitura, es va girar cap al meu avi i li va dir: «Torrens, aquesta noia és compositora!» i aquest va ser el seu «bateig» oficial com a compositora.

En aquella època va fer algunes audicions a casa dels mestres Eduard Toldrà i Joaquín Zamacois, que la van animar a ser compositora. Però fou Cristòfor Taltabull, que acabava d'arribar de París, qui la va guiar i orientar en el món de la composició i li va ensenyar les tècniques de composició contemporànies, la música dodecafònica, atonal, etc. Taltabull la va animar a compondre i li deia que portava la música a dins. En aquella època Mercè Torrents escrivia obres instrumentals,

sobretot per a piano i també per a orquestra de cambra. Ell la va reafirmar com a compositora i ella sempre li va estar molt agraïda pel seu mestratge. Va ser l'única dona de tots els seus deixebles (Mestres Quadreny, Guinjoan, Benguerel, etc.).

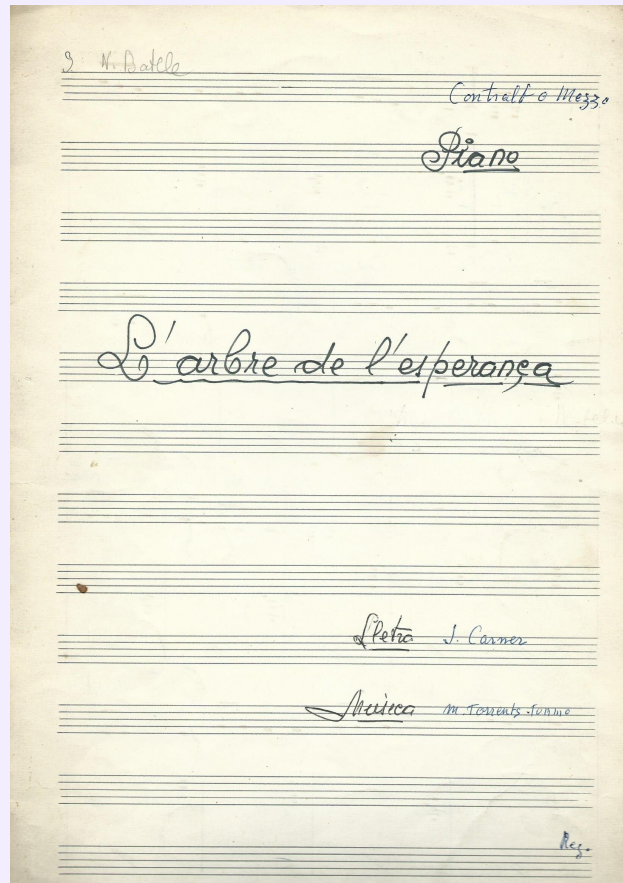
4. Les cançons

A partir dels anys seixanta comença a escriure cançons. El 1957 s'havia casat amb el meu pare, Antoni Corretja, amb qui va tenir cinc fills. L'estiu del 1963, tenien tres filles petites i estiuejàvem a Argentona, quan, per casualitat, va llegir un poema de Josep Carner publicat a la revista *Destino*. La meva mare explicava que, mentre llegia la poesia, l'anava cantant; la música li sortia sola. Aleshores, va demanar al meu pare si li podia trobar un recull o un llibre de poemes en català i el meu pare li va comprar una recopilació amb poemes de diferents poetes. La meva mare l'anava llegint i tapava el nom del poeta o poetessa, per veure si també li inspirava la música, i després el destapava per veure el nom. Només les poesies de Josep Carner li inspiraven cançons de forma immediata. Com que llavors ella encara

cantava a la Coral Polifònica, les primeres cançons que va compondre són per a cor mixt.

El descobriment de la poesia de Josep Carner li va produir un fort impacte. Tant el meu avi com ella havien patit molt per la repressió del franquisme i, sobretot, per la repressió cultural i lingüística de Catalunya. Tal com ella explicava, després de la Guerra Civil, havia patit la imposició de la llengua castellana a l'escola i a tot arreu i això la va marcar profundament. De cop, va descobrir que la cultura i la literatura catalana encara existien i que hi havia poetes i escriptors vius que s'expressaven en aquesta llengua.

En total, va musicar setze poemes de Josep Carner, quatre són cançons per a cor mixt i la resta per a veu i piano. L'any 1968 la soprano Assumpta Serra, acompanyada al piano per Mercè Torrents, va estrenar quinze de les cançons a la Cúpula Coliseum, seu de l'Escola de Teatre Adrià Gual dirigida per Ricard Salvat.



En un mat gemat en neu l'arbre hi ha de l'èpe-

obsc

sec

34

amb la mi nunga no l'heu; ell no mai es obsa-

-tansa

De ses fa-les a la neu, per quèl

mai es tan dansa: les i-tes sota peu i en tot

This page contains the musical notation for the first system. It includes the vocal line with lyrics in Catalan: 'En un mat gemat en neu l'arbre hi ha de l'èpe-'. The piano accompaniment is shown in three staves. There are various performance markings such as 'obsc', 'sec', and '34'. The lyrics continue across the page: 'amb la mi nunga no l'heu; ell no mai es obsa- -tansa De ses fa-les a la neu, per quèl mai es tan dansa: les i-tes sota peu i en tot'.

Il·lustració 5. Primeres pàgines de la partitura manuscrita de *L'arbre de l'esperança*, sobre un poema de Josep Carner, amb música de Mercè Torrents. Font: arxiu familiar.

Després de Josep Carner, van venir molts altres poetes: Salvador Espriu, J.V. Foix, Pere Quart, Miquel Martí i Pol, Josep Colet, David Jou, Rafael Llop...i també

poetesses, com Esther Martínez-Pastor, Pilar Cabot, Assumpció Forcada, Maria Oleart o jo mateixa. La meva mare va escriure més de cent cançons, per a cor mixt, soprano/tenor, mezzosoprano o veu natural, per a veu i piano, per a veu i guitarra i per a veu i acompanyament instrumental.

5. Finals dels seixanta, anys setanta i vuitanta: activisme, música i poesia

L'any 1968 Ricard Salvat dirigeix una obra amb textos de Salvador Espriu al Teatre Romea. Els meus pares assisteixen a la representació i la meva mare queda profundament impressionada per la poesia d'Espriu. En Ricard Salvat li presenta el poeta i entre ells sorgeix una gran amistat. La meva mare va musicar tres llibres sencers de poemes de Salvador Espriu, l'anava a veure sovint al seu pis de la Casa Fuster, al final del Passeig de Gràcia, i van mantenir molta correspondència. La meva mare tenia moltes targetes i cartes seves. Me n'havia ensenyat alguna i

recordo que Espriu tenia una lletra molt petita. Tots aquests documents es troben actualment a la Biblioteca de Catalunya.

La poesia d'Espriu, i molt especialment el *Llibre de Sinera*, va ser per a la meua mare com un revulsiu i, al mateix temps, com un viatge iniciàtic: no podia parar d'escriure la música que sorgia del seu interior alhora que s'endinsava en el simbolisme i en el misticisme amagats en la seva poesia. Com afirma Vicenç Villatoro: «La poesia d'Espriu ha tingut la sort d'atreure grans músics que li han buscat aquesta musicalitat oculta, que esdevenia finalment una lectura, una interpretació. Mercè Torrents ha estat una d'aquestes persones. Redescobrint el seu treball musical sobre el *Llibre de Sinera* ens retrobem no tant sols amb una bellíssima feina de composició, sinó també amb un assaig extraordinari de lectura i de comprensió. Com passa només algunes vegades, la música de Mercè Torrents i

les paraules de Salvador Espriu, quan es troben, no tant sols sumen talents, sinó que multipliquen intensitats»².

La meva mare va musicar sencer el *Llibre de Sinera* en forma d'oratori, per a veus populars, mezzosoprano, recitadors, cor mixt, piano, orgue, arpa i orquestra simfònica. L'any 1981 se'n va estrenar una versió més reduïda a la Capella de Santa Àgueda, a Barcelona, amb la mezzosoprano Anna Ricci, Núria Feliu, Marina Rossell i Celdoni Fonoll, com a solistes, el Quartet Vocal Scherzo, format per cantants de la Coral Polifònica del FAD: Ma. Dolors Martí, Cloti Miró, Jordi Antonín i Carles Prat, i Celdoni Fonoll, Josep Colet, Montserrat Minobis i Carme Catà com a recitadors/res; Rosa Ramoneda a l'orgue i Mercè Torrents al piano, sota la direcció d'Esteve Polls.

Albert Ferrer Flamarich ha descrit l'*Oratori del Llibre de Sinera* com un «oratori postmodern que fusiona minimalisme, modalitat i diatonisme assolint una varietat tímbrica i expressiva que remet a la tradició clàssica, a la cançó tradicional i

² Villatoro, Vicenç, text de presentació del CD *Oratori del Llibre de Sinera*, editat per Columna Música (vegeu Annex de discografia per referència).

popular, ahora que a l'*sprechgesang*. Es tracta d'un fresc artístic, amb un cert eclecticisme que, partint d'un precepte d'unitat i rigor impactants, revivifica l'obra poètica en un alt valor cívic, humanista i ètic»³.

L'*Oratori del Llibre de Sinera* és, potser, la seva obra principal i més personal i conté diversos elements musicals a destacar, que seran una constant en la seva obra posterior. D'una banda, la barreja de veus naturals i veus líriques; de l'altra, el recitat i l'ús d'actors i actrius; l'ús de diverses tècniques de música contemporània (acords dissonants, clústers) però també de melodies inspirades en la música tradicional catalana; la inclusió de diverses sardanes de concert (fins a tres sardanes, una d'elles cantada!) i, finalment, els ritmes que impregnen tota l'obra. L'*Oratori*, que té una gran complexitat musical, el va escriure en un mes, el juliol del 1968, i recordo que pràcticament no dormia. Escrivia música durant hores, dormia una estona, es tornava a llevar i seguia escrivint, sense parar, dia i nit.

³ Ferrer Flamarich, Albert. «Espriu, la música i els cinquanta anys del "Llibre de Sinera" de Mercè Torrents». *Serra d'Or*, núm. 702, juny 2018, pàgs. 52-55.



Il·lustració 6. Incansable davant el piano, Mercè Torrents i Turmo, el 1975. Fotografia de Ramon Roca i Junyent. Font: arxiu familiar, BNC.

Jo tinc molts records d'aquella època. Aleshores, ja érem quatre germanes i quan anàvem amb cotxe amb el meu pare, la meva mare ens feia cantar les cançons de l'*Oratori del Llibre de Sinera*. Algunes eren per a diferents veus; les meves germanes cantaven bastant bé i afinaven molt, sobretot la Mireia, que tenia una veu aguda molt bonica. Jo, en canvi, cantava molt malament i feia la veu més

greu. I ella ens dirigia: tu fes això, tu allò... Era molt divertit. Jo encara em sé molts poemes d'Espriu i de Carner de memòria, i moltes cançons!

El mateix any 1968 també va musicar els poemes del *Final del Laberint* de Salvador Espriu, en forma de cantata, per a soprano, mezzosoprano, veu popular, recitador i piano. L'obra sencera no s'ha representat mai. El 1970, a la Facultat de Lletres Romàniques de la Universitat de Montpel·lier, la Maria D. Laffitte en va estrenar un grapat, acompanyada al piano per la meva mare.

Més endavant, el 1982 va musicar tot el llibre de poemes de Salvador Espriu *La Pell de Brau*, per a recitador i piano. Es va estrenar al Teatre Principal de Palma de Mallorca el mateix any, per Josep Maria Casanova, recitador, i la meva mare al piano.

La relació amb l'Escola de Teatre Adrià Gual, iniciada el 1968, es manté durant els anys setanta i és, per a ella, una font d'inspiració. Toca el piano mentre els actors i les actrius fan exercicis d'expressió i manté una bona amistat amb Ricard Salvat, amb la pedagoga Carme Serrallonga i amb diversos actors, actrius i cantants. Durant una d'aquestes sessions, el 1970, es va estar hores improvisant al piano. El tema dels exercicis era el captiveri i, en paraules seves, va voler expressar

el captiveri de Catalunya amb la seva música. Quan va arribar a casa, ja de matinada, es va posar a escriure el que recordava. És l'obra per a piano sol *Expressió de captiveri...i expansió*, en la qual es van encadenant moviments ascendants i descendents, que simbolitzen moments d'esplendor i de desfeta de Catalunya, fins que, al final, acaba amb les notes del *Cant dels ocells* com un cant a l'esperança.

La meva mare era molt nocturna: escrivia, sobretot, de nit. De vegades jo tampoc podia dormir i m'aixecava i anava a l'habitació del piano, i ella sempre era allí envoltada de partitures, amb el piano amb la sordina posada, i em llegia poemes d'Espriu o m'explicava coses d'instrumentació o em parlava d'altres compositors, de Messiaen, Alban Berg, Schonberg, Hindemith o Béla Bartók, que li agradaven molt.

A principis dels setanta neix el meu germà, Jordi, però això no li impedeix participar activament en el ressorgiment cultural i polític de Catalunya. La seva amistat amb Carme Serrallonga, directora de l'Escola Isabel de Villena, va fer que

les quatre filles anéssim a aquesta Escola, de la qual guardo un magnífic record.
Una escola catalana que ens ensenyava a viure amb llibertat.



Il·lustració 7. Mercè Torrents i Turmo assajant amb Maria D. Laffitte, 1995. Font: arxiu familiar, BNC.

Durant els anys setanta i vuitanta la meua mare es relacionava amb molts cantants de la Nova Cançó, com Maria D. Laffitte (Il·lustració 7), Marina Rossell o Núria Feliu, que cantaven les seves cançons, i també amb molts d'altres, com Teresa Rebull. Venien a casa nostra a assajar amb ella i tenien llargues tertúlies. La meua mare sovint actuava acompanyant al piano la Maria D.

Laffitte i el poeta Anton Carrera, que interpretaven les seves cançons, per tot Catalunya i també pel sud de França.

També a principis dels anys setanta coneix el poeta J.V. Foix, i escriu tres cançons sobre poemes seus i també musica un parell de poemes de Joan Oliver, conegut com Pere Quart. El 1974, a la Festa de Maig de les Lletres Catalanes organitzada per Òmnium Cultural al Palau de la Música Catalana, la Maria D. Laffitte i la Marina Rossell van interpretar cançons de la meva mare sobre els quatre poetes guardonats amb el Premi d'Honor de les Lletres Catalanes (Salvador Espriu, Josep Carner, J.V. Foix i Pere Quart), acompanyades al piano per ella mateixa.

Cap a finals dels anys setanta, jo vaig començar a escriure poesia i vaig guanyar alguns premis: el Ciutat d'Olot, l'any 1979 i el Mn. Jacint Verdaguer de Cantonigrós el 1981, i vaig quedar finalista a l'Amadeu Oller el 1984. Una mica per casualitat, la meva mare comença a compondre cançons sobre poemes meus (agrupades més tard en els reculls *Vibracions* i *Vine Pluja*, i també compon música només per a piano

inspirada en els meus poemes: *Tres expressions per a piano*, sobre els poemes d'*Ombra de Foc*⁴.

El 1982 el poeta Josep Colet la convida a presentar les seves cançons a un grup de poetes i poetesses que es reuneixen setmanalment a la Cova del Drac de Barcelona. D'allí sorgeix una gran amistat amb tots ells i la meva mare es converteix en una més del grup. Allí coneix també la cantant Núria Batlle. De l'amistat amb els membres del grup, sorgeixen nombroses cançons i obres de poesia recitada amb música, que interpreten durant aquestes sessions. Posteriorment, diversos membres del grup participen com a recitadors en els muntatges de l'*Oratori del Llibre de Sinera* que es fan per tot Catalunya.

També entre els anys setanta i vuitanta, entra en contacte amb l'Associació Catalana de la Dona i el Club Dona i comença a participar en les seves tertúlies i activitats.

⁴ Els àlbums de cançons *Vibracions* i *Vine Pluja* i *Tres expressions per a piano* estan editats per Clivis publicacions.



Il·lustració 8. Amb el poeta Miquel Martí Pol, les cantants Núria Batlle, Maria dels Àngels Sarroca, la meva mare, Anna Ricci i Maria D. Laffitte, a l'estrena d'*Els bells camins*, a Ripoll, 1994. Font: arxiu familiar, BNC.

Ja cap a finals dels anys vuitanta coneix el poeta Miquel Martí Pol, a través del poeta Anton Carrera i de Maria D. Laffitte, i musica tot el llibre de poemes *Els Bells camins*, la primera part en forma de cançons i la segona part en format de recitat i piano. L'obra sencera es va estrenar el 1994 a Ripoll, amb l'assistència del mateix poeta, amb qui va mantenir una bona amistat. En l'estrena hi van participar la

soprano Ma. dels Àngels Sarroca, les cantants Núria Batlle i Maria D. Laffitte, el poeta Anton Carrera com a recitador i, al piano, Mercè Torrents (Il·lustració 8).

L'amistat amb Josep Colet i Núria Batlle i la relació amb tot el grup de poetes de la Cova del Drac es manté ja fins al final dels seus dies.

6. Les sardanes, els ballets i la música popular catalana

Una de les constants en l'obra musical de Mercè Torrents són les sardanes, la música per a cobla i les melodies inspirades en la música tradicional catalana. Li agradaven molt les cançons populars que li cantava la meua àvia (que en sabia moltes i cantava molt bé!) i moltes melodies s'inspiren en aquestes cançons. El 2010 va publicar *Sis cançons populars catalanes* arranades per a guitarra sola en homenatge a la seva mare, Antònia Turmo Cabré.

Entre les seves primeres composicions, ja hi trobem diverses sardanes (una de les peces que formen part dels *Esquitxos*), l'«Encís Gironí», del 1958, i també dins de l'*Oratori del Llibre de Sinera* hi trobem fins a tres sardanes.

Als anys setanta, a més, escriu diverses sardanes per a cobla, perquè es toquin i es ballin a les places: «Avis jolius», el 1973, dedicada al matrimoni Ventura, una versió de «Mar de Sinera» per a cobla el 1975 o «Fruit de maig» el 1974. Al principi, a les places, no hi posa el seu nom sencer sinó només la inicial: «M. Torrents», perquè en aquella època no era habitual que una dona escrivís sardanes.

La meva mare era autodidacta pel que fa al coneixement de la instrumentació per a cobla, però va assistir a algunes classes del mestre Manel Oltra i en alguna ocasió recordo que havia consultat en Jesús Ventura, fill del matrimoni Ventura, amb qui tenia una bona amistat i a qui va dedicar un parell de sardanes: «Fruit de maig» i la ja esmentada «Avis jolius».

El 1983 s'estrena la seva obra per a cobla i cor mixt *Himne de les Jornades Internacionals Folklòriques* a l'Estadi de Montjuïc, amb lletra de Josep Colet, que li dona projecció internacional.

Tres anys més tard, s'estrena el ballet per a cobla, piano i percussió *A València, Festa!*, amb coreografia de Joaquim Navarro, director de l'Esbart Egarenc. El ballet es representa durant les Festes del Mil·lenari de Catalunya, al Centre Cultural de Terrassa. De la col·laboració amb Joaquim Navarro, va sorgir també el ballet per a cobla el *Retaule d'Olesa*, estrenat el 2003 al Teatre de la Passió d'Olesa.

La influència de la música popular és present també en l'obra per a piano. Per exemple, el 1986, durant una estada a Eivissa, escriu la suite per a piano *Mediterrànies*, inspirada en els ritmes ancestrals de les danses eivissenques, que s'interpreten amb grans castanyoles.

7. Dels anys noranta en endavant

El 1987 Mercè Torrents entra a l'Associació Catalana de Compositors. Des d'aleshores, participa activament en tots els concerts i activitats. Per a ella és molt important aquest reconeixement, ja que a partir d'aquest moment se sent acceptada plenament com a compositora.

Fins aleshores, com a dona compositora en un món d'homes, s'havia sentit sovint sola i incompresa i em deia que, com que era una dona, molta gent es pensava que la música per a ella era només una afecció. I afirmava contundent: «No és només una afecció; és la meva vida. Sense música no podria viure».

En aquesta època contacta també amb l'associació Mujeres en la música, en la qual hi ha composidores del País Basc i de València i col·labora activament amb elles, escriu obres per a orquestra de cambra per a la compositora i directora Alícia Coduras i contacta amb el grup Mujer y Guitarra i amb el guitarrista Claudio Ferrer, per a qui escriu diverses obres per a guitarra. Es relaciona i té una molt bona

amistat amb diverses compositores catalanes com Teresa Borràs, Maria Rosa Ribas, Concepció Ramió, Carme Talleda, Anna Maria Bofill, Alicia Coduras, i moltes altres, a les quals ella admira i té en gran estima. Aquests contactes la reafirmen com a compositora.

Durant els anys noranta porta a terme nombrosos concerts i les seves obres s'estrenen i s'interpreten a molts llocs, dins i fora de Catalunya. Són anys de plenitud i d'homenatges. El 1991 guanya el Premi Caterina Albert que atorga l'Associació Catalana de la Dona amb la cançó «Projecte en la nostàlgia», sobre un poema de Pilar Cabot, i el 1995-96 el torna a guanyar amb la cançó «Cant del seu cant», sobre un poema d'Esther Martínez-Pastor.

Mercè Torrents va seguir fent concerts fins als vuitanta anys, acompanyant a diverses sopranos, com Maite Mer i Ma. Àngels Sarroca. A poc a poc, creix l'interès per la seva música. Les sopranos Maria Teresa Garrigosa i Rosa Mateu i la mezzosoprano Marta Valero interpreten les seves cançons. Són temps de reconeixement. Músics joves comencen a interpretar les seves obres i també

n'escriu de noves, expressament per a ells. Compon diverses obres per a saxo per a Gerard Bosch, per a tenora per a Jordi Campos i Jordi Figaró, etc. i també obres per a piano a quatre mans per a les pianistes Ester i Eulàlia Vela (Duo Vela) i per a Mireia Fornells i Joan Miquel Hernández Sagrera (Nexus Piano Duo).



Il·lustració 9. Fins al final Mercè Torrents va mantenir la seva activitat musical, com podem veure en aquest recull d'imatges (en el sentit de les agulles del rellotge) 1. Homenatge a Mercè Torrents i Turmo a Sant Cugat del Vallès, maig de 2016; 2. Amb el duo de violoncels (Nabí Cabestany i Heidi Tsai) el 23-10-2013, Sala de Concerts SGAE (Barcelona); 3. Amb el Trio Brouver el 3-10-2006, Sala de Concerts de SGAE (Barcelona); 4. Al Paranimf de la Universitat de Barcelona Concert de Nexus Piano Duo, Any Espriu, abril 2013. Font: arxiu familiar.

8. La música: estil i influències

La música de Mercè Torrents no té etiquetes. La meva mare era una persona molt lliure; no li agradava gens ser classificada dins d'una escola o un estil; ella bevia de moltes fonts. Provenia del món clàssic i un dels seus compositors preferits era Beethoven, però també tenia una gran predilecció per la música dels impressionistes com Debussy o Eric Satie, i dels compositors russos i eslaus, com Stravinsky, Rimsky Korsakov o Béla Bartók, sense descartar la música dodecafònica i contemporània, especialment Hindemith i Messiaen. Però, al mateix temps, també escoltava la música del seu temps, com la *chançon* i el jazz. I tot això ho transformava en la seva pròpia música. Com ella mateixa deia: «Jo escric la música que em surt del cor».

Per això, crec que va ser una pionera en moltes coses, com la barreja de veus naturals i veus líriques; els recitats amb piano; les combinacions d'instruments molt originals (com, per exemple, el «Cant de Trobada», per a tenora i saxo), etc. I,

sobretot, els ritmes obstinats que són una constant tant en sardanes, com en cançons i ballets com en les obres per a piano.

9. El seu llegat

Mercè Torrents ens va deixar el 20 de gener de 2018, però la seva música i el seu llegat són ben actuals. És autora d'una nombrosa obra per a piano i guitarra, així com conjunts instrumentals variats en els que incorpora instruments tradicionals com la tenora i altres poc freqüents en la música acadèmica, com el saxo. També compon per a orquestres de cambra, trio, cor, cobla i orquestra simfònica i és autora de nombroses sardanes. Però, com he destacat, en la seva obra hi tenen un paper estel·lar les cançons sobre poemes dels grans poetes catalans com Josep Carné, J.V. Foix, Pere Quart, Miquel Martí i Pol i Salvador Espriu, entre molts altres.

Nombrosos cantants han interpretat les seves peces com Núria Feliu, Marina Rossell, Maria D. Laffitte i Celdoni Fonoll; la mezzosoprano Anna Ricci, les sopranos Francesca Callao, Assumpta Serra, M. Àngels Sarroca i Maite Mer. I, actualment, les segueixen interpretant la mezzosoprano Marta Valero, la soprano M. Teresa Garrigosa i joves cantants, com Alba Fortuny, Montserrat Seró i Cristina Tena, Belén García i Carles Pachón, entre d'altres. Moltes cançons encara resten inèdites.

El seu llegat musical encara està, en gran part, per descobrir. Tot i que Clivis publicacions té publicada una part important de la seva obra (les cançons sobre poemes de Josep Carner, Martí i Pol i Mercè Corretja; l'obra pianística i peces de cambra); Beethoven i les edicions digitals Perifèria han publicat algunes peces per a guitarra i algunes sardanes, una gran majoria de l'obra encara resta inèdita (gran part de les cançons sobre poemes de Salvador Espriu i J.V. Foix, *l'Oratori del Llibre de Sinera* i les cançons del *Final del Laberint*, per exemple, no estan publicades). La Biblioteca de Catalunya guarda el fons documental de Mercè Torrents i Turmo, que

conté nombrosos programes, fotografies, escrits i documents que il·lustren la seva trajectòria i la seva voluntat de ser, per damunt de tot, una compositora catalana.

ANNEX. Discografia de Mercè Torrents

1968.- *Núria Feliu canta Salvador Espriu* (EP, Hispavox HH 17-418)

1968.- *Ramats d'Estrelles* (LP. Picap 10 0005), Núria Batlle, Mercè Torrents.

Antologia de cançons.

1988.- *Ombra de Foc* (LP, Picap 10 0022), Mercè Torrents (piano). Inclou la col·laboració d'Anna Ricci i de Marina Rossell en dues cançons.

1995.- *Estimats Poetes. Cants de l'esperit* (CD, Picap), Maria D. Laffite, Mercè Torrents.

2002.- *Avuimúsica. Col·lecció de Música Catalana Contemporània, vol. 4. Pianos & Fortes* (CD. Anacrusi DD0933) Narcís Bonet, Teresa Borràs, Josep Maria Pladevall,

Frederic Wort, Delfí Colomé, Mercè Torrents. Inclou dues obres de M. Torrents: «Evocació» (interpretada pel Duo Vela) i «Preludiant» (interpretada per Hu-Am Park).

2012.- *Tapís. Suite per a piano* (CD, Eds. Albert Moraleda AM0245), Victòria Katsyuba (piano), Anton Carrera (recitació)

2014.- *Oratori del Llibre de Sineria* (2CD, Columna Música COM0333 02), direcció: Concepció Ramió.

2015.- *Mediterrànies* (CD, Eds. Albert Moraleda AM0267), Nexus Piano Duo, (Mireia Fornells i Joan Miquel Hernández), obres per a piano i per piano a 4 mans.

2015.- *Compositors catalans. Guitarra* (CD, ACC) Inclou dues obres de M. Torrents: «Sardana del retaule d'Olesa» i «Dansa dels Cavallins», interpretades per Jacob Cordover.

2016.- *Cançons secretes* (CD, Columna Música 1CM0354), Marta Valero, Marta Pujol. Cançons sobre poemes de Mercè Corretja.

2020.- *Màgic moment* (CD, Columna Música 1CM0404) Marta Valero, Daniel Blanch. Antologia de cançons sobre diferents poetes catalans (J. Carner, M. Martí i Pol, S. Espriu, J.V. Foix i Mercè Corretja).

2024.- *Vibracions* (CD, Columna Música COM0458 02). Cançons per a guitarra (CD, Columna Música). Maria Teresa Garrida (veu), Raúl Sandín (guitarra), sobre poemes de Mercè Corretja, Josep Carner i Miquel Martí i Pol.

La perspectiva de gènere des del Taller de Músics

Susanna Piquer / Taller Músics

Introducció

En aquest article intentaré donar unes pinzellades de l'evolució del gènere en el món de la música, basant-me en les dades de l'anuari de l'Acadèmia Catalana de la Música de 2019 i enfocant-me en el món de l'educació superior, en les polítiques de gènere que adoptem i estem implementant al Taller de Músics per a disminuir l'esquerda entre homes i dones al món del Jazz, i en les dades més quantitatives del que estem aconseguint al Superior del Taller de Músics.

Presentació Taller de Músics

El Taller de Músics és una entitat privada que basa tota la seva trajectòria i posa l'èmfasi en l'activitat artística en tots els àmbits musicals. És un agent dinamitzador social, cultural i internacional.

Va néixer al barri del Raval, essent una escola pionera en la difusió del jazz, el flamenco i les músiques populars modernes. En els seus més de quaranta anys de trajectòria ha construït un sistema propi d'educació, creació, producció i difusió musical. En l'àmbit de la formació, és un projecte integral i únic d'acompanyament artístic que consisteix en el fet que l'art, la creativitat, l'espontaneïtat i la il·lusió acompanyin als nostres estudiants en el camí que va de l'aula a l'escenari.

El considerem una entitat 360°, és a dir, els nostres joves talents poden començar a l'Escola del Raval i acabar sent professors de la mateixa després de passar pel Superior, o fins i tot estar inclosos dins del Management del propi Taller. Projectes com l'Escola de Veus, l'Espai Sènior, Concerts Talents Jazz a la Pedrera, Rooster de produccions pròpies del Management, Festivals com el Ciutat Flamenco o el Festival Talent, *meetings* internacionals com el Jazz I Am, o projectes socials com el Cabal Musical i el Taller Obert, només són una part molt minsa del que suposa la gran activitat artística i musical del Taller.

Dins de l'Escola Superior s'ha constituït un projecte integral i únic d'acompanyament artístic en el camp de la música en el camí que va de l'aula a l'escenari. En un entorn creatiu, dinàmic i innovador, els estudiants desenvolupen la seva carrera musical des d'una vessant pedagògica, però amb una perspectiva professional.

L'àrea de dinamització d'estudiants treballa per a la inserció laboral i la promoció d'artistes a través de la programació de músics del centre a festivals i cicles musicals diversos; l'impuls de *jam sessions* i de *big bands* formades per alumnat del Taller de Músics; l'organització de sessions de treball amb professionals de renom de la indústria musical; el foment de col·laboracions en projectes artístics i socials; i la internacionalització dels projectes musicals dels estudiants.

Anàlisi de les dades extretes de l'*Anuari de la Música del 2019* dedicat a la presència femenina en la música

Les dades extretes de l'informe són contundents i demostren un biaix de gènere i masculinització de la indústria musical.

Iniciatives col·lectives com #Onsónlesdones, Keychange 50:50 i associacions com Mujeres de la industria Musical (MIM), Mujeres y Musica (MYM) o Feminajazz han posat el focus a la falta de presència femenina tant davant com darrera l'escenari.

Cal tenir referents femenins. La matriculació a les escoles de música elementals de grau i superiors manifesten una presència inversa de música a mesura que avança la seva professionalització. La programació de dones als festivals no superen el terç als cartells. No només cal donar veu i visibilitat a les dones, sinó

que també cal aconseguir que ocupin espais públics i que aquesta reivindicació no sigui una moda.

El senat espanyol ha aprovat una llei en el que cal garantir un mínim del 30% de dones en esdeveniments que convoquin més de tres grups. Aquesta dada ens ha de fer pensar en el que suposa que s'hagi hagut d'elaborar una llei per «obligar» als programadors a un mínim de programació femenina, un element significatiu d'un problema real.

La presència femenina a la indústria musical catalana representa un 33% envers als homes. En tots els àmbits el paper de les dones és minoritari, excepte a les escoles de música més elementals, que són el 54% de nenes matriculades envers els nens.

A la direcció d'empreses culturals la presència de dones correspon al 16% i el 23% de presència femenina a festivals.

Keychange

Tal i com anunciàvem anteriorment hi ha un moviment anomenat Keychange que mereix una menció especial. És un projecte que compta amb el suport del Programa Europa Creativa i la col·laboració de socis de dotze països diferents, que treballen de manera proactiva dins les seves organitzacions i entre els diferents agents per fer possible el canvi amb la voluntat d'arribar a una equiparació del 50:50.

Festivals, locals, promotors, programadors, discogràfiques i empreses formen una xarxa compromesa en transformar el sector mentre creen eines eficaces que serveixen de suport, i així assoleixen objectius individuals i col·lectius cap a una total igualtat.

Segons Keychange, la presència de les dones dins de la indústria musical representa un 20% o menys i, a més, el seu nivell d'ingressos i presència en rols de lideratge són inferiors. Amb el ferm compromís de seguir treballant per la igualtat de gènere, el Taller de Músics entra a formar part d'aquesta xarxa i

moviment mundial que té l'objectiu de reestructurar totalment la indústria musical per assolir un ple equilibri de gènere.

Com a signant del *Keychange Pledge* el Taller de Músics ha establert una sèrie de compromisos a partir del 2022:

- Crear un Observatori de gènere liderat per l'assemblea d'estudiants i docents sensible a les qüestions de gènere.
- Garantir que com a mínim el 50% del *roster* d'artistes estigui liderat per dones o artistes no binaris.
- Crear un mínim de dues noves produccions a l'any liderades per dones.
- Revisar els continguts de les assignatures d'Història de la Música per tal que les figures femenines estiguin ben representades.

- Assegurar una presència significativa de dones i minories de gènere com ponents, presentadores i panelistes al Festival Ciutat Flamenco i al JAZZ I AM Barcelona International Meeting.
- Ampliar la presència de dones que imparteixen *masterclasses*.
- Participar en esdeveniments internacionals enfocats a promoure la música composta i dirigida per dones.

A més, el Taller de Músics ha implantat una sèrie de sistemes de monitorització dels diferents compromisos per assegurar el seu compliment i farà un treball des de dins de l'entitat cap enfora per ajudar a aconseguir una consciència col·lectiva a favor de la igualtat.

La presència femenina a les escoles de música de Catalunya

Segons l'estudi realitzat per l'Acadèmia Catalana de la Música, al 2018 hi havia un 54% de dones que estudiaven música en els graus elementals, fet que disminueix considerablement als estudis superiors si agafem com a referents les tres escoles superiors de música —ESMUC, Taller de Músics i Liceu—, on només hi ha un 38%.

Pel que fa al professorat, trobem un 45% de professores en etapes elementals, enfront un 23% a les escoles superiors.

Especialitats i instruments

Per especialitats, trobem que el 55% de les dones escullen clàssica i contemporània, números equitatius entre els homes i les dones. Pel que fa a la Música Moderna i el Jazz, representen un 17% de les dones, pel que hi ha una clara

predominança masculina. En canvi, pel que fa al món de la Pedagogia, trobem que és clarament femenina, el 57%.

Pel que fa als instruments, els més escollits per dones són polifònics (acordió, piano, guitarra i orgue), corda i cant. La posició més baixa en el cas dels instruments és la bateria (9%) i la percussió (1%).

Evolució de les dades dins del Taller

Pel que fa a les dades del Taller de Músics, cal tenir en compte que després de les mesures implementades gràcies al Keychange hi ha hagut un augment de representació femenina dins de la nostra estructura.

Dins l'*staff* del Taller, compost per quaranta persones representants de tots els departaments, trobem vint-i-set dones (representant el 65,86 %) enfront de catorze homes (representant el 34,14 %), dels quals trobem nou directors/res (sis dones i tres homes). Per tant podem afirmar que el Taller és una empresa formada i dirigida principalment per dones.

Pel que fa a les dades de l'escola Superior d'Estudis Musicals ESEM, podem afirmar que l'evolució dels estudiants ha estat també molt positiva en aquest sentit. El curs 2019-20 teníem un 25% d'ocupació femenina enfront del 34 % que teníem el curs 2022-23.

Pel que fa al professorat, podem afirmar que poc a poc anem implementant aquesta política d'igualtat intentant prioritzar la presència femenina dins del nostre planter de professorat. Del 23% que teníem el curs 2019-20 de representació femenina, hem passat al 30% el curs 2022-23.

Conclusió

La meva conclusió respecte el que està passant dins el Jazz i la Música Moderna i la seva formació està relacionada amb l'històric del que provenim. La veu masculina sovint ha silenciat veus femenines o, fins i tot, s'ha apoderat d'obres o talents d'aquestes fent encara més palès l'esbiaix de gènere.

No hem de perdre de vista que els grans virtuoses del jazz han estat majoritàriament homes, deixant a les dones en el món de les veus. I això continua i continuarà sent així durant dècades, tot i que ja comença a veure's un lleuger augment de les instrumentistes.

El que tampoc hem de perdre de vista és que a l'hora de contractar un perfil determinat de professional de la música o del món de la gestió no hem de perdre de vista la validesa per la feina a desenvolupar, ja sigui un home o una dona.

Banahue Symphony. La màgia de la inspiració

Raquel Sánchez / Compositora

Aquest text va ser escrit per al congrés SOM DONA, celebrat al maig de 2023, tractant la inspiració i les diferents fases de composició per les quals travessa una obra, depenent de les característiques requerides i el format.

Tractem la inspiració com a part fonamental en un artista/compositor musical. Però expressament que es doni de forma natural o que haja de ser buscada implícitament.

La inspiració o el «rebre alè», té els seus orígens a l'hel·lenisme i a la cultura hebrea. Una definició comuna diu que «Sorgeix del espai profund de la nostra anatomia conceptual. De sobte una apareix un esquitx en algun lloc de nosaltres i ens sentim inspirats». És productora de mentalitat de creixement i creativitat, coneixent com aquesta a la capacitat o facilitat per inventar o crear.

Una altra part molt necessària es la imaginació, la facultat humana per representar mentalment successos, històries o imatges de coses que son o foren reals però que no estan presents. El «recrear» o «inspiració directa». A voltes

necessitem «estimular la imaginació» o inspiració indirecta. Alimentar la nostra ment perquè sigui més productiva.

Per aquest motiu, per a mi, com a cas particular, la inspiració podria estar dividida en dues parts: La inspiració DIRECTA o INDIRECTA.

Tractem com a inspiració directa aquella que ve generada per les pròpies vivències o experiències de l'artista, que no ha de ser buscada, sinó que sorgeix per ella mateixa. Creant un estat d'ànim semblant al que estem vivint, també es podria reflectir un paisatge que acabem de veure, un viatge, unes sensacions properes que encara estem assimilant i portem dins del cos i les llancem a l'exterior en forma d'art. Parlo en general perquè no només podria ser el cas de la música, sinó també de l'escriptura, la pintura, la dansa, qualsevol art en particular.

Podria seure al piano directament i començar una melodia que em ve al pensament, trobar les notes correctes fins a acabar de donar-li forma. Des d'aquest punt de partida buscar la seva harmonia, i després l'estructura més general; però

de manera fàcil i directa, des d'allò que ve de dins meu, que es va generant de les meves emocions, pensament o experiències.

Tractem com a inspiració indirecta aquella que ha de ser buscada o generada de forma «artificial», és a dir, quan ens hem de sotmetre a la recerca de material o informació per tal de generar aquesta inspiració. Recerca d'imatges, vídeos, altres relats, etc.

També es podria generar, creant una estructura, plantejant l'obra d'inici a final, per on passaria, on tindríem el moment climàtic, estructurant els temes abans de ser escrits. Seria el cas quan es tracta d'un encàrrec o d'una obra de plantejament llarg. En altres paraules, quan la inspiració no ve generada des d'un sentiment intern, sinó que l'hem d'anar a buscar en un altre lloc.

Sovint recorro a aquesta modalitat quan he de fer obres llargues per a banda simfònica, ja que vull que tot tingui una coherència general, i normalment busco una història externa sobre la qual construir l'obra.

Què suposa per mi compondre/crear o tenir la capacitat d'imaginar?

Tindre aquesta capacitat és molt màgic, ja que et permet sortir de la realitat i de la zona de confort. Obrir una nova finestra a altres realitats.

Per a mi significa poder viatjar a altre univers, crear un mon paral·lel, somiar l'impossible, però el més important és poder comunicar-me sense la necessitat de paraules, contar històries, transmetre sentiments, emocions o vivències i poder aplegar a d'altres.

Parlarem ara d'un cas concret.



Il·lustració 1: Els camps d'arròs de Banahue.

La composició de l'obra *Banaue Symphony*

Banaue Symphony va ser creada al 2017 i es va compondre de tres moviments pensant en una estructura de simfonia gran per a orquestra simfònica.

Es va presentar al concurs internacional de composició de Banaue (Filipines) al 2018 i va quedar finalista. Posteriorment, va ser guanyadora del concurs de composició de la Jove Orquestra Intercultural de Melilla en 2020.

Banaue és una població de la província d'Ifugao a Filipines, famosa per les seues terrasses d'arròs. És una regió muntanyosa i amb pluges constants amb temperatures més baixes que en qualsevol altra part de Filipines.

Quan em vaig assabentar d'aquest concurs, vaig voler contar la història d'aquella terra, de les seves gents i la seua cultura, en un format molt cinematogràfic i descriptiu, tractant els mateixos instruments com a leitmotifs i

funcions que tot seguit explicaré per crear distintes atmosferes i colors que ens traslladaren a aquella terra.

Com que no havia pogut estar a aquella terra abans de compondre l'obra, vaig haver d'anar a buscar la inspiració indirecta. Amb la recerca d'imatges, històries i recursos que m'ajudaren a estimular els meus sentits i portar-me una mica dins d'aquell mon. També vaig buscar la forma de relacionar-ho amb experiències pròpies o paisatges coneguts, perquè el meu cap pogués relacionar-ho per crear sentiments i experiències que foren reals.

Vaig dividir la simfonia en tres moviments, per poder així basar cadascun d'ells en una part o personatge diferent de la història. Però, donat que el temps total de durada de la música al concurs no podria superar els quinze minuts, vaig haver de treure un moviment, que en aquest cas va ser el segon de la simfonia, un moviment de caràcter més lent que feia referència al cel, i les aus que l'habitaven.

Llavors la simfonia va agafar una estructura de dos moviments, un de caràcter més introductori amb passatges més melòdics i també amb una part climàtica potent; i un segon amb un ritme i dinàmica més ràpida, que es caracteritza pels canvis de compàs ternaris, les hemiòlies i canvis de ritme.

El primer moviment: Despertant en el Paradís

És el despertar de la selva, del salvatge, dels éssers vius que habiten aquelles terres, dels seus colors i les seues llums, d'aquella boira que envolta tots els camps al matí i no et deixa veure amb claredat, però que, a poc a poc, es va esborrant i màgicament va sortint tot el verd increïble, fins a deixar-te aclaparada.

La durada aproximada d'aquest moviment és de 8 minuts i 15 segons.

El primer que vaig plantejar van ser els leitmotivs i la manera en què distribuïria els instruments en personatges i funcions, perquè ells sols pogueren narrar la història.

Aquest motiu està normalment exposat pels instruments greus amb la funció de crear tensió.



Figura 2: Motiu 2

Es una variació del motiu 1 però exposat per les fustes com a melodia.

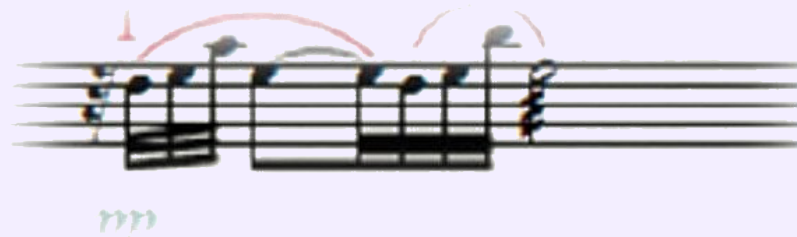


Figura 3: Motiu 3

Aquest motiu és una variació d'un tema del compositor Víctor Reyes basat en la relació dels següents intervals: V-V , V-IV, VI-IV. Amb funció de contrapunt, apareix normalment el piano, corn anglès, mallets i la trompa, en una variació del tema.



Figura 4: Motiu 4

Està utilitzat a la família de la fusta. Com a contrapunt, contestació, o tema modulant.



Figura 5: Motiu 5

S'utilitza com acompanyament als instruments de percussió per crear un dinamisme i tensió constant.



Figura 6: Motiu 6

Es tracta d'un acompanyament o contrapunt de la melodia. Sobretot als instruments de vent fusta, mallets o piano.

El segon moviment: El cor de Banaue

La principal funció d'aquest moviment era la d'evocar el moviment salvatge de la natura i de les seves gents que l'habitaven.

Amb una forma rondo i una durada aproximada de 5 minuts i 15 segons.

Sempre havia volgut fer una obra inspirada a l'Amazones o la selva natural salvatge, em podia imaginar perfectament els seus colors, olors, els tactes de les fulles i branques mentre caminava a dins d'aquell paratge màgic, envoltada de verd i d'aus. A més una de les meues pel·lícules preferides sempre ha segut Dragonfly, El vol de la libèl·lula. Hi recordava aquella escena de Kevin Costner corrent pel mig de la selva veneçolana i colombiana fins a arribar al penya-segat i llançant-se al buit fins a caure a l'aigua. Aquell salt era com un buit al pit que sempre em quedava; podia imaginar la música com anava transitant i modulant per crear aquella tensió fins al moment climàtic i, de sobte, el buit.

Quan va sortir la idea de fer la música per a aquest concurs una part meva va tornar a aquella imatge de la pel·lícula, a aquella música que jo m'imaginava, a aquells colors, i aquelles tonalitats i melodies. Volia plasmar aquella idea traslladant-ho en aquest cas a la selva de Filipines.

Podem veure una part d'això reflectit a l'obra al final del primer moviment a partir del compàs 128, arribant al moment climàtic al compàs 135 i al moment del salt al buit al 142, amb el glissando de l'arpa i l'acord final.

En el cas del segon moviment, seria a partir del crescendo del compàs 286, caient al buit en el compàs 293, deixant només la suspensió de l'arpa en un arpegiat i les fustes agudes amb notes llargues i acords, creant un buit a tota la part greu, metall tota la part que amarrava a terra i creava un matalàs greu.

El Tema A:

Està caracteritzat per la melodia principal que va passant per diverses modulacions i amb l'acompanyament que varia entre els compassos $3/8 + 2/4$.

El Tema B:

Compàs 69, té menor tempo, tocant la mateixa melodia però ara en un compàs de $2/4$. El Tema C:

Compàs 101, torna a la pulsació de 140. És un cànon que va creant diferents canvis de ritme i hemiòlies.

En general compondre una obra d'aquestes dimensions sempre és un repte. Ja que suposa molta feina i concentració per fer que totes les veus s'unifiquen per crear una única veu i que tot tingui un sentit, que és el que a mi més m'agrada.

Crear diferents melodies o temes, com a personatges diferents i fer-los interactuar d'entre ells. Mesclar-los de diferents formes, fins a fer-los casar perfectament.

Em sol passar que al principi de cada composició necessito un temps per entrar en ella, em costa tenir una seguida al principi, fins que m'enganxo, com si es tractés d'un bon llibre i no em pogueren treure d'allà fins que allò acaba de tenir la forma perfecta.

Amazones: retrobant les arrels de la dona

Vivim en un món de connexions, una galàxia que ens connecta a tot arreu, amb els nostres avantpassats i amb persones o circumstàncies que fins i tot desconeixem. Segons la mitologia grega l'Amazones eren una antiga nació llegendària de guerreres o un país contemporani poblat per dones en els confins del món. Parlaven de dones fortes i independents, traient fora els estereotips de dona que sempre se'ls havia inculcat.

A més, la defensa de la natura sempre ha estat connectada de mà de la dona.

Al 2018 el col·lectiu de dones amazòniques va lluitar en contra dels abusos dels drets humans, la militarització del territori i els danys a la «pachamama» (mare terra) que posaven en risc la supervivència dels pobles indígenes més vulnerables. Segons diversos estudis les dones sempre han segut les verdaderes cuidadores de l'Amazones, tal i com existeixen diversos col·lectius de dones per cuidar d'ell i

lluiten per demanar que se les escolti més i per poder tindre veu i vot en les decisions que s'hi prenen.

La dona, pel seu paper de mare que se li ha inculcat, sempre ha estat un vincle major amb la mare terra i la natura. Ha sigut arrelada a les tradicions i la cultura.

Ja des de la mitologia grega, les dones eren símbols de fertilitat, de llum, d'aigua, de bellesa, de força, però també de creativitat. Aglaya o Algaia, la resplendent, que brilla, esplendorosa o esplèndida era la més jove i bella de les tres Càrites. Simbolitzava la intel·ligència, el poder creatiu i l'intel·lecte. De la mateixa manera que les muses (símbols d'inspiració i patrocinadores de l'art).

Parlem de connexions, parlem d'art, parlem de música, parlem d'inspiració, parlem d'imaginació, parlem de dones.

La música

Banaue Symphony interpretada per la Banda Simfònica de Barcelona, dirigida per mi mateixa en aquella ocasió, al concert dins del *Congrés Som Dona* al 14 de Maig de 2023. Amb una transcripció per a Banda Simfònica per a estrenar-la aquell dia.

<https://www.youtube.com/watch?v=f108Zc8PJ3U>



La compositora Raquel Sánchez, al front de la Banda Simfònica de Barcelona.

Les autorités

Mercè Corretja Torrens

Filla de la compositora Mercè Torrents i Turmo i néta del violoncel·lista Joan Torrents, deixeble de Pau Casals i de Gaspar Cassadó.

Advocada, poeta i promotora cultural. En començar a escriure va guanyar diversos premis de poesia (entre ells, el premi Munteis dels premis Ciutat d'Olot el 1979 i el premi Verdaguer de Cantonigrós el 1981). S'ha dedicat professionalment al dret públic de Catalunya, com a investigadora, professora de dret a la Universitat Pompeu Fabra i advocada de la Generalitat de Catalunya, de 1998 a 2025.

La seva mare va compondre dotze cançons amb poemes seus, publicades per Editorial Clivis, que han estat enregistrades en el CD *Cançons secretes*, interpretades per la mezzo Marta Valero i la pianista Marta Pujol.

El recent CD amb cançons de la seva mare, titulat *Màgic moment*, amb la mezzo Marta Valero i el pianista Daniel Blanch, és una antologia de cançons sobre poemes de diferents poetes catalans, com ara Josep Carner, Miquel Martí i Pol, Salvador Espriu, J.V. Foix i que també inclou dues cançons sobre poemes de la mateixa Mercè Corretja.

Com a promotora cultural organitza concerts i participa en activitats per difondre l'obra de la seva mare.

Anna Costal i Fornells

Escola Superior de Música de Catalunya

ORCID: 0000-0002-2119-1622

Anna Costal i Fornells (Girona, 1981) és musicòloga, llicenciada en Història i Ciències de la Música per la Universitat Autònoma de Barcelona i doctora per la mateixa universitat amb la tesi *Les sardanes de Pep Ventura i la música popular a Catalunya entre la restauració dels Jocs Florals i la Primera República (1859-1874)*. És professora a l'Escola Superior de Música de Catalunya, on coordina el Grup de Recerca en Estudis Culturals i Musicals (SGR 2021 00454) i va coordinar el Màster de Recerca Musical (2019-2024). Les seves recerques se centren en la història de la música catalana d'època contemporània i en la recuperació del patrimoni musical català. Va ser comissària de l'Any Clavé (Generalitat de Catalunya, 2024) i ha comissariat diverses exposicions, com ara *Pep Ventura abans del mite. Quan la*

sardana era un ball de moda (Museu de l'Empordà, 2009) i *Josep Anselm Clavé. D'Icària a la república federal* (Fundació Orfeó Català-Palau de la Música Catalana i Generalitat de Catalunya, 2024). Ha publicat articles en revistes científiques, edicions crítiques de partitures i diversos llibres, els dos últims *Això no és una biografia de Pep Ventura* (2023, 2a. ed.) i *Les primeres havaneres a Catalunya. Imperialisme i sensualitat abans de Carmen* (2023). És intèrpret de tenora a la Cobla Vila d'Olesa des de l'any 2007 i, des del 2012, també n'és la representant.

Joan Cuscó i Clarasó

Universitat de Barcelona

joancusco@ub.edu

ORCID: 0000-0001-7994-3156

Joan Cuscó i Clarasó és doctor en filosofia amb una tesi sobre la creativitat i la subjectivitat humanes i s'ha especialitzat en musicologia amb Charles Rosen, Bruno Netti, Roy Howat, John Rink i William Caplin a la Universidad de Alcalá de Henares. És professor al Departament d'Història de l'Art de la Universitat de Barcelona (al Grau i al Màster la Música com a Art Interdisciplinària), membre de les societats catalanes de filosofia i de musicologia de l'Institut d'Estudis Catalans i ha estat conservador de l'Arxiu Musical del Centre de Documentació de Vinseum. Entre els seus darrers llibres destaquen: *Subjectivitat i creativitat. Temps, memòria i creació (2018)*; *Claude Debussy, el perfum de l'aigua (2019)* i *Entre Orfeu i Plató. Filosofia i música en la cultura catalana contemporània (2022)*. Entre els darrers articles sobre

temes musicals: «Ministrers i joglars a la Catalunya Nova (segles XIV-XVII)» (*Revista Catalana de Musicologia*, 2013), «Música simfònica i òpera a Vilafranca. Segle XVIII» (*Revista Catalana de Musicologia*, 2017), «Música transfigurada» (*La Maleta de Portbou*, 2020) i «La pianista i compositora Dolors Calvet Prats (1907-1988)» (*Revista Catalana de Musicologia*, 2020). I entre els darrers congressos: I, II, III i IV Jornades del Patrimoni Musical (Universitat de Barcelona, 2022 i 2023), I Congrés Internacional de la Societat Catalana de Musicologia (Barcelona, 2022) i III Congrés Internacional. El Patrimoni Musical de la Corona d'Aragó (València, 2023).

Josep Lluís i Falcó

Universitat de Barcelona

És professor del Departament d'Història de l'art de la Facultat de Geografia i Història de la Universitat de Barcelona, des del 2000, impartint assignatures d'història del cinema i altres mitjans audiovisuals, i de la música.

És autor dels llibres *Gregorio García Segura: historia, testimonio y análisis de un músico de cine (1994)*, *Compositors de cinema a Catalunya (1930-1959) (2009)*, *Compositors de cinema a Catalunya (1960-1989) (2012)* i *Reyes Abades. Rompiendo moldes (2012)*, guardonat amb el Premi Ricardo Muñoz Suay 2012 (Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España).

Des del 2018 presideix la Comissió de treball de Música i Llenguatges audiovisuals de la SedeM (Sociedad Española de Musicología), i el 2017 va crear la web *Musicaudiovisual.com*, que vol ser un punt de referència i trobada per a totes aquelles persones interessades en la recerca i la divulgació de la música aplicada a la imatge.

Antonia Luengo Sojo

Associació Musical Andreuenca

Doctora en Geografia i Història, especialitat d'Història de l'Art, per la Universitat de Barcelona, amb Premi Extraordinari de Llicenciatura i qualificació *cum laude* a la seva tesi doctoral, ha combinat al llarg de la seva trajectòria la recerca acadèmica amb la interpretació i la direcció musical. Formada al Conservatori Superior Municipal de Barcelona, hi obtingué diverses titulacions superiors (Acordió, Pedagogia Musical, Teoria de la Música, Harmonia, Composició, Instrumentació i Musicologia), a més d'estudis de piano i guitarra. Guardonada amb diversos Premis d'Honor i amb reconeixements internacionals com a solista i

membre del Quinteto de Acordeones Fisarmonia, va desenvolupar una carrera concertística a escala estatal i europea.

Ha estat professora de la Universitat de Barcelona (1996-2005) i docent i catedràtica de música a secundària (des del 1987 fins a la seva jubilació), compaginant aquesta tasca amb la recerca i la publicació d'estudis en revistes, diccionaris i actes de congressos, així com de llibres monogràfics (la part d'anàlisi de *Gregorio García Segura. Historia, testimonio y análisis de un músico de cine*, i *Associació Catalana de Compositors. Vint-i-cinc anys impulsant la música contemporània*) Ha participat en projectes d'investigació i ha estat ponent en nombrosos cursos i congressos nacionals i internacionals.

És fundadora de l'Associació Musical Andreuenca i directora titular de la Banda Simfònica de Barcelona, des d'on impulsa el programa anual *Amb nom de dona*, destinat a la visibilització de les dones en la música. L'any 2023 va coordinar el I Congrés per a la Recuperació, Foment i Divulgació de l'Activitat Musical Femenina a Catalunya, i esdevingué la primera directora titular de la Banda de Dones de

Catalunya. Amb més de vint-i-cinc anys de trajectòria, la seva activitat destaca per la síntesi entre recerca, docència, interpretació i direcció, sempre amb un fort compromís amb la igualtat i la difusió de la música.

L'any 2025, l'Ajuntament de Barcelona li atorgà la Medalla d'Honor de la Ciutat.

Susanna Piquer

Taller Músics

Susanna Piquer, professional establerta a Barcelona, és actualment directora d'aliances i comunitat al Taller de Músics, càrrec que exerceix des de l'any 2025. Des del 2017 també desenvolupa la seva tasca com a relacions públiques i comercial d'esdeveniments a El Molino Barcelona, on ha estat clau en l'establiment de relacions comercials i la gestió d'actes culturals. Entre 2015 i 2017 va ser productora executiva a Miguel Díaz Produccions, on va assumir responsabilitats en la direcció i coordinació tècnica de produccions, funció que ha continuat exercint posteriorment com a coordinadora de producció. La seva trajectòria professional va començar l'any 1999 a la Fundació del Gran Teatre del Liceu, on durant més de

quinze anys va exercir com a productora d'esdeveniments i comercial, col·laborant en la programació artística i institucional del teatre. En l'àmbit acadèmic, Susanna Piquer ha completat un postgrau per a directius en desenvolupament digital a l'EAE Business School (2023–2024), s'ha format en protocol i relacions públiques a l'Escola Superior de Protocol i Relacions Institucionals (ESPRI, 2004–2006), i és llicenciada en història per la Universitat Autònoma de Barcelona (1996–2001). La seva trajectòria destaca per la seva experiència sostinguda en els àmbits de la producció cultural, la gestió d'esdeveniments, les aliances institucionals i el desenvolupament de comunitats.

Laura Planagumà-Clarà

Instituto Complutense de Ciencias Musicales

ORCID: 0000-0002-1142-8091

lplanagu@ucm.es

Laura Planagumà Clarà va obtenir el Títol Superior de Música en especialitat de Musicologia a l'Escola Superior de Música de Catalunya (ESMUC) l'any 2019. El seu treball final de grau *Amors, peregrines i ronya. Estudi d'un cançoner d'Olesa de Montserrat* va ser premiat en la modalitat de Ciència Oberta en la 37^a edició dels premis Recerca Vila d'Olesa. Ha cursat el màster «Música española e hispanoamericana» de la Universidad Complutense de Madrid amb un treball final de màster titulat *En fantasmas de un somni: contrafacta de tipo popular entre ca. 1700 y 1830* que va ser qualificat amb la matrícula d'honor. Actualment és

doctoranda en el Departament de Musicologia de la mateixa universitat. Les seves investigacions se centren en l'estudi de cançons populars del segle XVIII, aprofundint així en el seu interès per les músiques populars històriques. Ha estat ajudant d'investigació a l'Instituto Complutense de Ciencias Musicales. Ha participat en diversos congressos nacionals i internacionals, i ha publicat articles, entre altres, a la *Revista Catalana de Musicologia*, *Cuadernos de Etnomusicología*, *Cuadernos de Música Iberoamericana* i *Scripta: Revista Internacional de Literatura i Cultura Medieval i Moderna*.

Jaume Radigales

Universitat Ramon Llull (Barcelona)

ORCID 0000-0001-5208-2640

Jaume Radigales és Doctor en Història de l'Art per la Universitat de Barcelona, on és professor d'Història de l'òpera i del màster La música com a art interdisciplinària. És professor titular de la Facultat de Comunicació i Relacions Internacionals Blanquerna (Universitat Ramon Llull, Barcelona), on imparteix les assignatures d'Estètica i de Narrativa Audiovisual.

Exerceix la crítica musical al diari *Ara* i ho ha estat de *La Vanguardia* i de la revista *Ritmo*. Des del 2022 realitza i presenta el programa *Una tarda a l'òpera a Catalunya Música* i participa en la coordinació i elaboració de continguts als

programes de mà del Gran Teatre del Liceu. Col·labora assíduament amb el Palau de la Música Catalana i L'Auditori, a més de publicar periòdicament a les revistes *El Temps de les Arts*, *Serra d'or*, *Ópera actual* i *Revista Musical Catalana* entre d'altres. És autor d'una vintena de llibres acadèmics, d'assaig o de divulgació, la majoria sobre temàtiques operístiques i sobre les relacions entre la música i l'audiovisual. El 2021 va obtenir el I Premi d'Assig Musical en Català de Ficta Edicions i Joventuts Musicals de Catalunya pel llibre *L'òpera catalana: síntesi històrica*.

Maria Salat Navarro

Estudiant predoctoral a la Universitat de Barcelona

ORCID: 0009-0002-8683-4067

Maria Salat Navarro (Premià de Mar, 1994) és clarinetista i pedagoga musical graduada amb el Títol Superior de Música a l'Escola Superior de Música de Catalunya, amb el Treball Final de Grau *Dones compositoras en l'escena musical de la Barcelona actual. Presència i discursos en l'activitat concertística, pedagògica i divulgativa a partir de l'estudi de cas de l'Auditori (2020)*. L'any 2021 va obtenir el títol de Màster de Recerca Musical de la mateixa institució, amb el Treball Final de Màster *Enyorances de ma terra. La carrera pianística de Paquita Madriguera i Rodon (1900-1965) a Catalunya*. Els seus interessos en recerca estan estretament lligats a la perspectiva de gènere i la figura de la dona en la música, i al patrimoni musical

català, i la relació que té amb els seus contextos en la història dels segles XIX i XX a Catalunya. És doctoranda en Història Contemporània a la Universitat de Barcelona dins el programa de doctorat Societat i Cultura: Història, Antropologia, Art i Patrimoni, treballant en una tesi dedicada al projecte de les societats corals de Josep Anselm Clavé, amb la direcció d'Anna Costal i Fornells (ESMUC) i Jordi Roca Vernet (UB). Combina la recerca amb l'ensenyament musical com a professora i coordinadora de l'equip d'Educació Musical Primerenca a l'Escola Municipal de Música Centre de les Arts de L'Hospitalet.

Raquel Sánchez

Compositora

Nascuda a Lliria (València) el 1994, inicià els seus estudis al Conservatori Professional de Lliria amb l'especialitat de violoncel i posteriorment es graduà en Composició al Conservatori Superior de Castelló «Salvador Seguí», formant-se amb professors com Claudia Montero, Ferrer Ferran i Voro García. Cursà el Màster de Film Scoring a Berklee València. El 2014 fou finalista del concurs de composició *Solfes de la Mediterrània* amb *Estiu Roig*, i el 2015 estrenà *Alhambra, el último reino* al Palau de les Arts. Ha col·laborat amb la productora Crowfilmers i compost per a grups com Desaxtres o companyies com Takiri Art Company i Mujeres en Construcción. La seva música ha estat interpretada per formacions com el Jove

Ballet de Castelló i bandes municipals de València, Barcelona, Vitoria-Gasteiz o Albacete. Entre les seves obres destaquen *Ángeles y Demonios*, finalista al Banaue International Music Composition Competition 2018, *Suit de les Séquies* i la banda sonora del film *Escanyapobres* (2022). Fundadora del grup ALMA, ha rebut reconeixements com el Primer Premi al concurs de la Jove Orquestra Intercultural de Melilla i ha estat directora musical del muntatge *Adeu* (2021-2022). Ha ampliat la seva formació amb cursos i classes magistrals de compositors de prestigi internacional.

Sonia Soro Guinart

Doctoranda de la UPV

Sonia Soro naix a Xàtiva on estudia el Grau Professional al conservatori «Lluís Milà» amb el professor Juan Carlos González, finalitzant al 2012 amb Menció d'Honor. Al 2016 finalitza el Grau de Musicologia al Conservatori Superior de Música de València «Joaquín Rodrigo» amb els professors Jordi Reig, José Pasqual Hernández Farinós i Mónica Alagarda. En 2019 finalitza el Grau d'Interpretació de Clarinet al Conservatori Superior de Música de Castelló «Salvador Seguí». L'any 2022 finalitza el Màster de Musicologia en la Universitat de la Rioja, realitzant un Treball Final sobre l'òpera Vinatea de Matilde Salvador. El curs 2022-2023 inicia la

seua tasca com a professora de musicologia al CSMV «Joaquín Rodrigo» de València.

Ha realitzat treballs d'investigació d'orientació musicològica d'àmbits variats i de caràcter històric com són la música tradicional o la transcripció de manuscrits. Ha format part de diverses agrupacions de música de cambra com quartets de clarinets, grups de teatre musical, quintets de vent, trio de canyes o trio de fustes Ensemble Fustes. Ha estat alumna de Juan Antonio Fenollar i ha assistit a cursos de perfeccionament amb professors internacionals com Wenzel Fuchs o Jonathan Cohler. Va ser membre titular de l'Orquestra Filharmònica de la Universitat de València des de 2016 fins al 2019.

Ester Vela López

Conservatori Municipal de Música de Barcelona

www.estervela.com

Ester Vela, obté els Títols Superiors de Piano, Música de Cambra i Teoria de la Música i Solfeig al CSMM de Barcelona. Pianista, compositora i coautora del llibre *Materials per a la prova d'accés a grau mitjà*. Forma el Duo Vela de pianistes amb la seva germana Eulàlia des de l'any 1993. Del 2003 al 2010 forma part de la junta directiva de l'Associació Catalana d'Intèrprets de Música Clàssica - ACIMC. Des del 2012 és professora al Conservatori Municipal de Música de Barcelona. CMMB. Investigadora i editora de l'obra de la compositora Narcisa Freixas, ha publicat onze volums de les seves composicions (Ed. Boileau, 2017 a 2019) i ha enregistrat el CD *Narcisa Freixas (1859-1926) Piano Integral (LMG261, La ma de Guido, 2019)*. Com a

compositora ha estrenat obres per a veu i piano, piano a quatre mans, agrupacions de càmera diverses, trompeta i piano, oboè i piano, viola i piano, trompa i piano, corals infantils, orquestres juvenils... Publica amb l'Ed. Boileau.

