

Número 37, abril 2015

Mixtur

El festival de les noves experiències musicals

Article

Entra



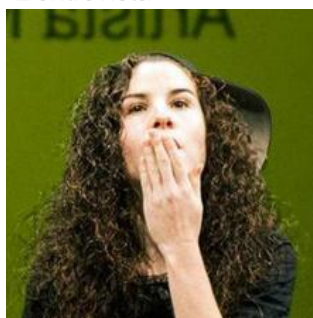
Hacia un análisis técnico-poético

Daniel Ariño

*La profundidad está oculta. ¿Dónde? En la superficie.**

L'entrevista

Entra



La Cris

Clàudia Garcia

Jo no vull discutir, jo "toco"!

Gent Esmuc

Entra



Les JEIC a l'Esmuc

Albert Fontelles

Una crònica i una reflexió

Espai de recerca

Entra



Sis sardanes inèdites de Juli Garreta

Joaquim Rabaseda, Joan Gay i Marisa Ruiz

Un cas d'atribució musicològica de l'autoria

Destacats

- La música té la paraula
- L'entrevista
- Article



- Humor negre musical

Subscriu-te a la nostra revista

Rebràs per correu electrònic les novetats de L'ESMUC digital i podràs afegir comentaris als articles

Veure tots els números de L'ESMUC digital

Recull de tots els continguts publicats

Mixtur

El festival de les noves experiències musicals



Eduard Balaguer
Estudiant de Producció i Gestió

Posa't en contacte

Editorial

Altres publicacions

0



El Festival Mixtur va celebrar la seva primera edició l'abril de 2013, amb la voluntat de generar un espai d'intercanvi entre artistes, col·lectius i institucions; tots ells amb un interès per la creació i la recerca en matèria de música i art sonor, així com per la seva interacció amb les altres arts.

Durant les dues edicions celebrades ha acollit a més de 120 artistes de procedències ben diverses oferint un total de 26 concerts i diverses xerrades, presentacions de llibres, activitats pedagògiques i instal·lacions sonores.

Sempre arrelat a la ciutat de Barcelona, el Festival Mixtur vol contribuir a difondre les darreres tendències creatives amb la ferma intenció d'arribar també al públic no especialitzat a través d'un plantejament divulgatiu i pedagògic: presentant breument els concerts, organitzant sessions de debat on tothom pot intervenir, ajustant al màxim el preu de les entrades, incidint en l'educació mitjançant la participació d'estudiants de centres educatius de tots els nivells, i convocant també artistes amb una reconeguda trajectòria.

Molt vinculat a aquesta perspectiva, la programació del Mixtur d'aquest any complementa, entre moltes altres propostes, formacions consolidades com l'Ensemble Recherche, l'Ensemble 2E2M o BCN216 amb les propostes seleccionades a la Convocatòria Mixtur 2015, un procés obert i internacional que busca promoure i aportar sentit a la recerca i pedagogia en la creació i la difusió d'obres i artistes emergents. A més, Mixtur vol consolidar aquesta vessant pedagògica amb el desenvolupament paral·lel del seu Taller de Composició i Experimentació Sonora 2015, que pretén ser una oportunitat per a estudiants de composició per aprendre amb compositors com Agustí Charles, Clara Maïda o Ramon Lazkano i per treballar, en un Panell de Lectura, amb l'Ensemble Recherche, l'Ensemble Crossing Lines o el Vertixe Sonora Ensemble.

Mixtur és conscient de la importància de crear una xarxa de col·laboracions amb altres centres i institucions culturals, i és per això que aquest any amplia la seva relació amb l'Esmuc. A més de convidar-hi la professora Clara Maïda, del departament de *Teoria, Composició i Direcció*, els estudiants del departament tindran accés gratuït a totes les classes del Taller de Composició 2015 com a oients i la resta d'estudiants de l'Esmuc tindran descompte en les entrades del festival. A més, els alumnes de Sonologia i els de *Producció i Gestió* tenen la possibilitat de realitzar-hi pràctiques durant el festival.

Així, el Festival Mixtur té la voluntat de donar cabuda a totes les músiques de recerca i, en aquest sentit, de valorar més una *actitud* i un rigor envers la creació que no pas un corrent determinat. D'aquesta manera, doncs, el festival assumeix el risc que comporta la recerca, oferint així un espai d'experimentació tant als artistes com al públic, un espai obert que busca jugar amb els límits i provocar i difondre noves experiències musicals.

Comentaris (0)

+ Afegir un comentari

Contingut Actual

Número 37, abril 2015

Destacats

- La música té la paraula
- L'entrevista
- Article



• Humor negre musical

• La revista ESMUCdigital no es fa responsable de les idees i opinions expressades pels seus col·laboradors en els articles.

Contingut Anterior

- Número 24, gener 2014
- Número 22, novembre 2013
- Número 23, desembre 2013
- Número 54, gener 2017
- Número 25, febrer 2014

Números anteriors

- Número 81, gener 2020
Número 81, gener 2020
- Número 80, octubre 2019
Número 80, octubre 2019
- Número 79, juliol-setembre 2019
Número 79, juliol-setembre 2019
- Número 78, juny 2019
Número 78, juny 2019
- Número 77, maig 2019
Número 77, maig 2019

Veure tots els números de L'ESMUC digital

Vika Kleiman

M'encanta el que faig: el cos, el moviment i la docència són la meva passió

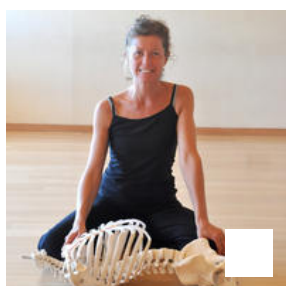


Posa't en contacte

La tònica dominant

Altres publicacions

0



La Vika ha estudiat tècniques de moviment i estils de ioga de noms impronunciables arreu del món i, des de l'any 2003, aplica els seus coneixements en les classes de Formació Corporal que imparteix a l'Esmuc. Involucrada en la dansa i el moviment, tant artísticament com pedagògica, la seva inquietud la porta a compartir espais de recerca i creació amb altres ballarins, pensadors, cineastes i improvisadors.

El principal tret del meu caràcter? Em comprometo molt amb el que faig. I que, en situacions realment difícils, tinc una força que no sé d'on surt.

La qualitat que més valoro en una persona? Honradesa i confiança.

El meu principal defecte? L'exigència.

La meva ocupació preferida? M'encanta el que faig: el cos, el moviment i la docència són la meva passió. Però fer pa i enterrar les mans a la terra de les plantes m'entusiasma.

El meu somni de benestar? Ioga, mate, llibres, els meus fills feliços, amics, el meu company i molt de verd al nostre voltant.

Quina fóra la meva pitjor desgràcia? Que els passi alguna cosa als meus fills.

Què voldria ser? Quan tenia quasi 30 anys vaig pensar que als 70 m'animaria a fer allò que realment volia, ballarina. Aquell dia vaig decidir no esperar ni un segon més. Faig el que sempre he desitjat.

On desitjaria viure? En una platja verge?

Quin animal prefereixo? Soc molt de gats. Afectuosos, però també necessiten el seu espai.

Algun so o música que avorreixo? El soroll dels mòbils, el "pipipip" del tren i metro, i la del Mercadona!

Quin va ser el primer disc que vaig comprar? Un cassette de King Crimson.

Els meus escriptors preferits? J. L. Borges, S. Rushdie, Murakami, Alejandra Pizarnik.

Els meus personatges de ficció? El petit príncep, el Miguelito de Mafalda (jo tampoc entenc el món)

La pel·lícula de la meua vida? Uf, de nena: *Flashdance* i *Viatge al Lucinant*; d'adolescent: *The Wall*; de jove: *Brazil*... Va canviant com la meua vida.

Els meus intèrprets preferits? Caetano Veloso, Leonard Cohen, L. A. Spinetta, Glenn Gould, Joni Mitchell, Elis Regina, The Beatles, Chet Baker i podria seguir.

Els meus compositors predilectes? Vinicius de Moraes, J. S. Bach, Caetano Veloso, Atahualpa Yupanqui, Tom Jobim.

Una musiqueta que no me la puc treure del cap? Totes i qualsevol que els meus fills taral·legin pel matí; One Direction, M. Jackson...

Els meus pintors predilectes? Paul Klee, Botticelli, Frida Kahlo, L. F. Noé.

Les meves relacions entre sons i colors (o altres sentits)? Em decanto més entre la sensació del tacte i les olors. El pa, la terra, una roba, un tronc...

Els meus herois de la vida real? Els que són capaços de construir més enllà del benefici personal.

Els meus herois històrics? Gandhi, José Mujica, Joana d'Arc, Tin Tin...

Un disc que m'hagi encantat, darrerament? Últimament i sempre; *You must believe in spring* de Bill Evans.

Un concert inoblidable? El de Laurie Anderson als noranta a Buenos Aires. En vaig sortir tan entusiasmada que hi vaig tornar cada dia que hi va haver funció.

Un paisatge preferit? Un record. Trindade, una platja verge al Brasil on vaig viure el 1993.

Els noms que prefereixo? Naima, Leda, Leila...

Què detesto més que res? La hipocresia i l'abús de poder.

Quins dons naturals voldria tenir? Sens dubte, la memòria que no tinc.

Estat present del meu esperit? Presente i procés.

Fets que m'inspiren més indulgència? El tema de les culpes no em va gaire; la responsabilitat sobre els nostres actes, aquí ja comencem a parlar. Però jo no soc qui per concedir perdons. Demanar perdó en canvi, sí, sovint. Que cadascú consulti amb el seu coixí, però sense vels.

Amb quina cançó m'identifico? *El aroma*, d'Atahualpa Yupanqui.

Contingut Actual

Número 37, abril 2015

Destacats

- La música té la paraula
- L'entrevista
- Article



- Humor negre musical

- La revista ESMUCdigital no es fa responsable de les idees i opinions expressades pels seus col·laboradors en els articles.

Contingut Anterior

- Número 54, gener 2017

Números anteriors

- Número 81, gener 2020
Número 81, gener 2020
- Número 80, octubre 2019
Número 80, octubre 2019
- Número 79, juliol-setembre 2019
Número 79, juliol-setembre 2019
- Número 78, juny 2019
Número 78, juny 2019
- Número 77, maig 2019
Número 77, maig 2019

Veure tots els números de L'ESMUC digital

Gent Esmuc

Gent Esmuc és una secció de la revista pensada per mostrar la vitalitat musical de professors, estudiants i altres membres de la comunitat educativa de l'Escola. Sempre que hi apareguin ressenyes de discos, llibres, partitures o altres publicacions, les trobareu disponibles a la Biblioteca de l'Esmuc.



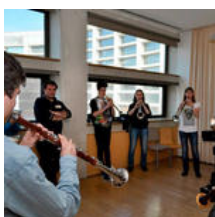
Marcel Casellas i l'Esmuc, per Sant Jordi

En clau de Born, tardes "vintage"



Música troppo dolce

El Departament de Música Antiga interpreta L'Orfeo



Les JEIC a l'Esmuc

Una crònica i una reflexió



Festival Mixtur

Creant nous espais interdisciplinars



Veure i tocar el so

"Phonos, 40 anys de música electrònica a Barcelona" al Museu de Música



Silenci Blanc

Nou CD de Jordi Guixé Sextet

Contingut Actual

Número 37, abril 2015

Destacats

- La música té la paraula
- L'entrevista
- Article



- Humor negre musical

- La revista ESMUCdigital no es fa responsable de les idees i opinions expressades pels seus col·laboradors en els articles.

Contingut Anterior

- Número 24, gener 2014
- Número 22, novembre 2013
- Número 23, desembre 2013
- Número 54, gener 2017
- Número 25, febrer 2014

Números anteriors

- **Número 81, gener 2020**
Número 81, gener 2020
- **Número 80, octubre 2019**
Número 80, octubre 2019
- **Número 79, juliol-setembre 2019**
Número 79, juliol-setembre 2019
- **Número 78, juny 2019**
Número 78, juny 2019
- **Número 77, maig 2019**
Número 77, maig 2019

Veure tots els números de L'ESMUC digital



Apoteosis - Viola Bastarda

Un estil virtuosístic d'escola italiana



Només les flors

La viola en la música catalana del segle XX

Marcel Casellas i l'Esmuc, per Sant Jordi

En clau de Born, tardes "vintage"



Núria de Andrés
Estudiant de Musicologia
de l'Esmuc

Posa't en contacte

Gent Esmuc

Altres publicacions

0



"La desgràcia d'un pobre home: | té una filla per casar | enamorada d'un gitano, | no le'n pot desoldar.

–Si n'estàs avesadeta | a dormir en llits tan bons, | casadeta amb el gitano | dormiràs per sota els ponts.

–Ai, mare, no me'n maregi, | vostè no em maregi a mi, | que el meu cor sempre en delera | un gitano per marit.

–Si n'estàs avesadeta | a portar rissos al cap, | casadeta amb el gitano | el duràs sempre embullat.

–Ai, mare, no me'n maregi..."

Cançons com aquesta, la *Cançó del gitano*, van ressonar entre les parets de la sala Villarroel i la sala Casanova. Pels habituals a l'antic mercat del Born,

segurament us soni el nom d'aquestes sales, ja que és l'espai on es trobava el concert que va tenir lloc el [passat dijous 23 d'abril](#).

[En clau de Born](#) és el nom que descriu la iniciativa que neix a mans de Marcel Casellas junt amb l'Esmuc. La música tradicional està guanyant terreny, cada cop més, al món de l'escenari musical, així com en les pràctiques quotidianes d'aquelles aficionades i amants de la música. Per això, des de l'Esmuc es pretén crear un espai de confluència entre la música, la dansa i la poesia d'arrel mediterrànies, on tant les persones de dalt de l'escenari com les de sota puguin interactuar-hi. És clar que qui porta "la batuta" del concert són els músics, però la intenció és que el públic també sigui partícip de tot aquest procés. Per això se'l convida a participar cantant, ballant, picant de mans o com bonament pugui i vulgui.

A simple vista, no sembla un concert de músiques populars. El públic gairebé no es mou, amb prou feines participa quan se'ls demana, està tothom segut i inclús acomodats. A més, la mitjana d'edat del públic és bastant elevada, fet que probablement condicioni la seva participació –que no va ser molt activa–. Tot i així, es respira una tranquil·litat i una espontaneïtat pròpia d'un ambient popular. La gent entra i surt quan vol, és a dir, que es crea un espai bastant dinàmic, els músics corregeixen errors d'interpretació "en veu alta" i sense sentir-se pas malament, hi ha diàleg entre els artistes i el públic...

Durant el concert, van interpretar al voltant d'unes vuit peces. Entre aquestes, van tocar cançons tradicionals catalanes, però també en van afegir alguna de diferent, com per exemple un folk d'origen americà. Van presentar diversos tipus de cançons tradicionals. Van tocar, per exemple, un parell de contrapassos, *segons van explicar*, la "mare de la música catalana". També van tocar cançons conegudes com "L'ombra d'un alzina", "La cuca fera", o "El ball pla del banyut". Era en aquests precisos moments, quan recitaven aquelles tonades més conegudes, que el públic començava a brillar i a focalitzar la seva atenció cap al concert, inclús algunes persones s'atrevien a ballar. Però la cosa no es quedà aquí. Els músics no només tocaven aquestes melodies tradicionals, sinó que també les reformulaven tot improvisant sobre elles.

Segons va explicar el guitarrista cap a la meitat del concert, la seva intenció és agafar melodies "ancestrals", antigues, i usar-les com a base per improvisar-hi, que és el que van fer. El músic va remarcar que ells no només miren "el paper" sinó que es deixen emportar per les profunditats de les melodies que els surt de forma espontània, sempre improvisant a partir d'una estètica jazz, creant així una fusió sonora molt rica.

En aquest concert en concret va ser molt interessant aquesta fusió, ja que es va fer un ús de la gralla molt diferent al convencional, a mans d'Ivó Jordà, graduat en interpretació de gralla a l'Esmuc. Estem acostumats a escoltar la gralla recitant tonades tradicionals i melodies bàsiques. Però aquí es va donar espai a l'experimentació i a la reconstrucció sonora que comporta el fet de tocar jazz amb ella. En el cas de la trompeta, que va ser interpretada per part d'Ivó Oller, en va fer un ús semblant. Però en aquest cas, el que podia cridar més l'atenció és el contrari, un instrument típicament modern, tocant melodies tradicionals. En el cas de la guitarra, amb Alfons Rojo, l'ús que se'n feia ja era molt més convencional, degut sobretot a que la guitarra en si ja és un instrument molt polivalent.

Per concloure, ja amb un bon sabor de boca, el concert es va tancar amb la col·laboració d'un noi del públic, que va atrevir-se a sortir a cantar uns *Garrotins*, tot esmentant el dia tan important en que ens trobàvem, Sant Jordi.

Comentaris (0)

+ Afegir un comentari

Contingut Actual

Número 37, abril 2015

Destacats

- La música té la paraula
- L'entrevista
- Article



• Humor negre musical

• La revista ESMUCdigital no es fa responsable de les idees i opinions expressades pels seus col·laboradors en els articles.

Contingut Anterior

Números anteriors

- [Número 81, gener 2020](#)
Número 81, gener 2020
- [Número 80, octubre 2019](#)
Número 80, octubre 2019
- [Número 79, juliol-setembre 2019](#)
Número 79, juliol-setembre 2019
- [Número 78, juny 2019](#)
Número 78, juny 2019
- [Número 77, maig 2019](#)
Número 77, maig 2019

Veure tots els números de L'ESMUC digital

Música troppo dolce

El Departament de Música Antiga interpreta L'Orfeo



Daniel González Camhi

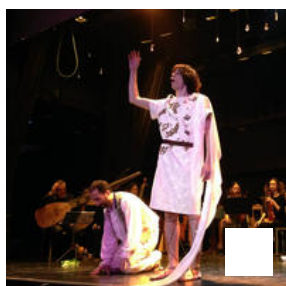
Estudiant de Musicologia de l'Esmuc

Posa't en contacte

Gent Esmuc

Altres publicacions

0



Han estat setmanes intenses, les últimes. Eurídice va tancar els ulls cent vegades. Tantes altres Caront es va rendir al son. Fins que per fi, [divendres passat](#), Orfeu es va girar definitivament i les ànsies, les alegries, els disgustos i l'emoció es van allunyar de sobte en el fosc passat.

En poques hores el [Teatre de Sarrià](#) va ser els camps de Tràcia, alegre bosc de nimfes, nefasta ribera de l'Aqueront. Tan ràpidament es va consumir tot, es van esfumar les llargues setmanes anteriors, girades en un sospir breu, en una flor bella i efímera.

El concert va resultar un èxit. El gran esforç que va implicar va valer la pena. Al final de l'espectacle tot vessava un aire de satisfacció i d'alleujament; el públic estava content i els músics, orgullosos.

Quan a l'inici del curs va començar a gestar la idea d'interpretar aquesta famosa obra de Monteverdi, les expectatives i les il·lusions veien lluny el dia en què es materialitzés el projecte. Van seguir tallers, conferències, assajos i un bullici generalitzat i constant entre professors i alumnes del Departament de Música Antiga. Ara, a la primavera de flors nou mesos esperada, va néixer L'Orfeo.

En aquella sala allunyada de casa, es va presentar aquesta versió de l'aclamada *favola in musica* sota la tutela de [Xavier Diaz-Latorre](#) i [Susana Egea](#), amb les forces conjuntes d'alumnes del Departament, titulats i externs estimats i propers.

L'agitació que ja es respirava abans d'entrar no va disminuir un cop ens acomodàrem en les butaques, sinó que va augmentar quan van irrompre sacabutxos i *cornettos* en processó des de l'entrada, davant d'un públic embolicat en emoció i desconcert. De seguida, la dolçor del *ritornello* va posar somriures a les boques. I va cantar [la Música](#).

Amb una escenografia sòbria i dinàmica, malgrat el reduït espai dansaren els pastors i les nimfes, i es van alegrar els herois. Va entrar plorosa d'entre el públic la [Missatgera](#), cantant amb tristesa punyent. Davant la barca de Caront, sever i poderós, va fugir l'esperança. [Orfeu](#) va encantar el numen amb el seu bellíssim accent, arribant a la pietat de Plutó i Proserpina. Essent-li invisible la seva estimada, de veu tendra i polida, va girar la cara. Va plorar aquesta mirada amb una veu semblant, tan dolça i tan amarga.

No hi ha res més que es pugui dir d'una obra en què està ja tot dit. Una interpretació digna del gran esforç i estudi que la va antecedir. Sens dubte, per als estudiants una oportunitat magnífica d'enfrontar-se a una de les obres mestres de la història de la música i estudiar-la amb profús detall. I un gran plaer per a nosaltres gaudir d'aquest èxit. Moltes felicitats.

Comentaris (0)

+ Afegir un comentari

Contingut Actual

Número 37, abril 2015

Destacats

- La música té la paraula
- L'entrevista
- Article



- Humor negre musical

- La revista ESMUCdigital no es fa responsable de les idees i opinions expressades pels seus col·laboradors en els articles.

Contingut Anterior

Números anteriors

- [Número 81, gener 2020](#)
Número 81, gener 2020
- [Número 80, octubre 2019](#)
Número 80, octubre 2019
- [Número 79, juliol-setembre 2019](#)
Número 79, juliol-setembre 2019
- [Número 78, juny 2019](#)
Número 78, juny 2019
- [Número 77, maig 2019](#)
Número 77, maig 2019

Veure tots els números de L'ESMUC digital

Les JEIC a l'Esmuc

Una crònica i una reflexió



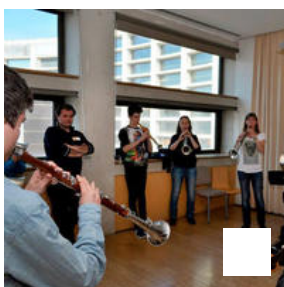
Albert Fontelles
Estudiant de Música
Tradicional de l'Esmuc

Posa't en contacte

Gent Esmuc

Altres publicacions

0



Classe col·lectiva de tenora,
amb Elisenda Vilarrubias

El passat mes d'abril es van celebrar les primeres [Jornades d'Estudi dels Instruments de Cobla](#) a l'Esmuc. Les jornades, organitzades per l'Escola Superior de Música de Catalunya i la Confederació Sardanista de Catalunya, juntament amb la coordinació del professor de l'Esmuc Pep Moliner, van esdevenir un punt de trobada entre docents i estudiants amb l'objectiu principal de compartir coneixements, exposar problemes i proposar solucions davant la pedagogia, la formació i la difusió al voltant dels instruments de la cobla. Segons l'organització, existeix la voluntat de repetir les jornades anualment amb un caire itinerant per la geografia catalana.

Ambdues entitats convidaren la totalitat d'escoles de música i conservatoris de Catalunya, així com també invitaren professionals de l'àmbit de l'ensenyament, la difusió, la història o la interpretació. Un total de 132 persones inscrites, provinents de 18 centres d'ensenyament musical de tota la geografia catalana i alguns a nivell particular, van participar en les

jornades.

El divendres dia 10 d'abril es realitzà l'acte inaugural a l'aula d'orquestra de l'Esmuc amb parlaments de Josep Borràs, director de l'Esmuc; Joaquim Rucabado, president de la Confederació Sardanista de Catalunya; Francesc Elias, intèrpret de tible, pedagog i director; Lluís Vidal, compositor i professor del Departament de Jazz i Música Moderna de l'Esmuc; i Joan Asensio, Cap del Departament de Música Tradicional de l'Esmuc. En finalitzar l'acte, la Cobla de l'Esmuc i un trio de jazz interpretaren la suite per a cobla i trio de jazz *La llegenda de Sant Jordi* de Lluís Vidal sota la batuta de Pep Moliner.

Durant el matí del dissabte es feren classes col·lectives de flabiol i tamborí, tible, tenora, fiscorn i contrabaix. Al migdia el quartet de tenores i el quartet de fiscorns de l'Esmuc i el sextet de tenores del CMMB realitzaren un concert a la sala d'orquestra com a exposició de la tasca pedagògica dels respectius centres. A la tarda, es realitzaren visites guiades al Museu de la Música i diverses comunicacions al voltant de l'ensenyament dels instruments de la cobla. També es realitzà una taula rodona al voltant de l'estudi dels instruments de la cobla amb la participació de Jordi Figaró, Jordi Estartús, Jordi León, Josep Borràs, Elisenda Vilarrubias i Francesc Cassú; diversos tallers d'organologia i un concert de cloenda a l'Auditori en el qual s'homenatjà la trajectòria docent de Jaume Vilà.

Com a estudiant de flabiol i tamborí a l'Esmuc, intèrpret de cobla, i a la vegada participant de les JEIC, faig un balanç positiu de les jornades. Pel que fa a l'aprenentatge dels instruments en l'actualitat, puc afirmar que estic en un dels millors moments de la seva història, car els estudis de grau mig i grau superior estan oficialitzats i ambdós disposen d'un bon nombre d'estudiants. A més a més, diverses escoles de música d'arreu del territori català aposten per instaurar l'aula d'instruments de cobla en el seus respectius centres. Aquest fet esdevé positiu pel relleu generacional dels intèrprets de cobla.

Aprofito aquest apartat per destacar el concert de cloenda de les JEIC a la sala 3, Tete Montoliu, de l'Auditori de Barcelona. En aquest concert hi participaren la Cobla del Conservatori de Girona i la Cobla de Conservatori de Barcelona, sota la batuta del mestre Francesc Cassú i Jordi Figaró respectivament. Aquestes formacions, que esdevenen mostra cabdal de la tasca pedagògica d'ambdós centres, efectuaren un concert brillant amb interpretacions memorables de sardanes clàssiques per a cobla.

Una altra exhibició del bon estat pedagògic són les diverses comunicacions que s'efectuaren al voltant de l'ensenyament dels instruments de cobla i que actualment es duen a terme en diferents zones geogràfiques de Catalunya. A continuació procedeix a resumir-les:

- Cançons i melodies per a flabiol i tamborí mans petits. *El Tecler. Gestió Cultural i Sergi González.*
- La cobla i la improvisació: el peix que es mossega la cua. *Marcel Casellas.*
- Beca Josep Maria Bernat. *Josep Maria Serracant.*
- Passatges per a tenora i tible. *Josep Valldaura i Elisenda Vilarrubias.*
- JOCIT – Jove Orquestra Catalana d'Instruments Tradicionals. *El Tecler. Gestió Cultural i Sergi González.*
- Música tradicional com a resposta didàctica a l'ensenyament – aprenentatge del tible i la tenora en el nivell elemental. *Eugènia Camats i Elisenda Vilarrubias.*

A la vegada, també vam poder observar la professionalitat i la dedicació dels lutiers actuals, com Jordi Estartús, Pau Orriols, Alfons Sibila o Xixo Luthier, els quals vetllen per la fabricació, reparació, i conservació d'aquests instruments amb una netedat i pulcritud admirable. Una mostra d'aquest fet són els tallers que s'organitzaren durant les jornades de Morfologia i manipulació de les canyes, per Jordi Comas; i el taller de Manteniment d'instruments de metall per Jordi Estartús, juntament amb la exhibició d'instruments durant les jornades a les instal·lacions del centre.

També cal destacar la presència d'editorials com Brotons i Mercadal i Dinsic, que vetllen per la difusió de la música per a cobla.

Contingut Actual

Número 37, abril 2015

Destacats

- La música té la paraula
- L'entrevista
- Article



- Humor negre musical

- La revista ESMUCdigital no es fa responsable de les idees i opinions expressades pels seus col·laboradors en els articles.

Contingut Anterior

Números anteriors

- Número 81, gener 2020
Número 81, gener 2020
- Número 80, octubre 2019
Número 80, octubre 2019
- Número 79, juliol-setembre 2019
Número 79, juliol-setembre 2019
- Número 78, juny 2019
Número 78, juny 2019
- Número 77, maig 2019
Número 77, maig 2019

Veure tots els números de L'ESMUC digital

Per acabar, m'agradaria fer una reflexió al voltant de la música per a cobla. Paradoxalment, el bon estat del relleu generacional conviu amb un públic poc interessat per aquest tipus de música. Per què costa tant veure a una cobla en un festival internacional de Catalunya? Per què costa veure programat un concert de música per a cobla al Palau de la Música Catalana o a l'Auditori? És lògic que Juli Garreta, una de les figures més importants de la música catalana, sigui un desconegut per a molts? És normal que darrerament la sardana s'ignori als espais televisius? La classe política, amb la nul·la voluntat de projectar música de cobla o sardanes en els esdeveniments rellevants, ha abandonat la sardana?

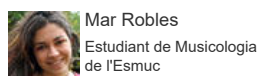
Tanmateix, les jornades han demostrat que la música per a cobla gaudeix d'un magnífica estat de salut, amb un bon relleu generacional i amb grans compositors de nivell que aposten per aquesta formació. Així doncs, serà cert que en el segle XXI la cobla salvarà la sardana? Reflexionem.

Comentaris (0)

+ Afegir un comentari

Festival Mixtur

Creant nous espais interdisciplinars



Mar Robles
Estudiant de Musicologia
de l'Esmuc

Posa't en contacte

Gent Esmuc

Altres publicacions

0



El col·lectiu jove Mixtur torna a reaparèixer aquest 2015 amb la tercera edició del seu Festival, una finestra a tot el que es fa avui dia en matèria sonora. Se centra en l'art en la recerca del so, tant se val si és un *ensemble* o un audiovisual. Així, el treball interdisciplinari hi té un paper protagonista. El [Festival Mixtur](#) és un espai accessible i amigable, de trobada, de descoberta i coneixença de la creació sonora.

Es va celebrar del 23 al 26 d'abril. Va repetir localització: [la Fabra i Coats](#). Repeteixen perquè els espais hi permeten crear una atmosfera diferent; és una proposta alternativa al model d'un concert ordinari. Les sales proposen a l'oient asseure's còmode en coixins, observar una performance des de quatre perspectives diferents, ... Aquest any s'ha decidit allargar el festival per les ganes d'atendre el màxim de sol·licituds de creacions –moltes d'elles

internacionals– que va rebre el comitè en la convocatòria.

El festival es desenvolupà amb calma. Els assistents, quan eren dins el recinte, anaven a les actuacions, després en sortien i comentaven la jugada amb algun company, o amb el propi compositor mentre prenen quelcom. S'apuntaven idees... El ritme entre activitat i activitat no era frenètic, ja que Mixtur vol fomentar un espai pels artistes. És per això, doncs, que donen importància als espais de socialització. A més a més, volen trencar amb la idea que la música contemporània és elitista i llunyana.

La programació va ser molt completa. Van haver-hi concerts i performance de dansa i música. També de música electroacústica i videocreacions i improvisacions amb electrònica i videoprojeccions. Una taula rodona moderada pel musicòleg Germán Gan. Una jam session. I moltes d'altres com la presentació del treball de fi de grau d'Amaia Miranda (alumna de l'Escola) amb l'estrena d'obres de compositors també de l'Esmuc. Cal destacar les actuacions dels *ensembles* Crossinglines i Recherche.

El públic que hi va assistir era format per professionals, gent que coneix tot el món de la música contemporània i, alhora, per un públic general que va tenir l'oportunitat de conèixer una nova o noves tendències artístiques. Mixtur, el projecte nascut de dos exalumnes compositors de l'Escola que va sorgir de la mancança d'espais per als artistes, segueix trepitjant fort i amb les portes obertes a tothom que vulgui conèixer-lo.

Comentaris (0)

+ Afegir un comentari

Contingut Actual

Número 37, abril 2015

Destacats

- La música té la paraula
- L'entrevista
- Article



- Humor negre musical

- La revista ESMUCdigital no es fa responsable de les idees i opinions expressades pels seus col·laboradors en els articles.

Contingut Anterior

Números anteriors

- [Número 81, gener 2020](#)
Número 81, gener 2020
- [Número 80, octubre 2019](#)
Número 80, octubre 2019
- [Número 79, juliol-setembre 2019](#)
Número 79, juliol-setembre 2019
- [Número 78, juny 2019](#)
Número 78, juny 2019
- [Número 77, maig 2019](#)
Número 77, maig 2019

Veure tots els números de L'ESMUC digital

Veure i tocar el so

"Phonos, 40 anys de música electrònica a Barcelona" al Museu de Música



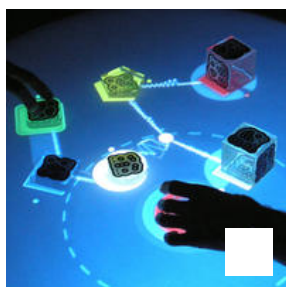
Sergio Latre
Estudiant de Musicologia
de l'Esmuc

Posa't en contacte

Gent Esmuc

Altres publicacions

0



El Museu de Música va oferir una activitat familiar al voltant de l'exposició temporal [Phonos, 40 anys de música electrònica a Barcelona](#), posant el Reactable a l'abast de tothom.

Tots aquells curiosos i amants de les noves tecnologies i de les bones experiències musicals no es podien perdre aquesta oportunitat. Diumenge dia 19 d'abril a la tarda, nens i adults, tots ells van poder gaudir d'una de les [activitats](#) que el Museu de la Música ofereix, de forma totalment gratuïta, tots els caps de setmana. I en aquesta ocasió es tractava de fer de "Dj del Futur" amb el Reactable, un instrument d'última generació que permet experimentar amb els paràmetres sonors de qualsevol so, ja sigui sintètic o gravat, i crear música electrònica de qualitat en temps real i d'una forma molt senzilla i intuïtiva.

L'exposició estava a càrrec de Sergi Jordà, investigador i director del [Grup de Tecnologia Musical de la UPF](#), el projecte més important de la qual ha estat la creació del Reactable. Sergi va explicar que la música electrònica, des de la seva aparició i fins a no fa tant, sempre s'havia fet amb ordinadors. Per això, la manera de "tocar" aquesta música havia estat amb perifèrics com el ratolí o el teclat de l'ordinador. Però aquests dispositius mai no van ser els més adequats per fer música, i aquesta va ser la raó per la qual l'equip de Sergi es va proposar dissenyar i crear el [Reactable](#).

L'instrument consisteix en una gran pantalla tàctil i circular, que fa les vegades de taula interactiva, en la qual es col·loquen objectes. Aquests objectes són reconeguts per la pantalla gràcies a un dibuix identificatiu –semblant al sistema dels codis QR– al que es vincula digitalment un so. D'aquesta forma, la taula interactiva pot respondre a l'interpret mostrant en la pantalla informació de paràmetres com l'amplitud (volum) i la freqüència (altura) dels sons. A més, permet variar la freqüència mitjançant el gir de l'objecte, o l'amplitud mitjançant el gir d'un anell de llum que envolta l'objecte a la *interface* de la pantalla. I també és possible dissenyar objectes que interaccionin amb altres objectes, com per exemple alterant el seu timbre a la manera d'un sintetitzador. Així, es poden combinar tants objectes com es vulgui i poden intervenir diverses persones alhora. Els objectes poden estar vinculats a un sol so, poden ser plaques amb una cara de so, o poden estar vinculats a cinc variants de sons diferents, poden ser cubs amb cinc cares de so –sempre hi ha una cara amb una icona perquè el músic identifiqui el so–.

Una vegada explicat el mecanisme, el Sergi i el seu fill van realitzar diverses demostracions amb les quals van fascinar el públic assistent. A continuació, van cedir el torn als agosarats que desitgessin provar el Reactable amb les seves pròpies mans. No fa falta dir que aquella gran pantalla circular de seguida va ser engolida per un anell, encara més gran, d'entusiasmats voluntaris. El resultat, una tremenda síntesi sintètica d'aclaparants sons electrònics per la qual va ser necessari reiniciar el Reactable més d'una vegada per tal que la sofisticada màquina pogués aguantar el ritme d'aquells tenaços intèrprets. Potser no sonava tan ben com abans, però com van gaudir...

Comentaris (0)

+ Afegir un comentari

Contingut Actual

Número 37, abril 2015

Destacats

- La música té la paraula
- L'entrevista
- Article



- Humor negre musical

- La revista ESMUCdigital no es fa responsable de les idees i opinions expressades pels seus col·laboradors en els articles.

Contingut Anterior

Números anteriors

- [Número 81, gener 2020](#)
Número 81, gener 2020
- [Número 80, octubre 2019](#)
Número 80, octubre 2019
- [Número 79, juliol-setembre 2019](#)
Número 79, juliol-setembre 2019
- [Número 78, juny 2019](#)
Número 78, juny 2019
- [Número 77, maig 2019](#)
Número 77, maig 2019

[Veure tots els números de L'ESMUC digital](#)

Silenci Blanc

Nou CD de Jordi Guixé Sextet



Alba Muñoz
Estudiant de Musicologia
de l'Esmuc

Posa't en contacte

Gent Esmuc

Altres publicacions 0



El 25 de maig del 2012 se celebrava el concert de final de grau de Jordi Guixé, estudiant de tenora de l'Esmuc on va presentar, com a part del recital, el Jordi Guixé Sextet. Un any després, a l'estiu del 2013, el projecte es deslligava de l'àmbit acadèmic i saltava al mercat materialitzat en forma de [CD](#).

La proposta de Guixé segueix la línia innovadora de desencasellar els instruments tradicionals de la música que els ha vist néixer i introduir-los en altres àmbits, diluint barreres estilístiques. La seva formació com a músic recolza aquesta perspectiva, ja que a banda de la seva extensa experiència com a músic de cobla (ha estat membre actiu i col·laborador de diverses des de l'any 2000 i des de l'any 2011 és primera tenora de la cobla Mediterrània) també ha fet cursos de clarinet i saxo modern al Taller de

Músics (2010-2013).

[Esteve Molero](#), director musical i membre del sextet, és també l'arranjador dels onze temes del disc, en els quals la tenora surt del seu hàbitat natural per introduir-se sense violències com a instrument solista en territoris poc explorats, com el *latin jazz*, la bossa nova, el swing o l'havanera. El mític i dolç *All The Things You Are* és un dels estàndards versionats. A ritme ternari, a diferència de l'original, i amb la peculiaritat afegida que cada quatre compassos la melodia perd un temps. *Caravan* és una tria especialment encertada: l'exotisme original de la melodia, reforçat pel ritme de buleria, casa perfectament amb el so de la tenora, com passa amb *Self Portrait In Three Colors*, on, com suggereix el títol, una melodia molt personal es presenta tres vegades, cadascuna d'elles amb un contrapunt diferent; un homenatge perfecte al timbre riquíssim de la tenora. El *latin* ocupa un espai important en l'univers sonor d'aquests jazzy moods, amb temes com *Vera Cruz*, *Wapango*, *A Ra* i *Matias* però també queda lloc per a temes originals: *Plaça Major*, del guitarrista Jordi Torrens, un bonic blues menor de melodia evocadora, i *Silenci blanc*, una quasi havanera que dona nom a l'àlbum i que va ser la primera col·laboració entre Jordi Guixé i Esteve Molero, l'any 2010.

Jordi Guixé Sextet està format pels músics Joan Casellas (guitarra elèctrica), Jordi Guixé (tenora), Esteve Molero (trombó de pistons), Gilberto Rivero (saxòfon alt), Oriol Roca (contrabaix i baix elèctric) i Ivo Sans (bateria). El disc està produït pel mateix Jordi Guixé, i es va gravar en sessió directa a La Panera de Castellserà, els dies 8 i 9 de juliol de 2013, i mesclat a Espai Sonor Montoliu pel tècnic de so David Casamitjana.

Silenci blanc, jazzy moods for tenora

Jordi Guixé Sextet
Esteve Molero, 2013

Comentaris (0)

+ Afegir un comentari

Contingut Actual

Número 37, abril 2015

Destacats

- La música té la paraula
- L'entrevista
- Article



- Humor negre musical

- La revista ESMUCdigital no es fa responsable de les idees i opinions expressades pels seus col·laboradors en els articles.

Contingut Anterior

Números anteriors

- [Número 81, gener 2020](#)
Número 81, gener 2020
- [Número 80, octubre 2019](#)
Número 80, octubre 2019
- [Número 79, juliol-setembre 2019](#)
Número 79, juliol-setembre 2019
- [Número 78, juny 2019](#)
Número 78, juny 2019
- [Número 77, maig 2019](#)
Número 77, maig 2019

Veure tots els números de L'ESMUC digital

Apoteosis - Viola Bastarda

Un estil virtuosístic d'escola italiana



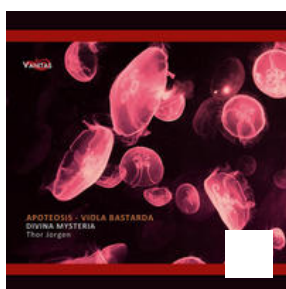
Juan José Bolinches
Estudiant de Musicologia
de l'Esmuc

Posa't en contacte

Gent Esmuc

Altres publicacions

0



De nou, dins el segell discogràfic *Vanitas* i de la mà del grup de música antiga *Divina Mysteria* sorgeix, després del seu anterior èxit *Ingenium*, un nou disc compacte titulat *Apoteosis - Viola Bastarda*. En 2002, el violinista Pavel Amilcar i el gambista Thor Jorgen –ambdós graduats de l'Esmuc– formen “Divina Mysteria”, convertint-se en un projecte dedicat a la recerca i interpretació de la música antiga amb criteris històrics.

Al seu anterior treball, *Ingenium*, el grup de música antiga, mitjançant la interpretació d'obres pertanyents al repertori violinístic del segle XVII es va centrar a mostrar l'*Stylus Phantasticus*, un estil juxtaposat a la creació de l'art les bases del qual són la restricció i la norma, arribant a un terreny lliure, on tot val i que mostra la interacció entre interpreti i compositor. Aquest treball va ser un gran èxit, i fou destacat dins la categoria de discos

excepcionals de la revista *Scherzo* amb aquest comentari:

Amilcar mostra no només un virtuosisme més que sobrat i una fèrtil imaginació per a la florida ornamentació que exigeix aquesta música, sinó que equilibra a la perfecció la passió amb el divertiment, la delicadesa amb la fúria, desentranant amb suficient claredat els passatges més erudits i deixant-se portar pel torrent rítmic i melòdic.

El seu actual treball segueix pel mateix camí a la recerca d'estils on l'interpret pugui desemascarar la seva faceta més virtuosa, mostrant un dels llenguatges més avantguardistes de finals del renaixement i principis del barroc. En concret, ens referim a la “viola bastarda” i el seu estil “*alla bastarda*”. Aquesta pràctica compositiva i interpretativa, relacionada amb la glossa i la disminució, transforma el cant vocal d'un madrigal o un motet en un preàmbul per desenvolupar un nou text sonor, per això pren totes les diferents veus de l'obra com a base per crear una sola línia melòdica. Així doncs, la música per a viola bastarda es basa en l'art d'interpretar la reducció d'una composició polifònica en una sola línia melòdica, passant d'una veu a una altra i abastant tots els rangs de tesitures.

Entre els intèrprets, a més d'haver-hi els ja citats fundadors de *Divina Mysteria* (Thor Jorgen a la viola da gamba i Pavel Amilcar al violí), es troba Andrés Alberto Gómez a l'orgue. L'enregistrament va ser realitzat al juliol de 2011 i juny de 2012 a la Parròquia de Santiago Apòstol de Liétor (Albacete) i el repertori interpretat es situa a la transició dels segles XVI i XVII, dins un període no superior als 50 anys però, no obstant això, durant el transcurs d'aquests pocs anys nous estils musicals van ser creats arribant a culminar la tècnica i la seva expressivitat.

Apoteosis - Viola Bastarda

Thor Jorgen, viola da gamba

Pavel Amilcar, violí

Vanitas, 2013

Comentaris (0)

+ Afegir un comentari

Contingut Actual

Número 37, abril 2015

Destacats

- La música té la paraula
- L'entrevista
- Article



- Humor negre musical

- La revista ESMUCdigital no es fa responsable de les idees i opinions expressades pels seus col·laboradors en els articles.

Contingut Anterior

Números anteriors

- Número 81, gener 2020
Número 81, gener 2020
- Número 80, octubre 2019
Número 80, octubre 2019
- Número 79, juliol-setembre 2019
Número 79, juliol-setembre 2019
- Número 78, juny 2019
Número 78, juny 2019
- Número 77, maig 2019
Número 77, maig 2019

Veure tots els números de L'ESMUC digital

Només les flors

La viola en la música catalana del segle XX



Laura Valls
Estudiant de Musicologia
de l'ESMUC

Posa't en contacte

Gent Esmuc

Altres publicacions

0



Ashan Pillai

La viola és un instrument amb un gran potencial expressiu, fascinant en la seva dolçor característica que el fa destacar entre la família de la corda fregada. No obstant, la producció del repertori violístic no ha sigut igual de fructífera en els diferents períodes de la història musical, perdent terreny a favor d'altres instruments en les èpoques del Barroc o el Classicisme. Serà l'etapa romàntica el moment en què es consolidi definitivament el seu paper solista, tendència que continuarà al llarg del segle XX. Així doncs, alguns dels compositors catalans més emblemàtics del passat segle escolliran la viola com a protagonista de les seves creacions. Gràcies a l'Ashan Pillai a la viola i l'Albert Giménez al piano, ambdós professors del centre i reconeguts intèrprets, podem resseguir aquest viatge a través de les diverses tendències i estils que aglutinen el segle XX català, amb el so vellutat de la viola exercint de fil conductor al llarg de tot el recorregut.

L'*Scherzino* de Ricard Lamote de Grignon esdevé una breu introducció inicial, preludi amable que marca la tònica del disc, més propera a l'estètica francesa que a les avantguardes alemanyes del segle XX. Seguidament, continua l'enregistrament de la *Sonata per a viola i piano*, firmada per Salvador Brotons. L'autor més contemporani d'aquest disc presenta una obra de tres moviments, amb estructura de sonata clàssica. En aquesta composició que navega entre la tonalitat i l'atonalitat, la viola s'expressa a través d'amples i riques melodies que esdevenen molt evocadores. El primer moviment en forma sonata presenta una aura relaxada i lírica, que contrasta amb l'inici tràgic del segon. L'últim moviment és el més vivaç, un rondó que sorprèn amb canvis de tempo i rítmiques recargolades.

Xavier Montsalvatge és l'autor de la *Pregaria a Santiago*, tercera peça del recull. Aquesta és una adaptació d'una cançó anterior titulada *Orçao*. El títol de la nova versió correspon a un enginyós joc de paraules, inspirat en la ciutat gallega on es va estrenar i l'intèrpret que la va fer sonar, Enrique Santiago. En següent lloc trobarem un dels grans noms de la composició catalana, Frederic Mompou, emblemàtic amb les seves obres per veu i piano. Són aquestes obres les que es tradueixen en forma d'arranjament per al nostre instrument, que en fa una interessant lectura a partir d'una sonoritat que captiva. Les obres escollides són les *Quatre melodies* (Rosa del camí, Cortina de fullatge, Incertitud, Neu), *Deux melodies* (Pastoral, Llueve sobre el río), *Aureana Do sil*, i la conegudíssima *Damunt de tu només les flors*, que dona títol al disc.



La *Sonatina* de Narcís Bonet acaba el nostre viatge, peça en tres moviments que va rebre el premi de Composició del Conservatori Americà de Fontainebleau. La obra d'aquest compositor és un xic menys coneguda al nostre país, ja que la seva carrera es situa principalment a França, on es va mudar durant la postguerra. Una obra molt fresca i vivaç, però també melangiosa i dolça, que en conjunt la fa profundament expressiva. Ja per acabar, en la última parada no podia deixar de sonar una versió del *Cant dels ocells*, mil cops escoltada, però no per això menys necessària.

Només les flors

Ashan Pillai, Albert Giménez

Columna música 2009

Comentaris (0)

+ Afegir un comentari

Contingut Actual

Número 37, abril 2015

Destacats

- La música té la paraula
- L'entrevista
- Article



• Humor negre musical

• La revista ESMUCdigital no es fa responsable de les idees i opinions expressades pels seus col·laboradors en els articles.

Contingut Anterior

Números anteriors

- Número 81, gener 2020
Número 81, gener 2020
- Número 80, octubre 2019
Número 80, octubre 2019
- Número 79, juliol-setembre 2019
Número 79, juliol-setembre 2019
- Número 78, juny 2019
Número 78, juny 2019
- Número 77, maig 2019
Número 77, maig 2019

Veure tots els números de L'ESMUC digital

Hacia un análisis técnico-poético

*La profundidad está oculta. ¿Dónde? En la superficie.**



Daniel Ariño
Graduat en interpretació,
piano

Posa't en contacte

Contingut Actual

Número 37, abril 2015

Destacats

- La música té la paraula
- L'entrevista
- Article

Article

Altres publicacions 0



Fotograma de Charles Chaplin en Tiempos Modernos. El artista enfrentándose a los engranajes de la técnica.

¿Qué implica analizar? ¿Es el análisis una disciplina técnica o poética? ¿A qué nos referimos por técnica? ¿A qué por poesía? ¿Es posible conciliar poesía y técnica, en tanto dinámicas de pensamiento y acción humanas? ¿O se trata, de hecho, de dos realidades fundamentalmente conceptuales, interconectadas y casi indisolubles en la práctica?

Estos son algunos de los interrogantes que sirven de detonante para el siguiente artículo, en el que trataremos de responderlos con una mirada abierta, oblicua y transversal.

Techne (τέχνη) y Poesis (ποίησις)

El análisis podría ser definido como una disciplina intermediadora cuya misión fundamental es dilucidar las relaciones que se establecen entre la obra analizada y nuestra subjetividad a través de una doble articulación

poético-técnica. Pero, ¿qué entendemos por poesía y qué por técnica?

En *Les Muses*, Jean-Luc Nancy se refería por *techne* [1] al "nombre del proceso o modo de producción" (Nancy, 1994: 6). Un discurso técnico es necesariamente objetivo, denotativo, sintáctico, extrae su fuerza de la especificidad del vocabulario que aplica. Toda técnica surge históricamente de un gradual proceso de concienciación colectiva acerca de las limitaciones de la subjetividad, de debates y consensos terminológicos, de



Un fragmento de análisis musical schenkeriano

una voluntad de rigor científico y unos ideales de respeto –por el objeto, la obra, el prójimo– y exactitud comunicativa. Todo vocabulario técnico es necesariamente retrospectivo en cuanto que se construye sobre algo que ya existe o que, en última instancia, acaba de nacer –en el caso de un neologismo– y va destinado, precisamente por su especificidad, a un público profesional especializado.

Por otra parte, Giorgio Agamben nos recordaba en *L'uomo senza contenuto* el significado de la palabra griega *poiesis* [2] –madre del término "poesía"– en el sentido de crear algo nuevo, "traer a la existencia" (Agamben, 1994: 68-69). Todo discurso poético es esencialmente subjetivo, connotativo, prosódico, su fuerza reside en el rango y la profundidad semántica, en su misma vaguedad y complejidad. Es altamente probable que todos los lenguajes humanos fueran poéticos en un origen: metafóricos, asociativos y antropomórficos. Cualquier expresión poética, en este sentido, aspira a evocar lo genuino e irreductible del propio ser, por un lado, y a lanzar puentes hacia la intimidad y sensibilidad del prójimo, por el otro. Todo vocabulario poético es intrínsecamente proyectivo, una "ilusión" –en el uso positivo del término que distinguía el filósofo Julián Marías entre los hispanohablantes– en cuanto que se conjura sobre algo que no existe pero que aun así desea, ardiente o inopinadamente, la existencia.

Italo Calvino y sus dualidades arquetípicas

Ahora bien, ¿hasta qué punto nos conviene mantener los campos de actuación de la técnica y la poesía asépticamente separados? Para Italo Calvino, los dioses del Olimpo grecorromano Hefesto-Vulcano y Hermes-Mercurio, símbolos de la focalización constructiva y de la sintonía comunicativa respectivamente, se necesitan el uno al otro:

La artesanía y concentración de Vulcano son necesarias para registrar las aventuras y metamorfosis de Mercurio. Pero la agilidad y movilidad de Mercurio también son necesarias



• Humor negro musical

- La revista ESMUCdigital no es responsable de les idees i opinions expressades pels seus col·laboradors en els articles.

Contingut Anterior

- Número 24, gener 2014
- Número 22, novembre 2013
- Número 23, desembre 2013
- Número 54, gener 2017
- Número 25, febrer 2014

Números anteriors

- Número 81, gener 2020
Número 81, gener 2020
- Número 80, octubre 2019
Número 80, octubre 2019
- Número 79, juliol-setembre 2019
Número 79, juliol-setembre 2019
- Número 78, juny 2019
Número 78, juny 2019
- Número 77, maig 2019
Número 77, maig 2019

Veure tots els números de L'ESMUC digital

para hacer que las infinitas labores de Vulcano sean portadoras de significado.

Calvino, 1993, op. cit.: 51-54

Es más, de no ser por este dinámico y saludable contrapunto entre los dos arquetipos, la continuidad indiferenciada de Mercurio –poesía– o el aislamiento egocéntrico de Vulcano –técnica– nos llevarían, por sí mismos, a un estado polar de enfermedad, tal y como señalaba André Virel en *Histoire de notre image* (ibid., 53). El lenguaje técnico se desarrolla a través de estructuras cristalinas, específicas e invariables, mientras que la poesía crece como una llama, aparentemente definida en sus formas exteriores, pero en un estado perpetuo de agitación y transformación interna. Sin embargo, ambos símbolos visuales, tanto el “cristal” como la “llama”, se relacionan con modelos científicos válidos para la comprensión de los procesos de formación orgánicos (ibid., 70). En relación al uso de la palabra, el autor comenta:

Existe la palabra que sólo se conoce a sí misma, (...) y existe el uso de la palabra como una incesante búsqueda de cosas, un acercamiento no a su sustancia sino a su infinita variedad, acariciando su textura inagotablemente polimorfa.

ibid., 76-77

El lenguaje autorreferencial –“cristal”– pertenece al ámbito del discurso técnico, mientras que el lenguaje que busca incesantemente la realidad en su aspecto sensible y cambiante –“llama”–, es propio del ámbito poético. Cada uso va asociado, por su parte, a unos perfiles psicológicos característicos, una manera de pensar y actuar distintiva que ya el polifacético Galileo Galilei retrataba en *Dialogo dei massimi sistemi*, a través de dos personajes literarios: Salviati y Sagredo. [3]

Salviati es el pensador racional, rigurosamente metódico, que procede lentamente y con prudencia; Sagredo con su ágil verbo y su manera de ver las cosas más imaginativa, extrae conclusiones que no han sido demostradas y empuja cada idea hasta sus consecuencias extremas.

ibid., 43-44



Grabados de las deidades grecorromanas Hermes-Mercurio y Hefesto-Vulcano

Pensando. Rápido y lento

En estas mismas líneas, el psicólogo judío-americano Daniel Kahneman nos habla en su libro *Thinking, Fast and Slow* de dos sistemas mentales diferenciados, ampliamente reconocidos en el ámbito de la psicología, a los que el autor se refiere como Sistema 1 y Sistema 2; los dos personajes presentes en cada particular psicodrama humano [4]:

Sistema 1 opera automática y rápidamente, con poco o ningún esfuerzo y sin sentido de control voluntario.

Sistema 2 localiza la atención en las esforzadas actividades mentales que lo requieren, incluyendo cálculos complejos. Las operaciones del Sistema 2 están a menudo asociadas con la experiencia subjetiva de agencia, elección, y concentración.

Kahneman, 2011: 20-21

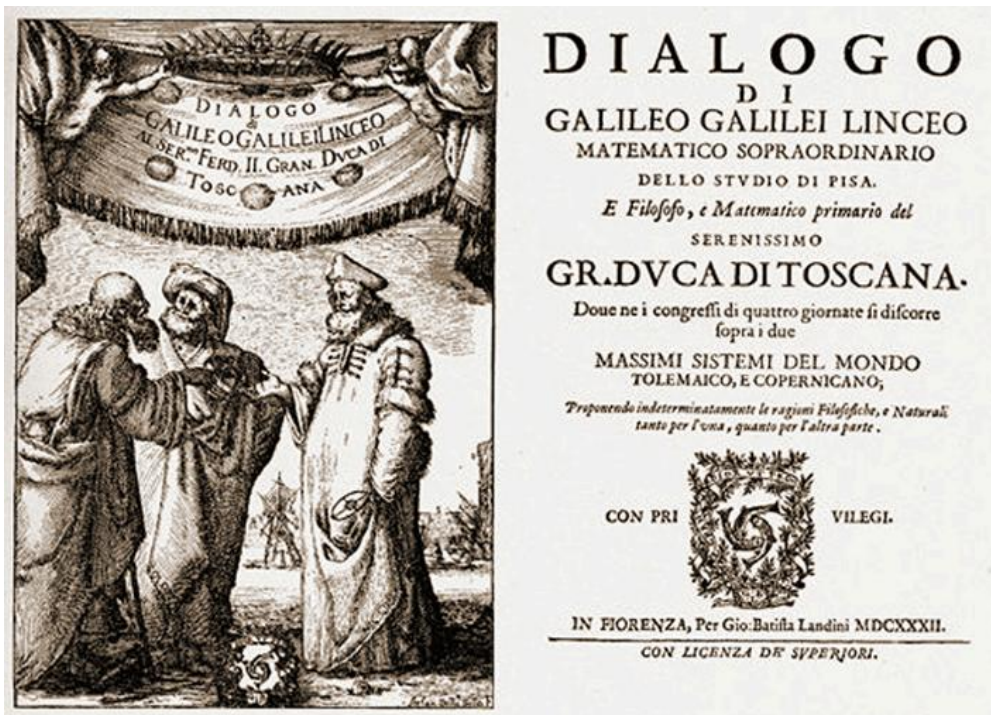
Una de las actividades propias del Sistema 1 sería, por ejemplo, intuir el estado de ánimo de una persona por su tono de voz o expresión facial; una actividad propia del Sistema 2 sería, por su parte, realizar una operación compleja de cálculo aritmético o comprobar la validez de un extenso argumento lógico. Bajo esta luz, se podría argumentar que cuando Galileo Galilei escribía sobre un diálogo entre los dos “máximos sistemas” no sólo estaba confrontando el sistema astronómico ptolemaico con el copernicano sino que lograba retratar en parte, a través de la caracterización de Salviati y Sagredo, estas mismas categorías de pensamiento descritas por la

psicología moderna –donde Salviati podría representar al Sistema 2 y Sagredo al Sistema 1–. Kahneman nos resume el argumento principal de nuestro particular psicodrama dialógico en unas breves pero reveladoras líneas:

Los Sistemas 1 y 2 están ambos activos mientras permanecemos despiertos. El Sistema 1 opera de modo automático y el Sistema 2 está normalmente en un cómodo modo ahorro, en el que sólo una fracción de su capacidad se ve implicada. El Sistema 1 genera continuamente sugerencias para el Sistema 2; impresiones, intuiciones, intenciones, y sentimientos. Si es respaldado por el Sistema 2, las impresiones e intuiciones pueden tornarse en creencias, y los impulsos en acciones voluntarias. Cuando todo fluye fácilmente, lo que ocurre la mayoría del tiempo, el Sistema 2 adopta las sugerencias del Sistema 1 con poca o ninguna modificación. (...) Pero, cuando el Sistema 1 se encuentra con dificultades, entonces recurre al Sistema 2 para que le provea de un procesamiento más específico y detallado que pueda resolver el problema del momento.

ibid., 24

Según el autor, esta división de los quehaceres es altamente eficiente pues minimiza el esfuerzo y optimiza nuestra actuación. Aunque Sistema 2 tiene siempre la última palabra, dadas unas circunstancias complejas, Sistema 1 cuenta siempre con la primera, pues en ningún caso se puede apagar: es la fuente primordial de todo pensamiento o acción.



Portada ilustrada de Dialogo dei massimi sistemi de Galileo Galilei

Arte vs. Ciencia: S. Nachmanovitch vs. D. Kahneman

Esta imparabable corriente de pensamiento –fuente de acción, cuando nuestro Sistema 2 decide implicarse– es retratada por el músico y escritor Stephen Nachmanovitch en su libro *Free Play. The Power of Improvisation in Life and the Arts*, con un enfoque poético que puede ofrecernos un interesante contrapunto a la perspectiva funcional de Kahneman.

¿Qué es, pues, esta corriente aparentemente infinita de música, danza, imaginería, actuación, o verbo que sale de nosotros cuando se lo permitimos? Es, hasta cierto punto, la corriente de la consciencia, un río de memorias, fragmentos de melodías, emociones, fragancias, enfados, viejos amores, fantasías. (...) El material crudo es una especie de flujo – el río del tiempo de Heráclito, o el gran Tao, fluyendo a través de nosotros como si de nosotros mismos se tratase. Podemos elegir acceder a él o no acceder a él (...). Pero siempre está ahí.

Nachmanovich, 1990: 32

Es evidente que existen notables diferencias entre el discurso de S. Nachmanovitch y el de D. Kahneman: la referencia al río del tiempo del filósofo griego Heráclito de Éfeso (539 a.C. – 484 a.C.), al Taoísmo o a diferentes disciplinas artísticas –“música, danza, imaginería, actuación”– alejan al discurso de Nachmanovitch del ámbito científico o antropológico y lo acercan al artístico, filosófico o religioso. En el discurso de Nachmanovitch, las diferencias entre el individuo con un entrenamiento artístico formalizado y el que carece de él se ven desdibujadas, algo que ya queda patente en el propio título de su libro, al referirse indistintamente a la “Vida” y a las “Artes”. En Kahneman, al contrario, se establece una diferencia clara entre cada caso individual, entendiéndose que una misma actividad puede implicar “esfuerzo” y “control voluntario” para un individuo – Sistema 2– y discurrir de modo “automático” y “sin control voluntario” para otro, acostumbrado a realizarla con asiduidad –Sistema 1–. Sin embargo y a pesar de estas interesantes diferencias, es posible identificar ciertos paralelismos entre la estructura psicológica dibujada por uno y otro.

Tanto para Kahneman como para Nachmanovitch existe una corriente de pensamiento que continuamente genera sugerencias –“corriente de consciencia” en Nachmanovitch, “Sistema 1” en Kahneman– y que es inextinguible; no podemos apagarla pues se trata de una presencia immanente. Sin embargo nuestro Sistema 2,

relacionado con el sentido de “agencia, capacidad de elección, y concentración” (Kahneman, 2011, op. cit.: 21) siempre puede decidir cómo gestionar la multiplicidad de “impresiones, intuiciones, intenciones y sentimientos”, en palabras del mismo Kahneman, o de “memorias, melodías, emociones, fragancias, enfados, viejos amores, fantasías” que, según Nachmanovitch, fluyen a través de ella. Si el Sistema 2 decide implicarse “las impresiones e intuiciones se convierten en creencias, y los impulsos en acciones voluntarias” (ibid., 24) transformándose, mediante un procesamiento específico y detallado –cultural o artístico– en “música, danza, imaginería, actuación, o palabra” (Nachmanovitch, 1990, op. cit.:32).

Richard Feynman - Ode To A Flower



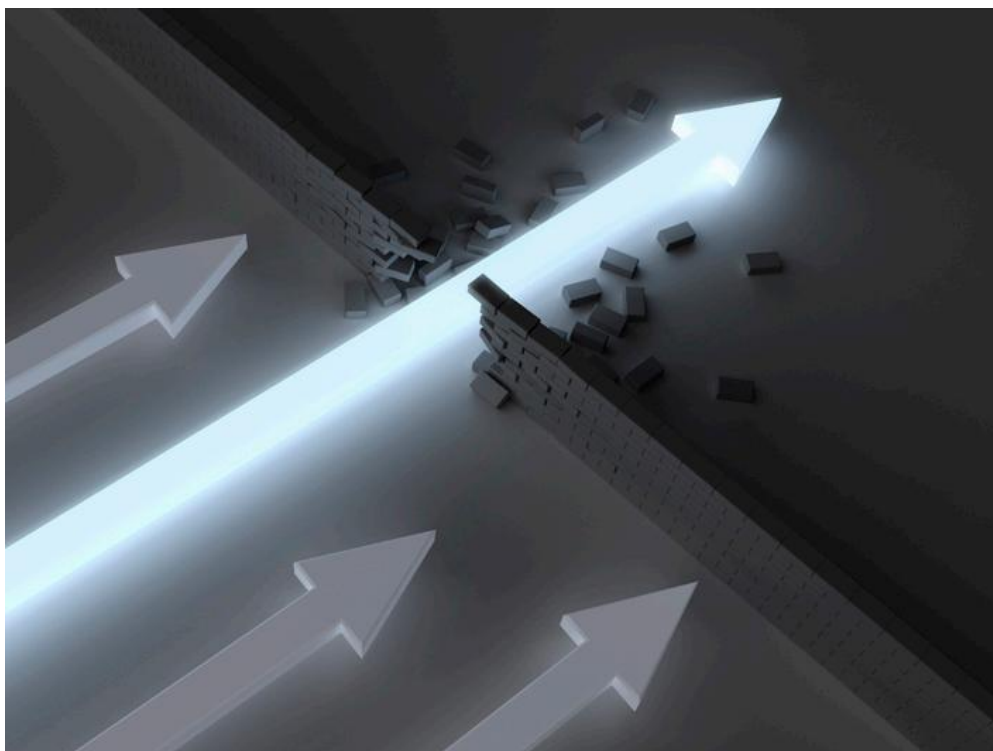
Las fuerzas del juego libre y el poder de los límites

El argumento principal que discurre a través de *Free Play*, similar al de *Thinking, Fast and Slow* es que toda actividad creativa es el resultado de la perpetua confrontación entre el “poder del juego libre” frente al “poder de los límites” (ibid., 33). Si bien el autor utiliza el término “poder” indistintamente, es conveniente traer a colación alguna de las consideraciones que Umberto Eco realiza en su ensayo *Language, Power, Force*, desarrollando ciertas nociones de M. Foucault como contestación a unas polémicas afirmaciones de R. Barthes. Para U. Eco existe una diferencia fundamental y muy a menudo desatendida entre el concepto de “fuerza”, relacionado con la multiplicidad de vectores causales latentes en cada conflicto *per se*, y el de “poder”, que atiende a la gestión simbólica de los mismos, a los modelos cognitivos que desarrollamos en torno a ellos y que aplicamos en su selectiva e intencional organización, a través del lenguaje.

Hay cosas que causan otras cosas (...). Estas relaciones no son reversibles (...). Hay, por otra parte, relaciones en las que alguien manda hacer algo a otra persona por una relación simbólica. (...) Las relaciones simbólicas son reversibles (...). Creo que esta es la diferencia entre el poder, como hecho simbólico, y la pura causalidad: lo primero es reversible, lo último sólo es capaz de ser contenido o embridado, permite reformas.

Eco, 1998, op. cit.: 248-249

Si nos ajustásemos a esta jugosa distinción entre los ámbitos de la fuerza-acción y del poder-lenguaje, quizás sería legítimo afilar la formulación de Nachmanovitch, en pos de una mayor claridad, y hablar de la confrontación entre las “fuerzas del juego libre” –Sistema 1– y el “poder de los límites” –Sistema 2–. En ese caso la perspectiva poética, según nuestra definición inicial, tendría como objetivo fundamental una expresión y canalización depurada de las “fuerzas del juego libre” –Salvati al servicio de Sagredo–, mientras que la perspectiva técnica tendría como objetivo fundamental el desarrollo de un lenguaje y una metodología sistemática con la que gestionar el “poder de los límites” –Sagredo al servicio de Salvati–.

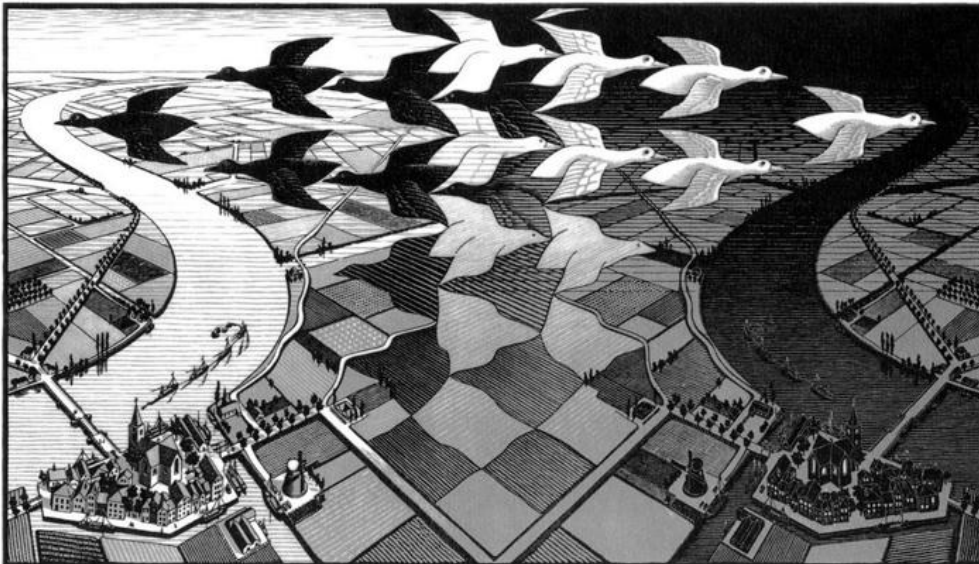


Una paradoja escheriana

Sin embargo, las fronteras entre técnica y poesía son fácilmente desdibujables ya que toda exteriorización precisa implica, en mayor o menor medida, una cierta dosis de técnica. ¿Dónde comienza la técnica y acaba la poesía en la composición musical, por ejemplo? Cuando la música proyectada es aún mera fantasía, esbozo conceptual, imagen sonora, gesto indefinido, y se encuentra arropada por emociones o sensaciones, recuerdos o deseos, podría decirse que vive en el ámbito de la poesía, hasta cierto punto. Pero tan pronto se empiezan a concretar las alturas, ritmos, articulaciones o dinámicas y a fijarse en una partitura mediante un sistema de notación establecido culturalmente y un software específico, sin duda hemos entrado en el ámbito del procesamiento técnico. Lo mismo acontece con la interpretación en el ámbito de la música clásica, quizás en sentido inverso: ¿dónde acaba la técnica y comienza la poesía? Cuando interpretamos una partitura estamos, desde un buen comienzo, realizando un proceso técnico de descodificación y cuando nos encontramos con dificultades en la realización de algún pasaje a menudo hemos de auto-someternos a un proceso técnico de escrutinio propioceptivo, o diseñar ejercicios específicos que nos ayudan a solventar la dificultad encontrada. Sin embargo, el objetivo último del proceso no es otra cosa que producir una música que se establece, ante todo, como experiencia vivencial, estética o simbólica, lo cual nos traslada de nuevo al ámbito de la poesía.

Quizás donde más claramente se podría establecer la diferenciación es en el lenguaje escrito, pero incluso allí las fronteras pueden ser en ocasiones borrosas. Nos encontramos, en definitiva, ante una paradoja escheriana pues, tal y como señala Calvino, reflexionando sobre la transición del escritor Honoré de Balzac desde su "cuento fantástico" *La chef d'oeuvre inconnu* a su obra realista *La Comédie Humaine*: "La Comédie Humaine podría haber incluido al escritor de fantasía con sus infinitas fantasías o puede que Balzac el realista y su realista infinitud fuera sólo una de las fantasías de Balzac-Frenhofer, el fantasioso" [5] (Calvino, 1993, op. cit.: 99). Se podría admitir que el empleo de recursos y términos propios del registro poético es sólo una de las posibles técnicas de análisis musical, o que el lenguaje técnico posee un potencial poético, en la medida en la que no se establece como mera constatación de lo ya existente sino que, en cierto modo, transforma y moldea el material musical analizado ante nuestra percepción dándole una nueva vida e inteligencia.

Es por ello que, más que una apología de la perspectiva técnica, o de la poética, este artículo quiere ser una apología de ambas, una exploración de su especificidad y de sus frágiles límites; una indagación sobre como poesía y técnica, proyección imaginativa y retrosección racional, se funden y confunden en un mismo movimiento creativo.



Grabado del artista neerlandés M. C. Escher titulado Día y Noche

- *H. von Hoffmannsthal (apud. Calvino, 1993: 76)
 1. El concepto proviene del griego *τέχνη*, y es tratado por Platón en el diálogo *Gorgias*.
 2. La noción de Poiesis proviene, por su parte, de *ποίησις* y es desarrollada en el *Banquete* de Platón y la *Poética* de Aristóteles.
 3. El mismo Calvino explora este dualismo arquetípico en muchas de sus obras literarias a través de personajes antagónicos, como lo pueden ser el conquistador y emperador Kublai Khan frente al explorador y comerciante Marco Polo en *Las Ciudades Invisibles* o la armadura andante de *El Caballero Inexistente*, que vive enteramente en función de la forma, la ley y la institución, frente al "buen hombre" de mil nombres, que fluye por el mundo sin identidad, identificándose ahora con un animal, una persona, un arbusto.
 4. Si bien "System 1" y "System 2" son dos personajes centrales en la "historia" de Kahneman, el mismo autor deja claro que las nociones de "psicodrama" o de "personaje" no son más que ficciones convenientes. Nuestra mente comprende más fácilmente una oración que informa sobre lo que un agente hace que sobre lo que algo es, cuales son sus propiedades. Sin embargo, no se trata de sistemas en el sentido tradicional de "entidades con aspectos o partes que interactúan" ni existe una región específica del cerebro que sea su "hogar" particular. Se trata, tal y como sugiere el verbo en gerundio del título, "Thinking, Fast and Slow", de meras *dinámicas* de pensamiento (ibid., 28-29).
 5. Frenhofer es el nombre del personaje principal de *La chef d'oeuvre inconnu*, un anciano pintor obsesionado con crear la obra de arte definitiva que ha de capturar lo indecible, el todo de la existencia.

Bibliografía:

- AGAMBEN, Giorgio. *L'uomo senza contenuto*. Macerata: Quodlibet, 1994
- CALVINO, Italo. *Six Memos for the Next Millenium*. New York: Vintage International, 1993
- ECO, Umberto. *Faith in Fakes. Travels in Hyperreality*. Londres: Vintage, 1998.
- KAHNEMAN, Daniel. *Thinking, Fast and Slow*. New York: Penguin Books, 2011.

- NACHMANOVITCH, Stephen. *Free Play. The Power of IMPROVisATIOn in Life and the Arts*. New York: G.P. Putnam's Sons, 1990.
- NANCY, Jean-Luc. *Les Muses*. París: Galilée, 1994.
- STORR, Anthony. *La música y la mente. El fenómeno auditivo y el porqué de las pasiones*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica S. A., 2007.

Comentaris (0)

+ Afegir un comentari

Humor negre musical

Mostres d'ironia, sarcasme i sàtires sinistres en música



Joan Grimalt
Professor del dept. de
Teoria, Composició i
Direcció

Posa't en contacte

La música té la
paraula

Altres publicacions 0



Nan grotesc de Jacques Callot

Que la música pugui ser irònica costa de creure, de moment. No només a molts melòmans, sinó fins i tot a més d'un músic. I tot i així, forma part del to del discurs: un aspecte bàsic de la música que la musicologia d'ara ja ha integrat. Tothom ho veu clar, que el *to* és fonamental, en música. No només en el sentit tècnic (la tonalitat), sinó també retòric: el *to* és la intenció amb que es diu una cosa.

Això es veu claríssim en la música que acompanya un text. Al Sextet del 3r acte de *Les noces de Figaro*, p.e., Mozart exagera la indignació de Susanna, que creu que el seu Figaro l'enganya amb Marcellina, fent tot de figures a l'orquestra pròpies de l'òpera *seria*: *stille concitato*, tirades ascendents, *sforzati*, notes alterades, dissonàncies. En realitat, la Marcellina és la mare, i no l'amant de Figaro: això, l'oient ja ho sap i per tant capta la desproporció irònica entre el desplegament musical i la situació

dramatúrgica.

D'ironia musical en general i especialment de la que apareix a la música de Dmitri Xostakóvitx, en parla un llibre de referència, que és *Irony, Satire, Parody and the Grotesque in the Music of Shostakovich. A Theory of Musical Incongruities*, publicat per Esti Sheinberg l'any 2000. També Benet Casablanca, a *El humor en la música* (2000) fa un repàs exhaustiu, amb molts exemples, a aquestes qüestions. Finalment, al capítol 7 §b del meu *Música i sentits* (2014) es parla d'ironia musical, distingint entre la que fan servir els clàssics i la pròpia de la generació romàntica.

Però el que volia compartir amb vosaltres, avui, és una variant de la ironia molt particular, que és la broma macabra, o humor negre. En anglès i en alemany en diuen com aquí, *Black humour*, *Schwarzer Humor*: l'expressió podria venir d'André Breton, que va publicar una *Anthologie de l'humour noir* el 1939, on atribueix l'invent d'aquesta sàtira sinistra a Jonathan Swift. S'anomena també *Gallows humour*, *Galgenhumor*, 'humor de cadafal', de quan la forca era un element quotidià en la vida dels europeus. No fa gaire, el diari recordava les últimes execucions que es van fer a Barcelona. Eren un espectacle públic, i hi havia qui hi feia negoci, és clar. També hi devia haver qui hi feia brometa, sigui perquè no sentia compassió ni respecte pel condemnat, o per prendre distància d'un espectacle embrutidor. Però normalment és el mateix reu, el més apropiat per a la broma macabra.



Contingut Actual

Número 37, abril 2015

Destacats

- La música té la paraula
- L'entrevista
- Article



• Humor negre musical

• La revista ESMUCdigital no es fa responsable de les idees i opinions expressades pels seus col·laboradors en els articles.

Contingut Anterior

- Número 24, gener 2014
- Número 22, novembre 2013
- Número 23, desembre 2013
- Número 54, gener 2017
- Número 25, febrer 2014

Números anteriors

- Número 81, gener 2020
Número 81, gener 2020
- Número 80, octubre 2019
Número 80, octubre 2019
- Número 79, juliol-setembre 2019
Número 79, juliol-setembre 2019
- Número 78, juny 2019
Número 78, juny 2019
- Número 77, maig 2019
Número 77, maig 2019

Veure tots els números de L'ESMUC digital

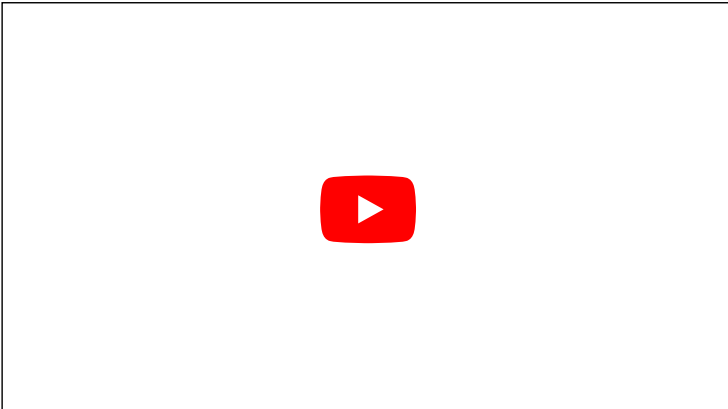
Sigmund Freud, a *Der Humor* (1927), descriu l'humor negre com una resposta ocurrent a una situació desesperada, i cita l'exemple del qui, quan el porten a la forca, a l'alba, diu "Home, el dia comença bé". Oscar Wilde, veient-se morir en una pensió tronada, encara va trobar la força d'esperit per fer somriure els seus amics amb aquesta darrera frase: *Either that wallpaper goes, or I do*, 'O aquest paper pintat va fora, o me'n vaig jo'.

Als músics, ens vénen de seguida exemples de Gustav Mahler i de Dmitri Xostakóvitx al cap. Són músiques que no fan riure gens: al contrari, incomoden d'una manera semblant a com ho fan els acudits macabres. Com aquests, contenen al·lusions més o menys tradicionals, més o menys encobertes, a la mort. Posem per cas la marxa fúnebre "a la manera de Callot", a la primera simfonia de Mahler: el *Frère Jacques*, una cançó infantil, en mode menor! I instrumentat de maneres inversemblants. N'hi ha una versió inoblidable amb Abbado (Lucerna 2009):



Jacques Callot era un caricaturista del barroc francès que dona títol a una de les obres d'E.T.A. Hoffmann, *Fantasiestücke in Callots Manier*, 'Peces improvisades a la manera de Callot' (1814). Tant Hoffmann com Jean-Paul Richter, que escriu el pròleg d'aquest recull d'històries grotesques, sovint espantoses, varen inspirar sovint Robert Schumann, i el mateix Mahler.

No fa gaire, però, vam escoltar amb uns estudiants els *Scherzi* de Chopin, i vam descobrir-hi nombroses incongruències. Començant pel gènere que Chopin manlleva, per fer-ne una cosa nova, autònoma, i que s'anomena una 'broma' però després té un contingut tan llòbrec. Tothom, jo també, vam quedar sorpresos de la foscor extraordinària d'aquesta música. Chopin és conegut per les seves tendències morboses, pel seu gust pels aspectes malaltissos de l'ànima humana. Ho explica Charles Rosen a *The Romantic Generation* (1995). A això es contraposa el seu bon gust, i les seves qualitats pròpiament musicals, que fan la seva obra tan estimada arreu. Al *Scherzo* núm. 2, p.e., hi desplega una mostra de l'arquetip narratiu tràgic. Un inici sinistre, imitant dos breus redobles de caixa seguits d'una gran fanfara tràgica, contrasta amb la part central, que fa referència a un himne, però de moment en un murmurí, suggerint la distància temporal pròpia del qui recorda. El desenvolupament que segueix, i que desemboca en la represa, sembla negar aquest record amb alguna experiència del present, de caràcter desastrós. El neguit i l'agitació dominen també la coda (secció conclusiva), plena de planys (*pianti*), com si volgués ofegar el dolor en un moviment frenètic. Me n'agrada la versió del jove Michio Nishihara, pels *tempi* i pels caràcters:



La setmana passada, a més, i això és el que ha motivat l'article, ens vam trobar, els mateixos estudiants i jo, amb un exemple de grotesc macabre en una cantata de JS Bach. Això sí que no ens ho esperàvem. Es tracta de la cantata *Ach wie flüchtig, ach wie nichtig*, BWV 26 (1724), que es basa en l'himne del mateix títol, 'Oh que fugaç, que poca cosa que és la vida humana'. Al text de l'himne, citat al principi i al final i parafrasejat al llarg de la cantata, tampoc no hi ha cap motiu per alegrar-se, ja no dic per riure. Ben al contrari. A l'ària de baix, instrumentada curiosament amb tres oboès i continu, s'arriba a dir això:

Enderiar-se pels tresors terrens
és temptació del món insensat.
Fàcilment s'encenen les passions roents,
i s'alcen les ones, bronzint amb gran força,
fins que queda en runes, tot estavellat.

El gènere escollit per Bach és la *bourrée*, una dansa d'origen rural però que arriba a Alemanya com a aristocràtica. La *bourrée* podria ser la més senzillament alegre de les danses versallesques, per no dir la més frívola. L'estudi de Little & Jenne *Dance and the Music of JS Bach* (1991/2001) ho documenta àmpliament. Aquí, però, apareix enfosquida pel mode menor, amb dissonàncies i amb acords propis del gènere operístic patètic, i

després exagerant paròdicament les "ones" del text, que "s'alcen" i s'enduen avall, com en un malson, dansa, dansaires i tots els seus pecats. Així és com a la primera meitat del s. XVIII ja es troba un sarcasme musical, estrafant alguns dels gèneres a l'abast.

J.S. Bach / Ach wie flüchtig, ach wie nichtig, BWV 26 (...)



Comentaris (0)

+ Afegir un comentari

La Cris

Jo no vull discutir, jo "tocanto"!



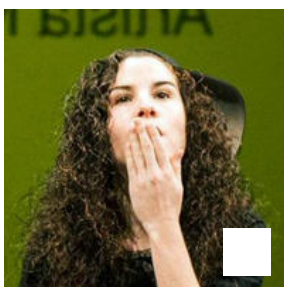
Clàudia García-Albea
Estudiant de Musicologia
de l'Esmuc

Posa't en contacte

L'entrevista

Altres publicacions

0



La Cris (Cris Ases) està acabant aquest any la seva estada a l'Esmuc. Obtindrà el títol de cant modern, però ella canta, toca, fa música amb el que se li interposi! Així ho hem vist i escoltat als concerts que ha realitzat pel cicle [Música BCN](#).

Mentre contemplàvem des d'una finestra de l'Escola la pluja que no ens havia deixat conversar a la gespa del TNC, ella m'explicava la seva història...

De petita ja cantaves?

No, jo de petita jugava a futbol. Els meus pares van agafar una bola del món i van decidir anar a viure allà on caigués el dit. Canàries. Allí vaig néixer jo,

per atzar. I pel mateix atzar he arribat on sóc ara. Sempre em posava la música molt forta per no sentir el que cantava, sonava horrorós... Però un dia, vaig conèixer a una persona d'una altra esfera, la Tere, em va escoltar i va dir, "en l'espectacle de body music que farem, has de cantar alguna cançó de solista". Per mi va ser una passada, això de cantar, però el que em sembla més increïble és que confessessin en mi, jo no hauria pres mai la iniciativa, jo tocava el piano clàssic i era feliç.

Vas començar amb el clàssic?

A partir del dia que va aparèixer un piano a classe de música de l'escola, vaig començar a veure teclès per tot arreu. Vaig passar d'estar corrent pels carrers a no poder parar de tocar i tocar. Per a mi era un món totalment desconegut i cada cosa que em donaven era or. Amb 11 anys començava la meua formació musical, vaig sentir veus que deien que ja era una mica tard. Tard? Mai és tard per trobar la pròpia passió. El fet d'haver-ho escollit incita a que ho segueixi fent. I ara veig que en aquella època vaig crear un hàbit inconscient d'estudi, per gust, sense imposicions.

Suposo que dins la teua estada a l'Esmuc has hagut de prioritzar i ser més pràctica?

Sí, però sense perdre la flexibilitat de poder estirar alguna cosa. No ho aconsegueixo sempre, però tinc molt present que s'ha de trobar el balanç entre llibertat i limitació. Cal *surfejar* per les planificacions.

El món acadèmic t'ha portat a avorir la música en certes situacions?

No m'avorreixo mai. *Intel·lectualitzar* la música o aprendre des d'un alt nivell d'exigència pot fer perdre una mica la màgia, però es tracta d'un període de transició que quan el passes és brutal. I no saps quan durarà, així que és important confiar en el misteri: "no sé molt bé de què va però segueixo aquí". Tot i que he passat per moments de qüestionar-me moltes coses (ho segueixo fent), mai hi ha hagut pla B. Estic aquí fent el que vull i per mi és un regal haver trepitjat aquesta escola. M'he trobat amb uns professors increïbles i els hi estaré tota la vida agraïda.

Potser està una mica descuidada la part humana a nivell institucional...

Sí, de fet és necessari que es promogui aquesta part. Com ens sentim? No és pot separar música i vida, es tracta d'una relació més. La música serà un reflex de com sigui jo en cada moment. És la meua companya de viatge, mentre em serveixi per créixer i sentir que segueixo avançant.

Trobes que l'Esmuc ha esdevingut una eina per iniciar-te al món professional?

Totalment, això funciona com a plataforma, fomenta els encontres: que tu i jo estiguem ara conversant, en certa manera, és gràcies a l'Escola. L'Esmuc m'ha permès realitzar un Erasmus a Alemanya (Pop Akademie), i allí em van començar a sortir moltes cosetes. Vaig aprofitar per conèixer més persones, viatjar fent concerts... Quin regal! De cara a un futur m'ho he de muntar per poder estar a un lloc de manera regular, però que funcioni com a campament base per tal que em pugui moure amb la música: sempre ets tu, però cada situació mostra una cara diferent de tu mateixa.

"L'Esmuc fomenta els encontres". Jo vaig saber de tu gràcies al cicle Música BCN en què està col·laborant l'Esmuc...

Contingut Actual

Número 37, abril 2015

Destacats

- La música té la paraula
- L'entrevista
- Article



- Humor negre musical

- La revista ESMUCdigital no es fa responsable de les idees i opinions expressades pels seus col·laboradors en els articles.

Contingut Anterior

- Número 24, gener 2014
- Número 22, novembre 2013
- Número 23, desembre 2013
- Número 54, gener 2017
- Número 25, febrer 2014

Números anteriors

- Número 81, gener 2020
Número 81, gener 2020
- Número 80, octubre 2019
Número 80, octubre 2019
- Número 79, juliol-setembre 2019
Número 79, juliol-setembre 2019
- Número 78, juny 2019
Número 78, juny 2019
- Número 77, maig 2019
Número 77, maig 2019

Veure tots els números de L'ESMUC digital

Tot i així, crec que es podria portar encara més la música fora de l'escola, que des de dins es potenciés l'experiència de l'alumne amb la societat. A vegades perdem perspectives, tancats a l'aula. Jo estic tocant al metro, per exemple, i és un laboratori, un escenari molt ràpid on aprenc moltíssim.

Als concerts de Música BCN et presentes com la Cris(is) amb la guadaloope. És un projecte en solitari, però cantes i toques tot tipus d'instruments.

L'instrument ets tu, la *body music* és un element clau en aquest projecte. A més, no estic sola, és una manera directa d'establir contacte amb el públic. Aquests concerts tenen relació amb el que estic treballant al projecte final de l'Esmuc, que presentaré el dia sis de juny a les 18h. L'he anomenat *tocantando*, i el mateix nom lliga amb el que vull aconseguir: la fusió de dos mons que s'entenen com a separats. Quan era instrumentista se'm considerava d'una manera i ara que canto d'una altra, jo no vull discutir, jo "tocanto"!

Com tries el repertori?

Quan cursava el 6è de grau mitjà i havia de decidir cap a on enfocava les proves, piano clàssic o cant modern, vaig fer una audició amb dos preludis de Debussy, un tema de Stevie Wonder i un altre d'Amy Winehouse. Què bonic que es puguin barrejar! Fer música que m'agradi, aquest ha estat sempre el meu criteri. Si el que estic fent m'agrada, segur que arriba al públic. Al no tenir un repertori estricte, puc permetre'm ser flexible en funció de la gent que vingui al concert.

Sempre fas versions?

Quan vaig marxar d'Erasmus, tota la música havia de ser original, raó per la qual precisament hi anava: després de tant de temps fent música dels altres, què deu ser el que tinc jo aquí dins? Totes les persones tenim alguna cosa a dir. És molt important confiar en nosaltres mateixos i emprar la comparació per a créixer. Cadascú té la seva història, les seves consonàncies i dissonàncies, i sempre és un luxe poder aprendre de la gent.

Tens més projectes a part de tot el que fas en "solitari"?

Estic en un col·lectiu que es diu *Tanimbuca*. També estic compartint a les xarxes els vídeos d'un concert que vam fer a l'estiu amb Betina Quest a l'estiu (*ROOM FO(U)R YOU sessions*). Ella és de Burundi i viu a Alemanya, així que està sent una manera de fer i compartir música a distància. Aquests són els principals projectes, poquet i bé, i anar fent. Focalitzar és important entre tanta intensitat diària.

Després de quatre anys a l'Escola, què creus que caldria millorar?

El sentiment de comunitat i de saber que tots viatgem en el mateix vaixell. Per fer-ho, cal trobar maneres creatives i originals de posar-ho en pràctica, començant per l'equip directiu, professors i estudiants. Curiosament, els departaments d'informàtica i manteniment i les meravelloses dones de la neteja (l'Encarni, la Carmen i la Rosa) i secretaria tenen molta més unió que el col·lectiu pròpiament musical. Potser el lema de "subdivideix i venceràs" ens ha calat més del que creiem i cal reinterpretar-lo, com diria Luca Chiantore. Unió és solució. On no arriba una persona, arriba tota la tribu!

Comentaris (0)

+ Afegir un comentari

Sis sardanes inèdites de Juli Garreta

Un cas d'atribució musicològica de l'autoria

Joaquim Rabaseda,
Joan Gay i Marisa
Ruiz

Posa't en contacte

Espai de recerca

Altres publicacions

0



Fig. 1 - Juli Garreta, 1900 [1]

El proper dissabte 9 de maig al matí, presentem a Sant Feliu de Guíxols el catàleg de les obres musicals compostes per Juli Garreta i Arboix (1875-1925). El catàleg es publica digitalment en obert dins el web www.socsantfeliudeguixols.com, especialitzat en temes de difusió de la història i el patrimoni cultural de Sant Feliu de Guíxols. S'organitza a partir de fitxes descriptives individuals de cadascuna de les seves obres musicals, a les quals s'hi associa material digitalitzat. La publicació ha estat desenvolupada per Esteban Abdala Tortajada i l'Arxiu Municipal de Sant Feliu de Guíxols. Per celebrar solemnement aquesta edició, l'Ajuntament de Sant Feliu de Guíxols ha programat l'estrena de sis sardanes inèdites descobertes en el curs de les investigacions musicològiques que han conduït a la redacció del catàleg. Les interpretarà la Cobla Sant Jordi el mateix dia al matí, al monestir de la vila empordanesa.

Localitzar obres inèdites no ha estat l'objectiu principal de la recerca. És una conseqüència del procés lent i pausat d'estudi i anàlisi de documents per a la definició d'un model de catàleg actual, científicament vàlid i adient als mitjans tecnològics de principis del segle XXI. També s'han localitzat dues sarsueles, alguna obra simfònica i un bon número de cançons, de les quals fins ara no es tenia notícia. En aquest article exposem el mètode emprat en els casos d'atribució dubtosa, a partir de l'exemple emblemàtic d'aquestes sis sardanes. Com es llegirà tot seguit, els resultats de les nostres investigacions musicològiques es fonamenten en un estudi que lliga metodologies pròpies de la crítica històrica i l'anàlisi musical. Publiquem els arguments que segueixen el-lusionats per donar la possibilitat que trobin continuïtat en altres investigacions, que podran beneficiar-se de les dades organitzades del catàleg.

Per altra banda, l'estudi sistemàtic bàsic d'elaborar un catàleg ja ha comportat la revisió d'algun discurs historiogràfic i les ideologies que l'emmarcaven. La nostra finalitat ha estat bastir una eina inicial en bé del coneixement d'un dels compositors catalans més cosmopolites i importants de principis de segle XX, estimat encara avui en dia per músics i oients.

El context: la fràgil quantificació de les sardanes de Garreta

La *Revista Musical Catalana* va dedicar les primeres pàgines del número de desembre de 1925 a Juli Garreta, que havia mort el dia 2 del mateix mes. Després d'un article inicial de Lluís Millet, «Juli Garreta i la nostra música», i d'una carta oberta de Marià Vinyas, «Juli Garreta: l'home i l'artista», a la pàgina 237 es publicava una llista de les obres compostes pel músic (fig. 3). Aquest primer inventari de la producció musical de Garreta estava estructurat en tres apartats: sardanes, cançons i obres diverses. Dins les sardanes es deixava constància del títol de seixanta-tres obres diferents. En una nota al peu es concretava: «A més de les sardanes expressades, Garreta n'escrigué una vintena més, els noms de les quals són ignorats». Val a dir que en la suma de sardanes hi estaven incloses les obres simfòniques, dues de les quals no tenien res a veure amb la música de cobla: el segon moviment de *Suite en sol* i el tercer de *Sonata en do menor per a piano*. De la notícia s'extreu que el compositor podia haver escrit vuitanta-una sardanes diferents.



Fig. 2 - Retrat del compositor Juli Garreta i Arboix, cap a 1923 (Arxiu Municipal de Sant Feliu de Guíxols, col·lecció Josep Girona, autor desconegut)

Contingut Actual

Número 37, abril 2015

Destacats

- La música té la paraula
- L'entrevista
- Article



- Humor negre musical
- La revista ESMUCdigital no es fa responsable de les idees i opinions expressades pels seus col·laboradors en els articles.

Contingut Anterior

- Número 23, desembre 2013
- Número 25, febrer 2014

Números anteriors

- Número 81, gener 2020
Número 81, gener 2020
- Número 80, octubre 2019
Número 80, octubre 2019
- Número 79, juliol-setembre 2019
Número 79, juliol-setembre 2019
- Número 78, juny 2019
Número 78, juny 2019
- Número 77, maig 2019
Número 77, maig 2019

Veure tots els números de L'ESMUC digital

La producció musical de Juli Garreta

Donem a continuació la llista d'obres, la més completa que hem pogut trobar, del malaguanyat compositor empordanès, que morí a Sant Feliu de Guíxols el dia 2 de desembre, quan comptava 50 anys d'edat.

SARDANES. — La Pubilla (1897). — La Xerraire. — La Riolera. — La Gelosa. — La Bellugosa. — La Bordeta. — La Filosa. — La Mimada. — La Ploranera. — La Llumanera. — La Beata. — Un plat de bullit. — La Bruixa. — La Rosada. — La gaita. — La mosca. — La Fada. — La calàndria. — La violeta. — La ruda. — La cigala. — La Pedadora. — La rondalla. — La Filla del marxant. — Griselda. — La Donzella de la Costa. — Flor de neu. — Zaira. — La fira. — Nuri. — L'orfe. — La rosella. — El cant dels ocells. — Ball de la Joana. — Aigua - Rosa. — Boirines. — L'aubada. — Enyorança. — Somni gris. — Somni dolç. — El testament d'Amèlia. — Rosó. — Matinada. — Frisança. — La pedregada*. — Maria*. — Innominada. — Llicurella. — A En Pau Casals*. — Primavera. — Nydia*. — Sense nom (de la Suite)*. — Carmeta. — La pastora enamorada i Isabel* (premiades en la Festa de la Música Catalana de l'any 1920). — Dalt les gabarres. — Giberola*. — Juny, Pastoral, Recordant i Somnis (premiades en el primer Concurs Eusebi Patxot i Llagostera). — La llar. — Sense nom* (de la Sonata per a piano).

Les sardanes senyalades amb un * són orquestrades.

A més de les sardanes expressades, Garreta n'escrigué una vintena més, els noms de les quals són ignorats.

CANÇONS. — La cançó de l'aire. — Orfe. — Amor de mare. — Corrandà. — Scherzo. — Istiu. — L'enamorat a l'enamorada. — Alpestre. — L'home a la dona. — No et sàpiga greu. — El relicari.

OBRES DIVERSES. — *Quartet*, per a piano, violí, viola i violoncel (1898). — *Romança*, per a violí i piano en la menor. — *Impressions simfòniques*, per a orquestra de corda (executades per l'Orquestra Filarmonica Barcelonesa en 1907 i per l'Orquestra de l'Associació d'Amics de la Música en 1921). — *Joguina*, per a violoncel i piano. — *Scherzo*, per a orquestra. — *Preludi Mediterrani*, per a orquestra (executat per l'Orquestra de l'Associació d'Amics de la Música en 1918 i 1919). — *Suite en sol*, per a orquestra (premiada en la VIII.^a Festa de la Música Catalana i executada per l'Orquestra Simfònica de Barcelona en 1921 i 1922, i per l'Orquestra Pau Casals en 1925). — *Pastoral*, poema per a orquestra (executat per l'Orquestra Pau Casals en 1922). — *Les illes Medes*, visió simfònica (executada per l'Orquestra Pau Casals en 1923). — *Sonata en fa*, per a violoncel i piano (estrenada per En Pau Casals i En Blai Net en 1923). — *Sonata en do menor*, per a piano (premiada en el III Concurs Eusebi Patxot i Llagostera, 1922. Orquestrada més tard, fou executada per l'Orquestra Pau Casals en 1924). — *Concert*, per a violí i orquestra (estrenat per En Francesc Costa i l'Orquestra Pau Casals en 1925).

Afegirem a les precedents notes, que les sardanes orquestrades pel mateix Garreta, *Nydia* i *Maria* foren estrenades per l'Orquestra de l'Associació d'Amics de la Música, en 1920; *Giberola* i *A En Pau Casals* per l'Orquestra Pau Casals, el mateix any; *Isabel* i *Pedregada*, per la darrera orquestra esmentada, en 1921.

Les dues *Sonates* i la peça *Joguina* han estat editades per la Unió Musical Espanyola-Filial de Barcelona.

Fig. 3 - Pàgina de la Revista Musical Catalana que publica l'inventari d'obres musicals de Juli Garreta.

A la pàgina 7 del programa de mà del concert d'homenatge a Garreta que l'Orquestra Pau Casals va celebrar al Palau de la Música Catalana el 23 de maig de 1926, es repetia el mateix inventari, ordenat amb unes categories molt semblants: sardanes, cançons, música de cambra i obres orquestrals -en els matisos terminològics es nota la correcció del musicòleg Joaquim Pena, secretari de l'orquestra i autor habitual de les notes al programes de mà. La llista, doncs, va marcar una època. Val a dir que amb anterioritat, el 14 de novembre de 1920, la mateixa orquestra ja havia dedicat un concert de la seva sèrie inaugural a Garreta. De fet, cada tardor i fins la mort del compositor, estrenava alguna obra simfònica seva. En aquella ocasió van ser les adaptacions simfòniques de les sardanes *Giberola* i *A en Pau Casals*. A pàgina 11 de les notes al programa, Joaquim Pena escrivia: «Ha compost fins avui unes 70 sardanes per a cobla-orquestra [...]». Així doncs, Garreta, que segurament va llegir i va informar d'aquesta dada, autoritzava per una banda que havia escrit al voltant de setanta peces per a cobla, i certificava per l'altra que no existia un inventari o un catàleg més o menys sistemàtic de la seva producció. Un detall important a remarcar és que en endavant, Juli Garreta ja no va escriure cap més obra per a cobla, dedicat com estava a la composició de música simfònica i de cambra.

Trenta anys després de la mort de Garreta, Marià Vinyas va tornar a publicar el seu escrit de 1925 amb el format de llibre, al qual afegia un prefaci de Gaziel.^[2] Bàsicament, la reescriptura del text va consistir en adaptar el text original d'una carta a l'editor al to més despersonalitzat d'una monografia, i en subdividir el text amb sis capítols. Al final, a tall d'annex, actualitzava la llista d'obres. L'inventari estava estructurat amb els mateixos tres apartats de la *Revista Musical Catalana*. L'autor només havia canviat el nom del darrer, que ara anomenava «obres orquestrals i de càmera», assumint la proposta terminològica i conceptual de Joaquim Pena. Les sardanes apareixien enumerades amb el mateix ordre i títol, tret de les dues últimes, la posició de les quals es va intercanviar a fi de situar *La llar* a l'últim lloc, amb l'acotació explicativa «darrera sardana de Garreta». El canvi més important entre la carta de 1925 i el llibre de 1955 era en els aclariments. Prèviament a la llista, Vinyas exposava i excusava el caràcter no definitiu del llistat: «Donem a continuació la llista de les obres del compositor, tan completa com ha estat possible, tenint en compte la deixadesa de l'autor, la seva inesperada mort, la manca d'haver estat gravades, en solfa o en disc, i la dispersió i confusió en què actualment es troben

les seves còpies». I un cop acabat l'apartat de sardanes, concretava: «Juli Garreta compongué, segurament, unes deu o dotze sardanes més, que s'han perdut o ignorem on rauen». Per tant, de les possibles vuitanta-una sardanes per a cobla, l'horitzó s'havia reduït a setanta-una o setanta-tres com a màxim.

Des de 2002, diferents iniciatives i projectes han permès elaborar un primer catàleg de l'obra musical del compositor Juli Garreta, que presentem públicament el proper dissabte 9 de maig al monestir de Sant Feliu de Guíxols. En correlació a la redacció del catàleg, s'han revisat els discursos historiogràfics sobre l'autor, de manera que el procés de catalogació ha comportat una anàlisi i interpretació històriques paral·leles a la crítica de documents. Entre 2007 i 2014 hem localitzat més de tres-centes còpies manuscrites i contemporànies de Garreta a diferents arxius i biblioteques de Catalunya.[3] A partir de l'estudi d'aquests materials, hem redactat un catàleg d'obres organitzat en cinc apartats: música de cobla, música de cambra, música de conjunt, música simfònica i música vocal. Doncs bé, després d'aquest estudi musicològic, hem determinat que Juli Garreta va escriure seixanta-vuit obres per a cobla, totes sardanes, sis de les quals no només eren inèdites o sense localitzar, sinó que fins ara eren absolutament desconegudes.



Fig. 4 - Vista general de la Rambla del Portalet entre 1905 i 1915 (Arxiu Municipal de Sant Feliu de Guíxols, col·lecció Carme Arxer, autor desconegut).

Els indicis: una carta a Pau Casals i un concurs de composició a Girona

Al fons Pau Casals de l'Arxiu Nacional de Catalunya es guarda una carta que el músic Josep Baró Güell (1891-1980) va adreçar a Pau Casals el 17 de novembre de 1926.[4] Feia mig any que el violoncel·lista havia fet un recital al Teatre Municipal de Girona, acompanyat al piano per Blai Net.[5] Segons escrivia Baró, després d'aquest concert «vaig notificar-li que hera posseïdor d'unes quantes sardanes del immortal Juli Garreta (qu.c.s.) i com sia que V. demostrá interés en conèixer el noms de les que tinc en mon poder, a continuació les hi detallo, i així si ni hi ha alguna que li interesi posseir no tindrà més que escriure-mo, i les hi portaré jo mateix dintre pocs dies». Tot seguit detallava el títol de vint-i-una sardanes, numerades amb xifres romanes, i tres peces més. Cinc d'aquests títols no apareixien en cap altra llista ni font localitzada. Concretament són: «I. Visió», «VIII. Oratjes d'Estiu», «X. Flor de Ginesta», «XI. Viola» i «XII. La pubilla del mas Grant».[6] La cronologia de les altres sardanes era àmplia, de *La fada* (1902) a *Juny* (1920), a més d'altres sense datar, que probablement són anteriors, del tombant de segle.

Davant d'aquesta notícia, ens vam plantejar tres possibilitats: 1) eren sardanes desconegudes de Garreta; 2) eren conegudes però actualment tenien un altre títol; 3) es tractava d'un error d'atribució de Josep Baró. La primera opció era la més atractiva, però també era la que necessitava una demostració més clara. La segona era la més probable, ja que Garreta sovint deixava sense títol les seves obres o deixava en mans d'altres el determinar el títol de les seves composicions. La tercera era una possibilitat que calia tenir en compte. Ara bé, donada la seva condició negativa, pròpiament seria necessari demostrar que Baró s'equivocava. Una segona notícia, a més, va incrementar dràsticament la tensió entre aquesta suposada autoria de cinc obres desconegudes de Juli Garreta i les altres dues possibilitats, significativament la tercera.

El novembre de 1906, la casa de música Sobrequés i Reig de Girona va convocar un concurs de composició. Hi havia diferents premis: tres de peces per a piano, un de cançons infantils, un d'obres per a cor mixt i un de sardanes per a cobla, amb el nom de «Premi de la revista *Scherzando*». La convocatòria especificava les següents bases: «Els treballs rigurosament inèdits, escrits clarament, tenen de portar un lema i ser remesos a la casa Sobrequés i Reig, magatzem de música, Ciutadans, 11, ans de les 12 de la nit del cinc del pròxim febrer. Aprés de publicat el veredict, els autors que resultin premiats, han d'enviar un plec clos sobre del qual hi haurá escrit el títol i el lema, i a dintre el nom del autor i'ls cinc primers compassos de la composició llorejada. Les sardanes deuen ser enviades en partitura dintre'l sobre clos, en lloc dels cinc compassos deurán remetre tota la reducció á piano». I més endavant: «No's concedirán mencions honorífiques, si'l jurat ho creu de justícia. Las peces que obtinguin dites mencions, serán ecsecutades el día del certam, pro no's revelerá'l nom de son autor a no ser qu'aquest indiqui lo contrari, enviant (com els premiats) el sobre clos vuit dies ants de la festa. Aquexes obres queden propietat del autor, tant si's revela con no el seu nom el dia de la repartició de premis».[7]

El jurat estava format per Enric Granados (1867-1916), Jaume Pahissa (1880-1969), Francesc Pujol (1878-1945), Joan B. Lambert (1884-1945) i Juli Garreta, que n'era el secretari.[8] Van signar el veredict a Barcelona el 21 de febrer de 1907. Ben aviat es va donar a conèixer el nom de les obres premiades.[9] L'acte d'entrega dels premis va tenir lloc al Teatre Municipal de Girona el diumenge 3 de març a les nou del vespre. Hi van assistir els membres del jurat, tret de Garreta,[10] i es van estrenar les obres guardonades. Les interpretacions van anar a càrrec del pianista Frank Marshall (1883-1959), que havia estat premiat per la suite *Catalonia*, de la cobla «L'art gironí» i de l'Orfeó Gironí.[11] A més del pianista, s'havia premiat els compositors Cassià

Casademont (1875-1963), Antoni Juncà (1875-1952), Josep Sancho Marraco (1879-1960) i Josep Serra (1874-1939). Juncà va guanyar el premi a la millor sardana, i també la menció d'honor dins la mateixa categoria: «El maestro Juncà, músico mayor de la banda del Regimiento ne [sic] Asia, obtuvo el premio de "Scherzando" con sus sardanas "La font d'en Piricot" y "Raig de lluna", las dos de escelente sabor pero superio[r] la primera á la segunda, de mostrando ambas que su autor sabe buscar su inspiración en el sentimiento popular».[12]



Fig. 5 - Vista general del Passeig de Mar (Arxiu Municipal de Sant Feliu de Guíxols, col·lecció Carme Arxer, autor desconegut).

La informació més interessant, però, apareix a la llista de cinquanta-sis obres presentades al concurs. Perquè hi figuren els cinc títols referenciats a la carta de Josep Baró: *Viola*, amb el número 16 i el lema «Sense olor», *Flor de Ginesta*, amb el número 27 i el lema «Or pur», *Oratges de Istiu*, amb el número 37 i sense lema, *La Pubilla del mas gran*, amb el número 45 i el lema «A la plassa ne fan ballades» i *Visió*, títol amb el qual es van presentar dues obres, la número 50 sense lema i la número 51 amb el lema «Que hermosa».[13] Segons això, Garreta podria haver presentat cinc sardanes al concurs. De fet, que els autors hi presentaven obres diferents i per separat, i amb lemes també diferents queda palès en el mateix premi i menció d'honor que va guanyar Juncà per *La font d'en Pericot*, amb el número 13 i el lema «Record de Girona», i *Raig de lluna*, amb el número 29 i el lema «Mos amors». Ara bé, atès que Garreta formava part del jurat des del mateix moment de publicar-se la convocatòria, caldria acceptar que va presentar-hi cinc obres tot i ser alhora jutge i part interessada del concurs.[14] Fos com fos, que les cinc peces estiguin vinculades directament entre elles més enllà de la notícia de Baró, els donava unitat i coherència com a conjunt.

Fins aquí, les informacions localitzades en l'elaboració del catàleg només permetien especular diferents opcions i escatir-ne, com a molt, les seves possibilitat i probabilitat. Però fa mig any, enllentint la publicació, va sorgir un document que permetia superar els dubtes i les especulacions i formular una hipòtesi fonamentada amb evidències.

La prova: un joc de partícels

A l'arxiu familiar de la família Ferrer de Palafrugell guarden un joc de partícels en un fons documental que procedeix majoritàriament, per vinculació familiar, de l'arxiu de Lluís Garreta, germà del compositor. Les partícels contenen sis sardanes amb els títols *Visió*, *Flor de Ginesta*, *Oratges d'Estiu*, *Viola*, *La pubilla del mas gran* i *Anyorança*. A la portada del document hi ha escrit «Sis Sardanes Llarga» i el títol personal de Josep Baró (fig. 6). Òbviament, es tracta del manuscrit musical amb el qual Baró va llistar les sardanes que tenia en propietat a la carta a Pau Casals de 1926. Pel que fa a *Anyorança*, també apareix citada a la carta, escrita com «IX. Anyorança».[15] Però fins aquesta troballa havíem considerat que es tractava d'una altra sardana de Garreta amb el mateix títol. I també apareix entre les obres presentades al concurs de 1907, amb el número 48 i el lema «A tu».[16] Així doncs, gràcies a aquestes partícels el conjunt de possibles sardanes inèdites de Juli Garreta no només ascendia a sis, sinó que sobretot quedava reforçada la unitat cronològica i d'autoria del conjunt.



Fig. 6 - Portada de les partitelles de flabiol del conjunt de sis sardanes conservades a l'arxiu de la família Ferrer de Palafrugell, amb el títol de Josep Baró Güell.

El primer pas que vàrem seguir, moguts per la segona possibilitat formulada al principi de l'apartat anterior, va ser comprovar si alguna de les sis peces coincidia amb alguna de les altres sardanes conegudes de Garreta. Una comparació bàsica de tonalitats i número de compassos va donar un resultat negatiu. D'aquesta manera, vam descartar definitivament aquesta opció. Curiosament, les dues sardanes amb el títol *Enyorança* [17] tenen la mateixa tonalitat de do menor i la mateixa mètrica predominant de subdivisió ternària. També comparteixen un joc rítmic constant d'hemiòlies que posen de costat compassos binaris de dues negres amb punt i compassos ternaris de tres negres, mantenint entre ells una equivalència de durada i de tempo en la corxera. Fins i tot hi ha moltes similituds en els motius que defineixen els temes, en la textura enèrgica d'alguns fragments accentuats i en l'ús de cromatismes descendents per tancar una secció. Però tot i les importants similituds estilístiques, són dues sardanes diferents. Per tant, si es tracta de sis sardanes de Garreta, són del tot inèdites.

El procediment de presentar composicions als concursos era habitual durant les primeres dècades de segle XX en les quals va viure Garreta. Cenyint-nos només als concursos de composició de sardanes per a cobla, l'autor va guanyar el primer premi a Figueres el 1902 amb *La rondalla*, als Jocs Florals de La Bisbal d'Empordà de 1911 amb *Llicorella*, a la Festa de Sardana de Girona de 1919 amb *Dalt les Gavarres*, a la Festa de la Música Catalana de 1920 amb *Isabel i Pastora enamorada*, als Premis Musicals Eusebi Patxot també de 1920 amb *Juny, Pastoral, Recordant...* i *Somnis*, i encara el mateix any 1920, al Certamen de Sardanes a Banyoles amb *La llar*. De la mateixa manera, Garreta va presentar composicions a concursos als quals no va obtenir cap premi: *Somni gris*, *Somni dolç* i, molt probablement, *Enyorança*, a la Festa de la Bellesa del Centre Català de Palafrugell de 1905, i *El testament d'Amèlia* al Concurs de Sardanes de Girona de 1906. Més d'una quarta part de les sardanes de Juli Garreta van tenir el destí d'un concurs de composició. I no només es presentava a la categoria de música per a cobla. A tall d'exemple, i tan sols durant l'any 1906, també va guanyar una accèssit a la Festa de la Bellesa de Figueres amb un cicle de cançons i el premi al Certamen Literari-Musical d'Olot amb un altre cicle de cançons.[18] Juli Garreta, com els seus companys de generació, va trobar una manera de professionalitzar-se com a compositor amb les convocatòries de concursos i certàmens musicals. En aquest sentit, és plausible que les sis sardanes investigades fossin seves. Ara bé, la convocatòria especificava que s'havien d'enviar partitures i no pas partitelles. De manera que el manuscrit que hem localitzat possiblement sigui un document relacionat amb els papers presentats a concurs, però no pas l'exemplar que va estudiar i valorar el jurat. Això deixa la porta oberta a trobar noves evidències, si es localitzen part dels materials de l'autor actualment desapareguts, dels quals tan sols en tenim notícia.[19]

Els membres del jurat i els compositors que van optar al premi de la Revista *Scherzando* l'hivern de 1907, formaven part de la mateixa generació modernista. Les seves edats anaven dels 26 anys de Jaume Pahissa als 39 d'Enric Granados. Val a dir que si les sis sardanes no eren de Garreta, caldria plantejar-se una altra autoria possible i mirar de validar-la, començant pels mateixos compositors relacionats amb el concurs, especialment els autors que van guanyar un premi. És una anàlisi que no hem fet, perquè prèviament ens interessava comprovar si les sis sardanes tenien algun tret estilístic propi de la música de Juli Garreta.

Una primera comprovació: la plantilla instrumental

Potencialment, hi deu haver un conjunt de trets musicals característics que permetin atribuir estilísticament una sardana a Juli Garreta. Tanmateix, per tal que aquesta atribució tingui validesa, es necessita un nombre important i significatiu de resultats analítics, a més de les notícies històriques. És a dir, que afirmar que una obra és d'un autor senzillament perquè algú pensa, escolta o imagina que ha de ser d'aquest autor, és procedir una mica pel broc gros. La intuïció és un punt de partida necessari, però no suficient. Lamentablement, no hi ha un nombre rellevant d'anàlisis musicals per abstracteure pautes que permetin establir uns paradigmes més o menys clars a partir dels quals es pugui fer un estudi d'atribució. Això determinava profundament la investigació analítica. Era aconsellable començar l'estudi a partir d'una característica molt general i ràpidament quantificable, per tal d'evitar la sobreestimació d'una dada anecdòtica.

Vam decidir avaluar el grau de coincidència i rellevància de la plantilla instrumental utilitzada en les sis sardanes investigades en relació a les altres sardanes per a cobla de l'autor. Garreta escrivia per a una cobla ideal de tretze instruments: flabiol i tamborí - dos instruments tocats per un únic instrumentista-, dos tibles, dues tenores, dos cornetins, dos trombons, dos fiscorns i un contrabaix. Garreta només va compondre sis sardanes per a cobla dotze instruments, amb un sol trombó. I totes sis es van presentar a concursos que exigien la plantilla

instrumental de dotze instruments a les bases de la seva convocatòria.[20] Així doncs, la plantilla coincideix amb la pròpia del compositor. Tot seguit calia veure fins a quin punt això no era una característica general a l'època.

De manera emblemàtica, vam decidir contrastar aquest resultat amb un sondeig ràpid de les sardanes d'Enric Morera, a partir de les partitures autògrafes d'aquest compositor que es guarden a la Biblioteca de Catalunya. [21] De la descripció bàsica dels documents es conclou que Enric Morera solia escriure per a una cobla ideal de deu instruments, sense cap trombó i sense notar tampoc el paper del flabiol, que deixava lliure a la imaginació del flabiolaire.[22] Per tant, si l'atribució oscil·lés només entre Garreta i Morera, atès que les sis sardanes en discussió estan instrumentades per a cobla de tretze instruments i que el paper de flabiol demostra que aquest instrument tenia un rol pautat en l'orquestració de les peces, la conclusió lògica seria atribuir-les a Garreta.

Existeix encara la possibilitat que els autors que van presentar-se al concurs de Girona sobreentenguessin que les sardanes havien de ser per a una cobla de tretze instruments. Però aquesta possibilitat queda descartada, ja que estava anunciat a la convocatòria que «L'art gironí», cobla de dotze instruments, estrenaria les sardanes premiades. Ara bé, mentre no es tinguin més dades ordenades en relació a la comparació de plantilles instrumentals, el resultat no és quantitativament representatiu, ja que podria ser que la cobla ideal de tretze instruments fos compartida per un grup indeterminat de compositors actius en el 1906 i el 1907. Pere Rigau, per exemple, també escrivia les seves sardanes per a cobla de tretze instruments.[23] Per molt lleu i dèbilment documentada que sigui aquesta hipòtesi negativa, pot invalidar la certesa inicial del resultat d'aquesta anàlisi. Així doncs, si bé la plantilla instrumental no falseja l'atribució de les sis sardanes a Juli Garreta, tampoc permet definir un tret exclusiu del compositor de Sant Feliu de Guíxols. La primera comprovació donava un resultat positiu però insuficient. És a dir, sense que fos un tret genèric de l'època, compondre per a cobla de tretze instrument era propi de l'autor però no només de l'autor. Més endavant caldrà mesurar millor l'especificitat pròpia d'aquest tret estilístic de l'autor.

Una segona comprovació: el contrast cromàtic de la sensible amb una falsa tònica

La següent comprovació la trobem en el tema inicial i principal de la sardana *Flor de Ginesta*. El toca el cornetí en els primers vuit compassos, amb l'acompanyament harmònic i rítmic d'altres instruments de vent metall. El fiscorn segon fa un pedal sobre la nota si bemoll, la tònica, que provoca certa homogeneïtat harmònica al tema, mentre la resta de l'acompanyament canvia l'acord i la funció tonal a cada compàs.[24] La construcció harmònica és senzilla i bastant acadèmica. La particularitat es troba en la construcció del tema, que agrupa dues frases. La segona sembla una variació de la primera en progressió harmònica descendent, un recurs habitual dels processos de modulació. El principal interès melòdic rau en la confrontació explícita i sonora entre la nota la natural de la primera frase i la nota la bemoll que inicia la segona. És a dir, en els quatre primers compassos, la nota si bemoll és la tònica que accentua el cap de la melodia; en els quatre segons, el seu lloc l'ocupa la nota la bemoll, sense qui hi hagi modulació -i si un joc intern en la definició harmònica del tema i de la sardana. La contraposició cromàtica, per tant, es troba entre la sensible de si bemoll, el natural que apareix destacadament en tres moments diferents de la primera frase del tema -especialment en els compassos tres i quatre, mètricament molt destacats-, i el la bemoll que inicia la segona frase, que per posició melòdica sembla una nova tònica -però és la setena disminuïda d'una dominant de sensible del segon grau (fig. 7).



Fig. 7 - Particel·la del cornetí primer de *Flor de ginesta*. Marquem en vermell el tema inicial de la sardana. Senyalem en verd les tres aparicions de la sensible a la primera frase musical, i en blau la falsa tònica que obre la segona frase.

Aquest inici es torna repetir immediatament en els següents vuit compassos dels curts (fig. 8). En aquesta segona exposició temàtica, la interpretació és a càrrec del vent fusta. La melodia la toquen el flabiol i el tible primer. L'acompanyament harmònic té una textura més polifònica, amb un contrapunt senzill en terceres paral·leles lliures pel tible segon i la tenora primera. La tenora segona fa el pedal sobre la nota si bemoll. Doncs bé, en aquesta introducció de la sardana que presenta un tema de manera clara i amb una doble exposició, l'element melòdic característic és la successió si bemoll (tònica) - la natural (sensible) - la bemoll (tònica falsa). Per «tònica falsa» entenem una nota que melòdicament sembla fer la funció de tònica, però que no té aquesta funció quan s'interpreta harmònicament. Tot seguit demostrarem com entre 1902 i 1907, Juli Garreta solia idear motius i altres seccions melòdiques a partir del contrast cromàtic entre la sensible i una falsa tònica a distància de mig to descendent que iniciava una segona part successiva i imitativa de la primera, ja fos una frase o un motiu.

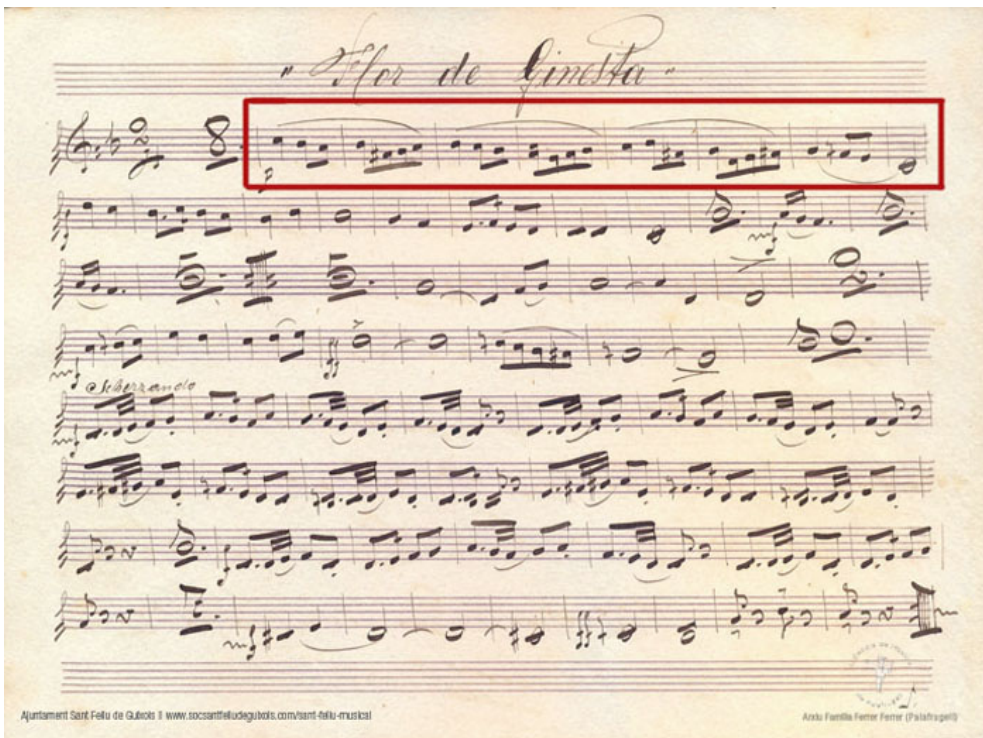


Fig. 8 - Particel·la de la tenora primera de *Flor de ginesta*. Marquem en vermell la segona exposició del tema.

Una de les sardanes més celebrades de Garreta és *La rondalla*, amb la qual va guanyar el Concurs de Figueres de 1902. Ràpidament va esdevenir una obra de referència en imaginar una evolució de les seves composicions. [25] *La rosada* és una sardana del mateix moment. Com *La rondalla*, també s'ha considerat representativa d'aquesta nova època estilística de l'autor. Entre els compassos 90 i 94 de *La rosada*, com un episodi temàtic que no desenvolupa ni té relació amb els altres motius de la sardana, va escriure un joc melòdic fonamentat en el procediment de la falsa tònica. L'acompanyament harmònic fa l'encadenament bàsic de tònica, al compàs 90, i dominant, al compàs 91. Aquests dos compassos es repeteixen íntegrament tot seguit. En aquest exemple, la tensió de la falsa sensible és més accentuada, ja que el la bemoll de la melodia (fig. 9) es contraposa cromàticament i simultàniament amb el la natural de l'acompanyament (fig. 10), de manera que si bé l'acompanyament construeix l'acord triada major sobre la nota fa en funció dominant, la melodia hi sobreposa un la bemoll melòdic que nega la sensible harmònicament. En aquest cas, el contrast cromàtic entre sensible i una falsa tònica a distància de mig to descendent és sincrònic.

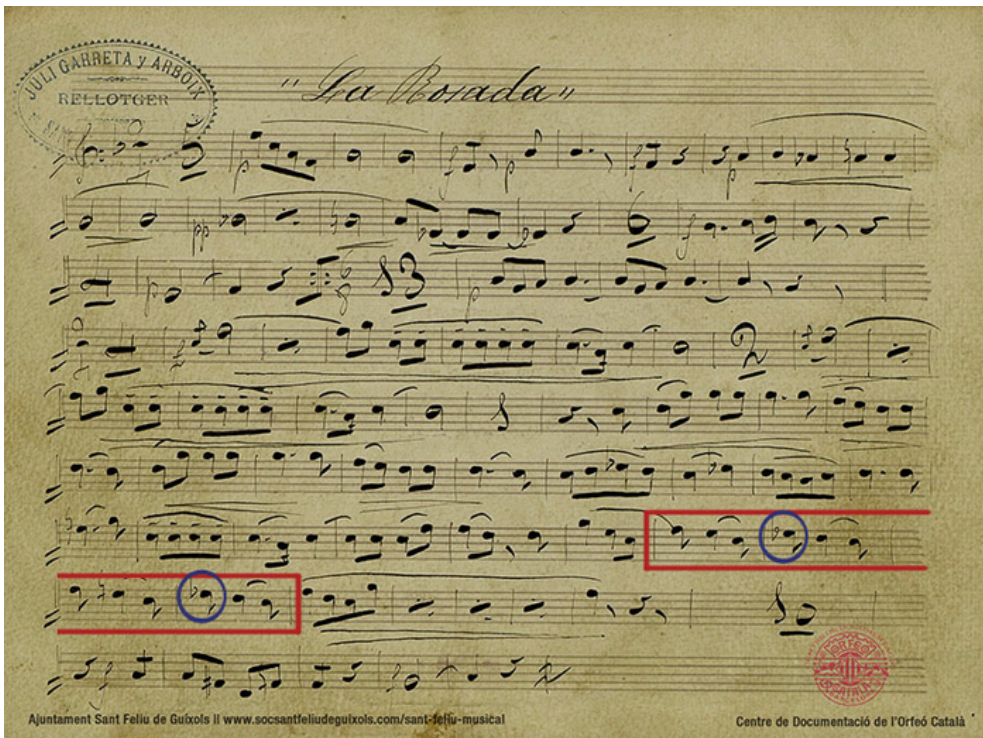


Fig. 9 - Particel·la del tible primer de *La rosada*. Marquem en vermell el motiu estudiat. Senyalem en blau la falsa tònica.

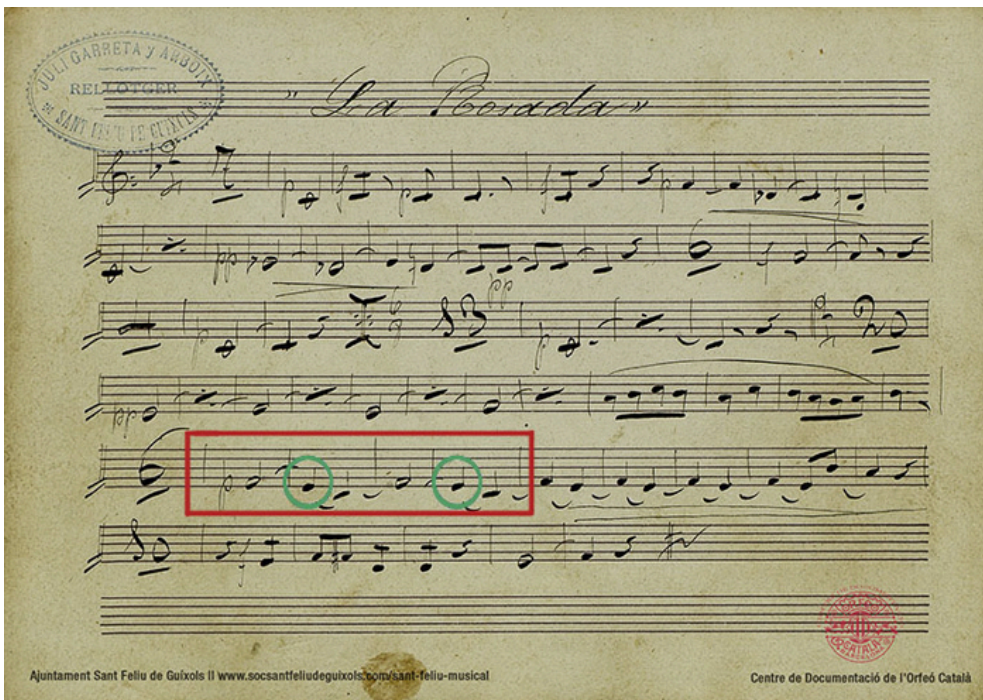


Fig. 10 - Particel·la del tible segon de *La rosada*. Marquem en vermell l'acompanyament del motiu de la figura 9. Senyalem en verd la sensible, simultània sincrònicament a la falsa tònica senyalada també a la figura 9.

El motiu d'aquests quatre compassos de *La rosada* va agradar molt a l'autor, ja que el va utilitzar també com a motiu secundari en el quart temps d'*Impressions simfòniques*, l'obra per a gran orquestra de corda en la qual treballava en els anys 1906 i 1907, i que es va estrenar l'octubre de 1907 a Barcelona. Amb diferents tonalitats, el mateix joc de quatre compassos, lleugerament desenvolupat en algun moment, es troba entre els compassos 163 i 168, 213 i 218, 281 i 288 (fig. 11). A més d'aquesta reutilització de material musical anterior, el moviment també acaba amb tres compassos que desenvolupen el mateix tipus de contrast cromàtic, a tall d'epíleg breu. Al compàs 380, sobre un pedal de la nota sol, el primer temps dóna cos harmònic a l'acord de tònica, sol menor, i el segon a l'acord de dominant. Al compàs 381, els violins i les violes allarguen l'acord de tònica amb una blanca lligada amb la negra del primer temps del compàs 382. Els violoncels i els contrabaixos fan sentir el cap del tema inicial del moviment, accentuant cada nota, fins concloure al primer temps del compàs 382 amb una negra amb divisi de violoncels, que completa la sonoritat dels violins i les violes. Al compàs 380, els violins primers toquen una nova configuració del motiu, que torna a fer sonar conjuntament el fa natural de la melodia i el fa sostingut de l'acompanyament (fig. 12).

Handwritten musical score for first violin, page 21. The score consists of ten staves of music. The first staff begins with a large 'B' and a red box around measures 160-170. The second staff has a red box around measures 170-180. The third staff is marked 'Solo' and has a red box around measure 180. The fourth staff is marked 'Solo' and has a red box around measure 190. The fifth staff has a red box around measure 200. The sixth staff has a red box around measure 210. The seventh staff has a red box around measure 220. The eighth staff has a red box around measure 230. The ninth staff is marked 'Solo' and has a red box around measure 230. The tenth staff is marked 'Solo' and has a red box around measure 230. The page number '21' is written in the top right corner. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Fig. 11 - Pàgina de la partitura d'un faristol de primer violí corresponent al quart moviment d'*Impressions simfòniques*. Marquem en vermell dues exposicions del motiu estudiat.

23

The image shows a page of handwritten musical notation. At the top right, the page number '23' is written. The score consists of several staves of music. Measure 350 is marked with a red box. Measure 360 is also marked with a red box and includes the instruction 'cresc a poc a poc'. Measure 370 is marked with a red box and includes the instruction 'mf'. Measure 380 is marked with a red box and includes the instruction 'a molt pesant'. There are various musical notations, including notes, rests, and dynamic markings like 'pp' and 'mf'. There are also some handwritten annotations like 'V' and 'cresc'.

Fig. 12 - Última pàgina de la mateixa partitella de la figura 11. Marquem en vermell la variació final del mateix motiu.

Hi ha més exemples d'aquest gust melòdic de repetir una frase o un motiu immediatament sobre la sensible rebaixada mig to. A la sardana *Griselda* (1902), en el compàs 65, també amb un pedal sobre la tònica de si bemoll i amb una construcció harmònica superior de la dominant amb setena menor, la melodia principal que toquen el tible primer i la tenora primera repeteix immediatament un mateix motiu descendent de tres notes que contraposa la nota la bemoll a la sensible, el la natural (fig. 13). Igualment, a la sardana *Frisança* (1907), entre els compassos 14 i 16, la melodia dibuixa una línia que accentua el mateix tipus de contrast cromàtic (fig. 14). En aquest cas, com a la sardana *Flor de ginesta*, la falsa tònica no xoca sincrònicament amb la sensible, sinó que queda integrada en un acord de setena disminuïda sobre la sensible, que té la funció de dominant de la subdominant.

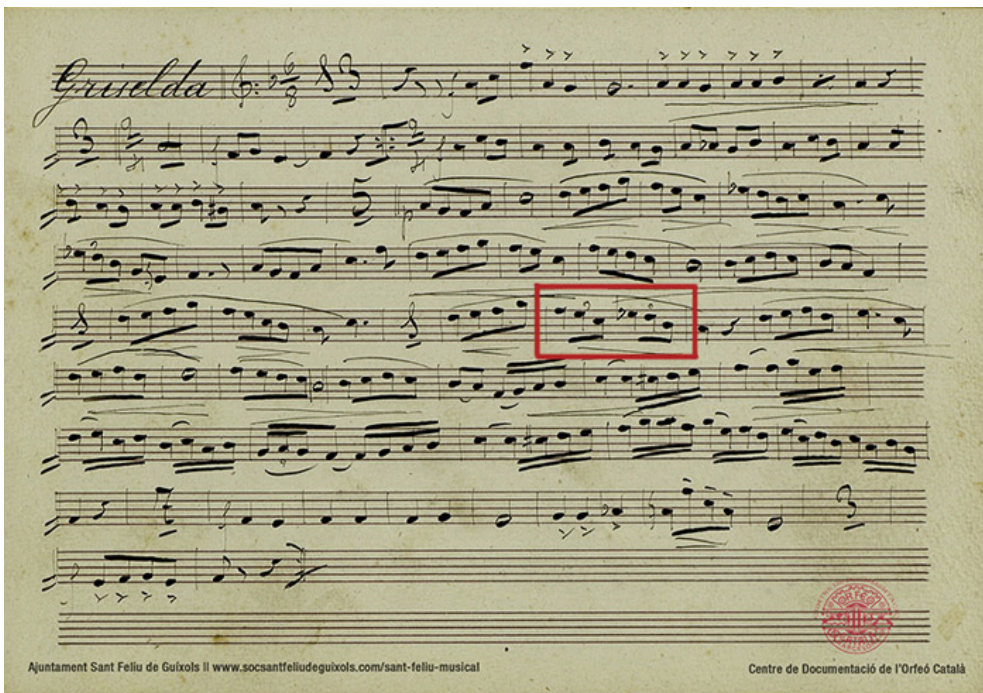


Fig. 13 - Particel·la del tible primer de *Griselda*. Marquen en vermell el motiu estudiat.

Fig. 14 - Particel·la del cornet primer de *Frisança*. Marquem en vermell el motiu estudiat.

Es conclou, per tant, que el tema que obra *Flor de ginesta* denota un procediment melòdic característic i propi de l'autor. Es desconeix que aquest procediment tan peculiar i específic caracteritzi a cap altre dels compositors catalans que podrien haver presentat les seves obres al concurs de Girona.

Resultat

L'atribució de les sis sardanes en qüestió a Juli Garreta es fonamenta en els següents arguments: 1) la possibilitat d'existència de sardanes no localitzades de l'autor que deixen explícits els inventaris des de 1920, realitzats per persones del seu cercle d'amistats; 2) la notícia de la carta de Josep Baró Güell, validada amb els títols de les obres presentades al concurs de Girona i el manuscrit de l'arxiu de la família Ferrer; 3) la plantilla instrumental de la cobla ideal per a la qual estan escrites; 4) el procediment melòdic del tema inicial de *Flor de ginesta*. La conclusió lògica del conjunt d'aquestes anàlisis històriques i musicals és atribuir l'autoria al compositor de Sant Feliu de Guíxols. Les noves dades i documents que es localitzin a partir d'ara podran afegir més arguments a aquesta hipòtesi, que de moment no ha pogut ser falsejada.

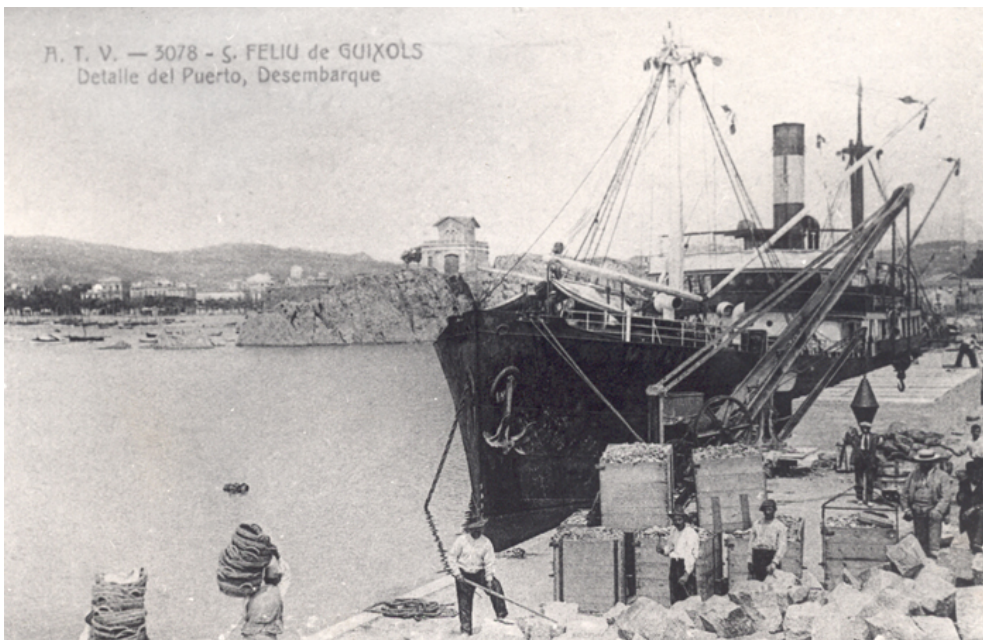


Fig. 15 - Vista parcial del port de Sant Feliu amb un grup d'operaris descarregant un vaixell, entre 1905 i 1915 (Arxiu Municipal de Sant Feliu de Guíxols, col·lecció Carme Arxer, autor desconegut).

[1] Fig. 1: quintet de música a finals del segle XIX. Juli Garreta és el violinista de la dreta (Arxiu Municipal de Sant Feliu de Guíxols, fons Victòria Lleonart, fotografia de Jaume Bertran González)

[2] Marià Vinyas (1955). *Juli Garreta: l'home i l'artista*. Sant Feliu de Guíxols.

[3] Podeu consultar el llistat d'aquestes fonts al mateix catàleg.

[4] Sant Cugat del Vallès, Arxiu Nacional de Catalunya, fons Pau Casals, correspondència rebuda.

[5] *Scherzando*, núm. 136 (10 de maig de 1926), pàg. 39; *Diario de Gerona* (30 de maig de 1926), pàg. [5].

[6] Per veure la resta de títols, podeu consultar el document núm. 18 del catàleg.

[7] *Scherzando*, núm. 6 (novembre de 1906), pàg. [1]; *Diario de Gerona* (29 de novembre de 1906), pàg. 8; *La lucha* (30 de novembre de 1906), pàg. 1; *Lo gironés* (1 de desembre de 1907), pàg. 2.

[8] *Scherzando*, núm. 9 (març de 1907), pàg. [1]-[3].

[9] *Revista Musical Catalana*, núm. 38 (febrer de 1907), pàg. 41; *Scherzando*, núm. 8 (febrer de 1907), pàg. [3]; *Diario de Gerona* (22 de febrer de 1907), pàg. 5 i (26 de febrer de 1907), pàg. 4.; *La lucha* (23 de febrer de 1907), pàg. 2.

[10] *Scherzando*, núm. 9 (març de 1907), pàg. [2].

[11] *La lucha* (3 de març de 1907), pàg. 2; *Revista Musical Catalana*, núm. 40 (abril de 1907), pàg. 90.

[12] *Diario de Gerona* (8 de març de 1907), pàg. 3.

[13] *Scherzando*, núm. 8 (febrer de 1907), pàg. [2]; *Diario de Gerona* (7 de febrer de 1907), pàg. 6; *La lucha* (7 de febrer de 1907), pàg. 2.

[14] La sardana *La pubilla del mas gran* també va ser presentada a la convocatòria del mateix concurs la tardor de 1907 amb el número 6 i el lema «Jo vull ballar-la». Vegeu *Scherzando*, núm. 17 (novembre de 1907), pàg. 7; *La lucha* (15 de novembre de 1907), pàg. 2.

[15] Vegeu nota 4.

[16] Vegeu nota 13.

[17] En el catàleg, de manera general, hem normalitzat el català dels títols, criteri que apliquem igualment en aquest article, tret de quan fem referència textual directe a un document.

[18] Vegeu l'apartat «Cronologia» del catàleg.

[19] El cas més significatiu de manuscrit extraviat és la partitura original d'*Impressions simfòniques*, composició per a gran orquestra de corda estrenada l'octubre de 1907 a Barcelona, en la qual el compositor treballava a l'època del concurs de Girona. Se'n coneixen, en canvi, diversos jocs de partitelles.

[20] *Pastora enamorada* i *Isabel* van guanyar la vuitena edició de la Festa de la Música Catalana en la categoria de «les dues millors sardanes per a cobla d'onze instruments» -en aquesta cita i en la següent, l'autor sobreentén, com és habitual al món de la cobla, que el flabiol i el tamborí formen una única unitat instrumental: *Juny*, *Pastoral*, *Recordant...* i *Somnis* van guanyar la primera edició dels Premis Musicals Eusebi Patxot i Llagustera en la categoria de «les quatre millors sardanes per a cobla empordanesa d'onze instruments»; Vegeu, respectivament, *Revista Musical Catalana*, núm. 188-192 (agost-desembre 1919), pàg. 43 i 195.

[21] Barcelona, Biblioteca de Catalunya, fons Enric Morera.

[22] Anna Costal i Joaquim Rabaseda (2015). *Sardanes modernistes*, en premsa.

[23] Torroella de Montgrí, Can Quintana - Museu de la Mediterrània, fons Pere Rigau.

[24] Seguint la terminologia habitual de l'anàlisi funcional, la funció per compàs és: tònica - subdominant - dominant amb setena menor - tònica - dominant amb setena disminuïda sobre la sensible del relatiu de la subdominant - relatiu de la subdominant - dominant amb setena menor - tònica. La tonalitat és si bemoll major.

[25] Bernat Castillejo i Anna Costal (2011). «Presentació», a Juli Garreta. *Obra completa II: Sardanes, vol. 3 (1902-1904)*. Barcelona: Editorial Tritó, pàg. 3-8.