

**XVIII Simpòsium de l'orgue
històric i estudis musicals
Homenatge al pare Antoni Martorell
Montuiri 2022**

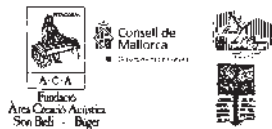


**XVIII Simpòsium de l'orgue
històric i estudis musicals
Homenatge al pare Antoni Martorell
Montuiri 2022**

© de l'edició: Fundació Musical ACA
© dels textos: els autors, 2023
© de la coberta: Antoni Caimari Alomar

Llibre coordinat per Miquel Àngel Tortell Frontera
Comissió executiva: Liniu Siquier, Jaume Pallicer, José Ferrer,
Antoni Gost i Miquel Àngel Tortell

Aquest llibre ha estat publicat gràcies a



Amb la col·laboració de



Edita: Bàsics Serveis Editorials
Carrer Rossinyol, 16
07440 Muro. Mallorca
Tel. 971 860 444. Fax. 971 537 066

Fotocomposició i impressió: Impremta Muro sl
ISBN: 978-84-127376-4-6
DL: PM 1.445-2023

**XVIII Simpòsium de l'orgue
històric i d'estudis musicals
Homenatge al pare Antoni Martorell**

Índex

Presentació

- La represa de la investigació
de l'orgue històric i dels estudis musicals 11
Miquel Àngel Tortell Frontera
Coordinador i secretari de la Fundació ACA

Homenatge al Pare Antoni Martorell

Lliçó inaugural

- Aproximació biogràfica Antoni Martorell 21
Arnau Reynés
*Professor de la UIB i organista titular
de la Basílica de Sant Francesc de Palma*

Comunicacions

- L'ideari pedagògic i nacionalista musical
d'Antoni Martorell Miralles
a través de l'àlbum *Sempreviva*. 97
Francesc Vicens Vidal
Universitat de les Illes Balears
- Converses amb el Pare Antoni Martorell. 117
Antoni Mulet i Barceló
Organista i investigador
- El contracte de l'orgue gòtic de la Seu de Mallorca,
Jaume Febrer 1484. 129
Antoni Mulet i Barceló
Organista i investigador
- Plet del Capítol de la Seu de Mallorca
contra Pau Estada, orguener (1609). 131
Antoni Mulet i Barceló
Organista i investigador

L'ideari pedagògic i nacionalista musical d'Antoni Martorell Miralles a través de l'àlbum *Sempreviva*

Francesc Vicens Vidal
Universitat de les Illes Balears

Justificació de la proposta

El *XVIII Simpòsium de l'Orgue Històric i Estudis Musicals* es va dedicar a la figura d'Antoni Martorell Miralles (Montuiri 1913 – Palma 2009). En motiu de tal celebració vaig considerar adient fer una aportació entorn d'algun aspecte de la seva faceta pedagògica pianística. La meua experiència com a estudiant de piano als anys vuitanta i noranta del segle XX al Conservatori de Música de les Illes Balears va anar associada a alguns episodis relacionats amb el Pare Martorell que ara em permet evocar. Aleshores, vaig tenir l'avinentesa de poder estudiar algunes de les peces de l'àlbum *Sempreviva*, obra inclosa en el programa obligatori dels estudis del grau professional del Pla 66, i també d'assistir a l'acte de presentació de l'obra a la seu del Conservatori a l'antic edifici de La Misericòrdia de Palma en un acte institucional. Allà vaig tenir l'ocasió de saludar el Pare Martorell qui em va signar l'exemplar del *Sempreviva*, que encara a dia d'avui conservo.

D'ençà de la seva publicació l'any 1992 *Sempreviva* ha passat a ser una de les obres reconegudes del repertori pianístic de compositors mallorquins, juntament amb l'àlbum *Danses Populars de les Illes Balears* (1998). Ambdues dates de publicació entronquen amb la vessant final del nacionalisme iniciat a l'illa de Mallorca cent anys abans, a finals del segle XIX, amb la figura d'Antoni Noguera i que va tenir continuïtat durant tot el

segle XX.¹ En qualsevol cas, el plantejament pedagògic de l'obra pianística de Martorell, gairebé únic dins el marc de la Comunitat, li ha conferit un estatus de peça d'estudi per tots aquells infants que des de la dècada dels anys noranta s'han iniciat en els estudis del piano. *Sempreviva*, dedicada “Als nins i nines, candidats a pianistes, del Conservatori de Música de les Illes Balears, tot encoratjant-los a conèixer i estimar el nostre folklore musical”, no hi ha dubte que sorgeix d'una motivació didàctica que es desprèn d'una visió més àmplia que té la finalitat de donar a conèixer una selecció significativa de peces del folklore musical illenc.

El principal propòsit d'aquest treball és situar *Sempreviva* i *Danses Populars de les Illes Balears* d'Antoni Martorell en la tradició illenca musical d'obres de perfil nacionalista i, a la vegada, constatar-ne el seu rerefons ideològic com a exemple de la vigència i l'èxit dels seus ideals. Per això, organitzarem el text en tres apartats: en el primer situarem les obres dins el seu context cultural; en segon lloc, les descriurem en base a les seves característiques ideològiques i pedagògiques; i, en darrer terme, en valorarem la vigència i l'èxit de la continuïtat.

El Pare Martorell en la tradició del nacionalisme musical illenc

Des del segle XIX el nacionalisme musical ha tingut la seva raó de ser en el folklore musical. Després de les grans fites compositives de la tradició romàntica europea d'arrel nacionalista i impressionista, el simfonisme del tòpic pintoresc d'autors com R. Korsakof, M. Ravel, M. Falla, C. Debussy o B. Smetana va donar lloc a la recerca folklòrica. Els treballs de camp de Béla Bartok (1881-1945) i Zoltan Kodaly (1882-1967) es varen convertir en unes pràctiques de referència per a tots aquells músics de la tradició acadèmica occidental compromesos en fer música pel poble i del poble. Així, la recerca folklòrica es va convertir, no només en

un camp d'inspiració inesgotable pels autors de la música clàssica a cavall entre els segles XIX i XX, sinó també en el cànon compositiu a seguir.

A principis del segle XX, la música tradicional ofería un ventall ampli de recursos compositius en un moment de recerca creativa i d'exhauriment dels plantejaments musicals convencionals i històrics. Així, les escales modals de la música eslava, les afinacions per quarts de to de les tonades del camp, els efectes vocals tipus iòdel o les actituds corporals del flamenc varen ser alguns dels quantiosos recursos musicals que varen inspirar grans obres del nacionalisme que procedien de la música folklòrica o n'incorporaven referències clarament identificables.

Val a dir que cada país occidental, de forma més o menys codificada, va organitzar la seva música tradicional no només com a font d'inspiració sinó també com allò que simbolitzava l'ànima del poble. Així, el cant dels pagesos i els seus balls, considerats ancestrals i d'origen remot, representava l'expressió paradigmàtica de l'essencialisme de la filosofia alemanya, del *volkgeist* herderià, que alhora va servir per donar fonament teòric a la majoria de teories nacionalistes del segle XIX i XX.

La música espanyola va participar del moviment nacionalista europeu gràcies a les aportacions de compositors com Manuel de Falla, Isaac Albéniz, Enric Granados, Joaquín Rodrigo, Tàrrega, etc. L'ús recurrent de la guitarra, dels panderos i les castanyetes així com de ritmes i pals flamencs varen dotar les obres dels músics nacionalistes espanyols d'uns trets fàcilment distintius i fortament característics arrelats en els tòpics exotistes de les músiques del Sud.

Des de finals del segle XIX els compositors mallorquins han participat de la vessant nacionalista musical vinculada a la recerca folklòrica. Des d'Antoni Noguera fins al Pare Martorell podem traçar una línia de gairebé un segle de músics i compositors illencs que neix del mateix transfons europeu, emmirallat en el patrimoni etnològic per fonamentar el discurs patriòtic. En el context illenc, la construcció de la nació —una nació basada en els ideals de la renaixença i del catalanisme cultural de vocació europeista—

¹ Antoni Noguera i Balaguer (1860-1904), compositor, musicòleg i crític musical és el representant més destacat del nacionalisme musical illenc, per influència de Felip Pedrell, i responsable de la renovació cultural i musical que va tenir lloc a Mallorca entre les acaballes del segle XIX i principis del segle XX (Pons, 1998; Duran i Canyelles, 2022).

va ser en base a les arrels folklòriques illenques i en la seva cultura pagesa, considerades aleshores el tresor més preuat de la pròpia identitat.

Abans, però, l'Arxiduc Lluís Salvador d'Àustria (1847-1915) ja havia aplicat el mètode positivista a través de les *tabulae ludouicianae* per descriure els aspectes socials, culturals, econòmics i religiosos de les Balears en la seva obra magna *Die Balearen. In Wort und Bild Geschildert* (1867-1891).² L'obra va resultar ser l'estudi més complet dels aspectes folklòrics de la vida pagesa de les Illes Balears durant dècades. Així i tot, el primer estudi sobre la música popular de Mallorca va ser la *Memoria de los cantos, bailes y tocatas Populares de la Isla de Mallorca* (1893) de Noguera. Aquesta obra s'emmarcà dins el context del regeneracionisme cultural que impulsà el propi Antoni Noguera a Mallorca a partir dels seus contactes amb Felip Pedrell, autor del *Cancionero Musical Popular Español* (1922), i principal impulsor del moviment nacionalista musical a l'estat Espanyol. A partir de la relació entre Noguera i Pedrell es consolidarà la visió nacionalista musical del primer i el seu compromís ideològic es veurà tant en la seva tasca compositiva com en la seva faceta de la crítica periodística (Duran & Gallego, 2022).

A finals del segle XIX altres músics i compositors illencs, coetanis a Noguera, desenvoluparan la sensibilitat musical folklòrica a partir de l'escriptura pianística. Aleshores, la cançó tradicional i les danses populars arrançades per a piano i per a veu i piano donaran lloc a un corpus compositiu editat en distints àlbums i fascicles. De tots ells, l'*Àlbum Musical de Compositores Mallorquines* i els quaderns de *Folklore Musical Mallorquín* d'Antoni Pol, tot i no ser els únics, constitueixen dos exemples representatius de melodies populars illenques arrançades per a piano.

Aquestes edicions anaven destinades tant a la instrucció musical de la petita burgesia mallorquina com en la implementació de les edicions cultes basades en el repertori tradicional autòcton. D'aquí que a la majoria

de cases senyoriales i adinerades de Ciutat hi hagués un piano destinat a l'estudi de peces d'inspiració costumista i folklòrica.

A la taula 1 podem veure un llistat de peces per a piano inspirades en el folklore musical illenc que varen ser editades a Mallorca entre 1892 i 1998.³ Les obres de la taula I plasmen de forma ben definida el panorama estètic del llegat pianístic decimonònic a la Mallorca del segle XX. Així, hi podem localitzar exemples de la tradició europeista postherderiana, latent en la majoria de corrents artístiques actives a la Mallorca contemporània: des de la tradició romàntica, el pintoresquisme alhambrista, el sentimentalisme de saló, les peces fruit de la recerca folklòrica, la recuperació del patrimoni històric o les obres d'exaltació regionalista (Carbonell, 1999).

Taula I.

Selecció d'obres de piano i piano i veu inspirades an el folklore de Mallorca
Període: 1892-1998

Obra	Autor	Data
<i>Àlbum de compositores mallorquines</i>	Miquel Marquès, Rosa Mestre, Antoni Noguera, Maria Sabater, Andreu Torrens, Bartomeu Torres, Miquel Tortell	c.1892
<i>Trois dances sur des airs populaires de l'île de Majorque</i>	Antoni Noguera	1901
<i>Melodías populares españolas para piano. Islas Baleares</i>	Antoni Noguera	Sd
<i>Folklore Musical Mallorquín I</i>	Antoni Pol	1917
<i>Folklore Musical Mallorquín II</i>	Antoni Pol	1926
<i>Ritual de pagesia</i>	Baltasar Samper	1931
<i>Danses mallorquines</i>	Baltasar Samper	-

³ En aquest estudi no hem tractat les obres de caràcter marcadament nacionalista que varen ser escrites per a altres instruments. En aquest context el repertori de guitarra va ser especialment prolífic a partir de les obres de compositors com Bartomeu Calatayud (1882-1973) o Miquel Janer (1927-2012).

² Les Balears descrites per la paraula i la imatge.

<i>Tonades i balls populars de Mallorca per a piano</i>	Jaume Mas Porcel	1932
<i>Dances i cançons populars de Mallorca [dos volums]</i>	Matilde Colom	Sd
<i>Pollença</i>	Antoni Torrandell	1956
<i>Canciones populares españolas para canto y piano</i>	Graciano Tarragó	1962
<i>Arrels 24 cants populars de Balears</i>	Bernat Julià	1989
<i>Sempreviva</i>	Antoni Martorell	1992
<i>Dances Populars de les Illes Balears</i>	Antoni Martorell	1998

Baltasar Samper (1888-1966) serà un dels principals continuadors del nacionalisme musical iniciat per Noguera. Deixeble del crític musical, Samper possiblement hagi estat el compositor illenc que hagi portat més lluny i d'una manera més coherent els ideals nacionalistes de la música mallorquina. Col·laborador fervorós del gran projecte de l'*Obra del Cançoner Popular de Catalunya* i principal col·laborador de la majoria de les missions de recerca a Mallorca i a les Pitiüses Samper es postula com el principal músic folklorista de la nostra història recent. A més a més, el seu domini de la tècnica pianística li permeté escriure un bon nombre d'obres romàntiques continuadores de la tradició musical folklòrica. Obres de piano com *Ritual de Pagesia* (1931) o la *Suite Mallorca*, de les qual també hi ha la versió orquestral, són exemple del diàleg entre la música tradicional i la música culta nacionalista. I és que Samper va recórrer un bon nombre de pobles del Pla de Mallorca a la recerca de cançons tradicionals i com a home avançat al seu temps va fer ús de la tecnologia que tingué a la seva disposició. Gràcies a les memòries de recerca editades per Josep Massot, de l'Abadia de Montserrat, avui en dia podem accedir tant a les notes musicals manuscrites de Samper, fruit dels

diferents treballs de camp escomesos entre 1924 i 1932, com a la col·lecció de fotografies realitzades durant les seves sortides de camp. Tot plegat constitueix una fita molt rellevant del material etnogràfic d'aleshores.

De la dècada dels anys quaranta del segle XX són els intents d'incorporar la música al projecte més ambiciós de la cançonística popular mallorquina. Durant aquells anys Rafel Ginard Bauçà (1899-1976), artífex del *Cançoner Popular de Mallorca*, tractà la dimensió musical del seu Cançoner. Diverses fonts ho demostren: des de les notes musicals al *Calendari Folkloric* fins al relat d'Antoni Riera Estarelles, explicat al pròleg del seu recull *Cent i tantes tonades tradicionals de Mallorca* (Riera, 1988). Malgrat no disposar de la música d'aquest ambiciós projecte o, millor dit, només disposar-ne d'una part testimonial, no podem descartar que el *Cançoner Popular de Mallorca* de Rafel Ginard fos concebut al marge del fet musical. Aquest fet ens porta a recordar la importància que va tenir la formació musical acadèmica, i conseqüentment la sensibilitat i interès per la cançó tradicional, dins el franciscanisme conventual illenc.

Tot i que després del *Cançoner Popular de Mallorca* s'han donat altres treballs dins l'àmbit de la recerca folklòrica, Rafel Ginard, Antoni Riera, Antoni Martorell o Francesc Balle representen una part importantíssima de la vessant cultural de la saga de frares franciscans del segle XX, que varen conrear el folklore musical des de la visió patriòtica del país.

Altres exemples continuistes dins l'àmbit de la recerca folklòrica musical del segle XX han estat els treballs de l'etnomusicòleg americà d'Alan Lomax (1952), Gabriel Ensenyat (1977) o Josep Massot i Planes (1918/1984). Tots aquests projectes varen servir per donar continuïtat a la investigació folklòrica illenca, però a diferència dels treballs de Noguera o Samper no varen tenir un impacte directe en la música culta.

El relat nacionalista de la música folklòrica com a font d'inspiració per a la música culta el trobam principalment en els escrits de Noguera, Samper i Miralles, tres estadis generacionals successius que han donat cos al relat musical nacionalista pròpiament mallorquí: *Ensayos de crítica*

musical (1908) de Noguera, *Estudis sobre la cançó popular de Samper* (1994) i les notes introductòries a *Sempreviva* (1992) i *Danses Populares de les Illes Balears* (1998) del Pare Martorell. De tot aquest corpus teòric de textos, tanmateix imprescindibles per comprendre l'ideari musical de l'època, ens centrarem en els escrits del Pare Martorell tant per qüestions d'espai com per acabar de centrar el nostre objecte d'estudi.

El relat cultural de *Sempreviva* o la idealització de la cultura clàssica

Tot i tractar-se d'un escrit relativament breu el pròleg de *Sempreviva* que signa Antoni Martorell a l'inici de l'obra deixa palès el seu ideari de forma clara i decidida. Al frontispici de l'edició llegim: “Mai no es podria emprar millor el mot de *Sempreviva*, —planta herbàcia de flors que no es marceixen—, que per a significar la cançó popular que roman *sempre viva* i fresca en la memòria i tradició del poble” (Martorell, 1992:4). L'aclariment del títol de l'obra, certament ben trobat, relaciona dues característiques d'una planta de nom suggeridor que creix al camp mallorquí amb el folklore musical illenc. Entretant, la cultura pagesa s'entén representada de forma paradigmàtica per la cançó tradicional que precisament per la seva persistència en el temps s'ha mantingut de forma *viva i fresca*. Pel Pare Martorell el folklore “ve a ésser com una massa de fang aurífic del qual amb seny i manya cal extreure'n les pelletes d'or pur i deixar escolar la terrissa” (Martorell, 1998:6). A partir del pressupòsit que el poble es manifesta a través del seu folklore, les expressions musicals són considerades “la cara més suggestiva del prisma cultural d'una raça”, unes dades força interessants a partir de les quals aprofundir i desglossar la cultura (Martorell, 1998). Aquesta idea està relacionada amb el caràcter suposadament inconscient de l'expressió musicada (i dansada), que, per mitjà del discurs essencialista de l'idealisme romàntic, veu en la cançó tradicional la forma més genuïna i pura de la nació. Per això, segons Martorell és una obligació moral del país donar a conèixer el repertori propi de la cançó tradicional:

La fibra moral i la potencialitat d'un poble creixent damunt les arrels de la pròpia cultura, manifestada en els costums, tradicions, habituds, arts i llengua. El folklore musical és, tal volta, la cara més suggestiva del prisma cultural d'una raça. Si conèixer l'art del propi poble és un deure de tot ciutadà ben entranyat, més pregnant és l'obligació, per als qui conreen l'art musical, d'instruir-se en l'art de la música popular de la pròpia nació, començant, a ser possible, ja des dels anys més primerencs, per tal com els novells plançons puguin, un bell demà, ben d'hora i amb gallardia, flamejar la bandera de la nostra identitat (Martorell 1992:7).

És així com la cançó del poble esdevé un objecte d'estudi que ha de romandre intacte, pur, qualsevol modificació de la qual serà percebuda com agressió als fonaments culturals de la pròpia identitat. Per això, és recurrent trobar el tòpic que el passat històric sempre fou millor expressat de distintes maneres i que la percepció del progrés sigui entesa com una força hostil que impedeix la conservació de la cultura de l'avior i que se l'ha de combatre. “És un fet deplorable”, diu Antoni Martorell quan tracta d'aclarir la finalitat de la seva obra, “que el nostre patrimoni folklòric musical tendeixi a esfumar-se ràpidament sota la pressió del fenomen de la mecanització de les feines del camp i de l'estil consumístic de la vida” (Martorell, 1992:7). I és que el Pare Martorell concep la cançó folklòrica i el cançoner popular com un tresor, com un patrimoni ampli de cultura ancestral, ric amb modismes i mots en desús que remet a pràctiques culturals obsoletes o en vies d'una lenta però implacable desaparició. Per això, Martorell insta amb urgència a ensenyar el folklore musical a les futures generacions, especialment a l'alumnat amb aspiracions musicals i pianístiques, a través del material que posa preferentment a disposició “del personal didàctic musical” quan diu:

“Si volem que el nostre tresor cultural musical no esdevingui un record purament nostàlgic, cal aplicar remeis inajornables per a mantenir la torxa de la nostra identitat. I com que la planta quan és tendra és flexible i receptiva caldrà, ja des dels primers cursos de música, iniciar els joves artistes en la coneixença del nostre folklore musical”.

(Martorell, 1992:7)

Una segona font, igualment utilíssima, reafirma el pensament musical del Pare Martorell: la lliçó magistral que va pronunciar en l'acte d'investidura a *Doctor Honoris Causa* a la Universitat de les Illes Balears titulada *El folklore musical balear, referent antropològic de la nostra identita*.⁴ Es tracta d'un text d'una prosa bellíssima farcida de referents cultural grecollatins on l'autor posa en valor la cançó i la dansa tradicional com la més genuïna expressió del poble mallorquí. En el seu discurs, el Pare Martorell, igual que en el pròleg de *Sempreviva*, fa una crida a recobrar la consciència del país, “del que som i a descobrir la ruta que cal emprendre” (Martorell, 2001:1). Promou la crida a recuperar la consciència de poble, una tasca urgent, per tal d'aconseguir “una consciència plena d'allò que som, posseïm i valem com a condició o element indispensable per assolir aquell estadi de discerniment de la dignitat i grandesa de l'ésser humà” (Martorell, 2001:2). En aquest context el folklore musical és considerat per Martorell “un far referencial de passa i, conseqüentment, testimoni i argument de la identitat del poble”. D'aquí que el folklore sigui concebut com una herència patrimonial transmesa com un llegat ètnic de la col·lectivitat, propietat moral de tot el grup, i no un privilegi d'una minoria intel·lectual o lletraferida.

La lliçó magistral del Pare Martorell guarda moltes concomitàncies ideològiques i culturals amb la concepció moral i visionària de *Sempreviva*. La traça hel·lènica de la cançó popular balear és l'argument

històric a partir del qual el compositor de Montuïri justifica en ambdues fonts l'ús del sistema modal grec, d'ascendència pitagòrica, en l'origen del llenguatge musical modern i fortament present en la cançó popular i en la dansa mallorquina. No dubta en enllaçar la cançó popular amb “les fonts més remotes d'aquella civilització mediterrània, carregada de salabror dels mars Egeu i Jònic” (Martorell, 2001:4) i les connecta amb altres civilitzacions que el condueixen a topar-se de nou amb el mite de l'orientalisme força estereotipat en el repertori de les cançons de treball. Arribat a aquest punt, Martorell cita a Riemann, tant a *Sempreviva* com a la lliçó magistral de 2001, per legitimar l'empremta morisca en la música tradicional illenca.⁵ Així, no és d'estranyar que en la segona part del seu discurs magistral el Pare Martorell tracti la dansa com la part més seductora i exuberant del folklore illenc i, com la cançó, també referent antropològic de la identitat cultural mallorquina. Recordem que el següent àlbum de piano del Pare Martorell és el recull de *Dances Populars de les Illes Balears* (1998) concebut com la continuació de *Sempreviva* amb el propòsit de ser un “contribut vàlid i eficaç, bé que humil, a desvetllar l'interès i la coneixença d'un sector tan vital i característic de la nostra ètnia i cultura” (Martorell, 1998:5). L'obra, alhora, és l'acompliment de la promesa de presentar la segona vessant del folklore musical mallorquí, el de les danses, amb un propòsit clar: “Estimar les pròpies arrels i pertinences dinàstiques i ètniques, i valorar i salvaguardar els trets idiosincràtics de la pròpia nissaga” (Martorell, 1998:5). I com a conseqüència d'aquest principi, el Pare Martorell crida l'atenció a la comunitat educativa al fet d'afanyar-se a protegir, custodiar i estudiar el patrimoni ètnic i cultural per tal de defensar i envigorir la identitat del poble de Mallorca. Però a diferència dels orígens mil·lenaris de la cançó folklòrica, Martorell situa les danses de les pràctiques festives i de l'esbarjo —de les jotes, les mateixes, els fandangos i els boleros— a

⁴ Lliçó magistral llegida dia 26 de novembre de 2001 al poble de Montuïri, disponible a https://www.uib.cat/digitalAssets/271/271287_llico.pdf [data de consulta: desembre de 2022].

⁵ Es tracta del musicòleg i pedagog alemany Hug Riemann (1849 - 1919) (Rehding, 2003).

les acaballes del segle XVII i en el segle XVIII. Tot i que les danses dels anomenats balls de figures —cossiers, àguiles, cavallets, etc.— no els inclou i en reconeix un origen força remot i atàvic (Martorell, 1998).⁶

Característiques de l'obra

Sempreviva consta de quaranta una peces: quaranta melodies populars mallorquines arranjades per a piano i un exercici de tècnica sense cap relació amb cap melodia popular titulada *La baldufa*. La tria de les peces que proposa l'autor han estat escollides per ell mateix en base a les seves característiques musicals. Diu Martorell: “Hem seleccionat un grup, prou representatiu, de tonades populars, possiblement les millors modalment i rítmicament, que, a manera d'escaparada, descobriran, en resumida visió panoràmica, l'encís de la nostra cançó”.⁷ És la intenció de l'autor presentar les melodies de forma “clara i llampant” i amb acompanyaments harmònics “prevalentment simples i diàfans”, gairebé elementals. No hi ha dubte que la justificació harmònica dels arranjaments de les melodies escollides a partir de diverses referències modals respon a la visió del passat històric musical que entronca el present amb les cultures mil·lenàries d'un passat mític:

Tot i que poden existir, dins el nostre folklore, sediments culturals d'altres civilitzacions més arcaiques i estranyes, ens limitam a assenyalar el nexa modal amb aquelles fórmules musicals de les cultures antigues que més directament han marcat el nostre folklore baleàric: la cultura grecoromana i la cultura aràbiga (Martorell, 1992:7).

Així i tot, Martorell optarà per dotar al conjunt de les peces de *Sempreviva* d'una sonoritat unitària i ben cohesionada a partir del que

la musicologia moderna ha determinat com a “modes grecs”.⁸ Aquest sistema musical és el que emprarà el Pare Martorell per legitimar un relat de l'antigor que connecti el repertori folklòric vigent amb la música imaginada d'un passat remot i llunyà:

Aquesta referència modal —aclarirà Martorell— no indica l'origen de la tonada, sinó quin és el contacte, la relació, el parentiu amb el mode primitiu que l'ha engendrada i del qual en podem tenir un fonament empíric; ni tampoc no és un judici apodíctic i definitiu sobre la seva paternitat modal, sinó, simplement, una pista que ens pot conduir a copsar l'enllaç cultural amb les fonts més remotes de la civilització mediterrània dels dos o tres últims mil·lennis (...). La nota referencial està, doncs, encaminada a conduir-nos a l'origen remot, a la primera font musical modal que ens resulti suficientment documentada (Martorell, 1992:7).

Així doncs, no és d'estranyar que el pròleg de *Sempreviva* sigui ple de referències històriques de la música culta occidental —al cant gregorià, a Pitàgores o a l'Ars Nova medieval— i doni a entendre el folklore musical illenc com un element cultural ric precisament per haver tingut la virtut d'absorbir alguns dels trets culturals de les antigues civilitzacions assentades a l'illa de Mallorca des de l'època dels fenicis: “és indubtable que totes [la fenícia, la grega, la romana, la cartaginesa, la bizantina, l'àrab i la catalana] ens han esquitxat culturalment i, gota a gota, s'ha format l'estalactita de la nostra cultura popular” (Martorell, 1992:8). Però pel Pare Martorell, malgrat la incidència de tantes civilitzacions pretèrites en el folklore mallorquí, només dues en conserven trets veritablement identificables pel que fa a la música i al sistema modal emprat: la cultura grecoromana i la cultura moresca. Vet aquí com, amb la segona, el mite de l'orientalisme queda latent en relació amb el substrat cultural àrab i al repertori de les cançons de treball:

⁶ Per ser més precisos hem de constatar que a l'àlbum *Dances Populares de les Illes Balears* Martorell al final del llibre inclou dos arranjaments: *Ball de l'oferta* (núm 53) i *Flor de murta* (núm. 54) (Martorell, 1998:136-139).

⁷ En relació amb les *Dances Populares de les Illes Balears* també dirà quelcom força semblant: “són el bo i millor i potser, a vegades, el mediocre; però tot constitueix unes dades força interessants que ens ajuden a aprofundir i desglossar la nostra cultura”. (Martorell 1998:6).

⁸ Els models grecs són un sistema d'organització musical (o conjunt d'escalles) que la tradició ha situat en la teoria musical de l'antiga Grècia segons Aristoxen de Tarent i que a principis del segle XX també va servir per sistematitzar la renovació litúrgica del cant gregorià.

Solament dins el sector de les feines emergeix l'empremta moresca, i això, no pas sempre. Aquest tipus de tonades camperoles són de ritme lliure i de caràcter estrictament solístic on el protagonista galeja la veu a son antull, lliurat, quasi incontroladament, a un capriciós i ampul·lós cantussol (Martorell, 1992:8).

L'associació estètica del cant galejat i ornamentat a partir d'una conducció vocal lliure, val a dir que es tracta d'un tret estès a moltes de les regions agrícoles d'arreu del món, immediatament desperta la relació amb l'experiència de l'assentat i exitós mite oriental (Ayats, 2001).⁹ En qualsevol cas, Martorell justifica el substrat musical àrab de les tonades del camp mallorquí amb el fet que “després de la Conquesta catalana els àrabs instal·lats a les Balears romangueren en condició d'esclaus o d'assalariats que conreaven les terres” (Martorell, 1992:8). A partir d'aquest principi d'imaginari cultural el propòsit de l'autor de *Sempreviva* és fer descobrir a l'alumne el perfil modal de les tonades de l'obra, sovint amagat pels estralls del temps i de les versions adulterades pels aires romàntics a la moda, de manera que es posi en descobert la fesomia del mode original. En paraules de Martorell:

“L'objecte de la *referència modal* és suggerir la *paternitat modal* de la melodia popular que, àdhuc essent relativament recent, és sempre objecte d'anàlisi modal i d'estudi del seu parentiu amb cultures precedents. Bo i romanent la melodia allò que és, volem conèixer la saba modal que l'embeu. El fet que una tonada, diguem-li exòtica, s'hagi instal·lat recentment a les Illes, no significa que la seva primitiva procedència no sigui força antiga. Per consegüent, no la judicam pel temps que fa que circula entre nosaltres, sinó pels elements modals que la componen. Tota vegada que s'ha arrelat aquí, ja la consideram folklore nostre i com a tal l'analitzam”.

(Martorell, 1992:8)

⁹ Jaume Ayats ja va tractar el mite de l'orientalisme en les cançons de treball, especialment de l'illa de Mallorca, en un article breu on explica els procediments pels quals moltes de les melodies melismàtiques tradicionals han estat justificades des del relat mític arabista o orientalomossàrab (Ayats, 2001).

Taula II.
Sempreviva. Referències modals i fonts de les peces

Títol	Referència modal	Font de la melodia
<i>Pastoret, d'on vens?</i> <i>A ca sa padrina</i>	Lidi grec	Massot, 1984:320 Massot, 1984:342
<i>Cançó de pastar</i> <i>El sen Piris</i> <i>Cançó de festeig</i> <i>L'any coranta vaig segar</i>	Tritus plagal	Julià, 1956:10 Massot, 1984:306 Julià, 1956:20 Galmés, 1950:42
<i>Es molí d'en Jordi Vives</i> <i>Cançó d'espadar</i>	Hipofrigi	Julià, 1956:4 Noguera, 1908:29
<i>Tonada “des batre metles”</i>	Frigi / hipofrigi	Massot, 1984:56
<i>Garrida, vós sou l'ona</i>	Frigi	Massot, 1984:8
<i>Pipa treu foc</i> <i>Arri, arri, somereta</i> <i>Cançó des moliner</i> <i>Ton pare no té nas</i> <i>La filadora fila, fila</i> <i>En Pep Gonella té</i> <i>Una teringa de tot es carrer</i>	Lidi	Julià, 1956:48 Mercadal, 1979:64 Mercadal, 1979:113 Mercadal, 1979:78 Massot, 1984:117 Julià, 1956:49 Massot, 1984:294
<i>Ball de cavallets</i> <i>Na Maria-Anna s'estufa</i>	Lidi / Dòric	Massot, 1984:119 Mercadal, 1979:85
<i>Sa molinereta</i>	(no identificada)	Massot, 1984:282
<i>La quadrilla des porró</i> <i>Sant Joan Pelós</i>	Lidia / hipofrígia	Mercadal, 1979:200 Massot, 1984:292
<i>Cançó de veremada</i>	Dòric / Hipolidi	Julià, 1956:11
<i>Dormirà es meu fiet</i> <i>Deixem lo dol</i> <i>Entrant dins es poble</i> <i>Tonada des tondre</i>	Hipodòrica	Mercadal, 1979:45 Massot, 1984:253-254 Massot, 1984:349 Massot, 1984:80
<i>A la ciutat de Nàpols</i> <i>Tonada de picar càrritx</i> <i>Sa morena de Torret</i> <i>Tonada de vermar</i>	Dòric	Julià, 1956:16 Massot, 1984:88 Mercadal, 1979:202 Massot, 1984:58
<i>El senyor Martí</i>	Jònic	Massot, 1984:302

<i>Cançó des segar</i> <i>Tonada des coir oliva dalt</i> <i>Tonada des batre</i>	Escala aràbiga Hisfahan	Mercadal, 1979:112 Massot, 1984:47 Massot, 1984:35
<i>Cançó des missatge</i>	Frigi / Escala oriental	Mercadal, 1979:109
<i>Mare de Déu çon anau?</i>	Escala aràbiga Rast	Mercadal, 1979:33
<i>Cançó des llaurador</i> <i>Cançó de llaurar</i>	Escala aràbiga Nawa	Mercadal, 1979:108 Riera, 1988:2
<i>Tonada de treure aigua</i> <i>La Baldufa</i>	Hipolídic -	Massot, 1984:100 -

La darrera part del pròleg és una justificació dels modes emprats en els arranjaments musicals. Val a dir que totes les melodies populars que fa servir el Pare Martorell per harmonitzar-les al piano les extreu dels distints cançoners d'aquells caçadors de cançons que l'han precedit en el temps i en cita les fonts.¹⁰

Recapitulació

Pel Pare Martorell la cançó i la dansa tradicional són les expressions més representatives del folklore musical de Mallorca, referents culturals de la pròpia identitat —“blasó de l'essència cultural”, “bandera de la nostra identitat”, “paraula visible dels nostres sentiments”—, un repertori que es té la consciència que es perd, i que consegüentment cal preservar i donar a conèixer a les futures generacions, especialment als joves de la comunitat i als futurs músics.

A partir dels àlbums de piano *Sempreviva* (1992) i *Danses Populars de les Illes Balears* (1998) el Pare Martorell crea un material pedagògic destinat a divulgar entre els més joves intèrprets, una selecció significativa del folklore musical illenc amb la visió d'esperonar-los en la defensa i la reafirmació de la pròpia identitat.

Val a dir que el perfil pedagògic d'Antoni Martorell se sustentat en el compromís moral de donar a conèixer el llegat cultural i ètnic del poble mallorquí, un patrimoni valuós que es perd, com a conseqüència de la maquinització del camp, i que cal recuperar per tal de preservar els fonaments de la pròpia identitat.

“Avui, més que mai, urgeix defensar i custodiar el tresor de la nostra cultura i res millor per aconseguir-ho que fer conèixer, promoure i divulgar el nostre folklore musical, del qual n'és una part destacada la nostra dansa popular. Enfront de l'aürt ferotge de productes exòtics que, com una onada truculenta, amenaça engolir inexorablement la nostra cultura i, amb ella, la nostra pervivència ètnica, cal arrambar l'espalla generosament per aixecar un dic de contenció per tal de detenir l'allau contaminant que ens escomet des d'allà les nostres fronteres i, alhora, difondre sempre més la coneixença i l'afecte del nostre patrimoni cultural. Preservar i difondre el nostre folklore, és defensar i perpetuar la nostra identitat de poble”.

(Martorell, 1998:9)

Per al Pare Martorell, la rellevància cultural del folklore musical illenc ve legitimada pel seu origen remot, en l'arabisme musical i en la cultura grecoromana “empeltada en la soca hel·lènica” (Martorell, 2001:7). A partir dels referents folklòrics que s'expressen en la música modal —arabisme i cultura clàssica— Martorell justifica una tria harmònica basada en els modes grecs per dotar les peces de *Sempreviva* i *Danses Populars de les Illes Balears* d'una sonoritat cohesionada i justificada en la tradició històrica.

Per altra banda, diversos escrits del pare Martorell deixen constància de la seva visió pedagògica i musical: els pròlegs als dos àlbums de piano ja esmentats —*Sempreviva* i *Danses Populars*— i la lliçó magistral pronunciada en l'acte d'investidura Doctor Honoris Causa a la Universitat de les Illes Balears. Aquests tres textos conformen el llegat ideològic i pedagògic del nacionalisme musical de l'autor que, a la vegada,

¹⁰ Ensenyat (1975); Galmés (1950); Julià (1956); Massot (1984); Mercadal (1979); Noguera (1908); Pedrell (1922); Riera (1988).

representen la persistència d'un discurs postromàntic d'influència herderiana a les acaballes del segle XX que també trobarem en la línia del pensament franciscà contemporani.

Aquest discurs, es fonamenta en el mite de l'orientalisme, en la idea romàntica de com més antics i remots són els referents culturals més profundes són les arrels de la cultura que la sustenta. Així, la cançó i la dansa són concebudes com un valor cultural i ètnic que es perd i que conseqüentment cal salvaguardar, donant-lo a conèixer en els àmbits educatius i de l'ensenyament musical.

Així, la singularitat de les obres per a piano aquí esmentades no només radica en la continuïtat d'una tradició musical acadèmica inspirada en el folklore illenc sinó en la visió educativa universal del país, del despertar a la consciència històrica col·lectiva, per tal de constatar la realitat cultural que impregna la vida:

“...cada poble té dret a la seva presència en el món, per tal com tota cultura representa un conjunt de valors únics, els nadius del lloc, els indígenes, els autèntics representants de la cultura local, tenen el dret a fer prevaler la pròpia cultura sobre les altres cultures sobrevingudes, com a base de la convivència social, sempre que es respectin els drets fonamentals dels altres, sobretot el dret suprem de la incolumitat física i la dignitat humana”.

(Martorell, 2001:6)¹¹

Bibliografia

AYATS, J. (2001). *El mite de l'orientalisme en les cançons de treball. Caramella. Revista de música i cultura popular*, IV, 26-29.

CARBONELL, X. (1999). *Textos, anotacions i estudi a l'edició facsímil de l'Àlbum Musical de Compositors Mallorquins*. Palma: Ajuntament de Palma.

CASARES, E. (1986). *La música de la generación del 27, homenaje a Lorca. Baltasar Samper, entre el nacionalismo y el impresionismo*. Madrid: Ministerio de Cultura.

(1998). *Conferencia Intergubernamental sobre políticas culturales para el desarrollo*. Documento de Estocolmo. Estocolm: Organització de les Nacions Unides per l'Educació, la Ciència i la Cultura. [https://culturalrights.net/descargas/drets_culturals419.pdf]

CORBERA, A. (2018). *Baltasar Samper, compositor: el redescobrimient d'un músic català a l'exili. Revista Catalana de Musicologia*, XI, 199-231.

DURAN, B. & GALLEGO, E. (2022). *Aportacions de les Balears a la primera musicologia espanyola*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.

ENSENYAT, B. (1975). *Folklore de Mallorca. Danzas, Música, Ritos y Costumbres*. Palma: Escuela de Música y Danzas de Mallorca.

ESTELRICH, M. (1987). *Compositors Mallorquins. Obres de Caplloch, Torrandell, Samper, Thomàs, Mas Porcel, Matheu*. Madrid: Boileau.

GALMÉS, A. (1950). *Mallorca, Menorca, Ibiza. Folklore*. Inca: Talleres Durán.

GINARD, R. (1966). *Cançoner Popular de Mallorca*. Palma: Editorial Moll.

JULIÀ, M. (1956). *Mallorca. Cançons tradicionals*. Barcelona: Hogar del libro.

MARTORELL MIRALLES, A. (1992). *Sempreviva. Àlbum de cançons populars per al petit pianista*. València: Piles, editorial de música.

MARTORELL MIRALLES, A. (1998). *Danses populars de les Illes Balears. Recull selectiu de les danses populars més generalitzades a les Illes Balears en versió per a piano*. València: Piles, editorial de música.

MARTORELL MIRALLES, A. (2001). El folklore musical balear, referent antropològic de la nostra identitat. *Lliçó magistral llegida en l'acte d'investidura Doctor Honoris Causa*. Palma: Universitat de les Illes Balears. [https://www.uib.cat/digitalAssets/271/271287_llico.pdf]

¹¹ En aquest fragment el Pare Martorell cita un fragment de la Conferència Internacional d'Estocolm de 1998, sobre els drets culturals pel desenvolupament.

MASSOT I PLANES, J. (1984). *Cançoner Musical de Mallorca*. Palma: Sa Nostra.

MERCADAL, D. (1979). *El folklore musical de Menorca*. Palma: Gráficas Miramar.

NOGUERA, A. (1893). *Memoria de los cantos, bailes y tocatas de la Isla de Mallorca*. Barcelona: Berdós y Feliu.

NOGUERA, A. (1908). *Ensayos de crítica musical*. Palma: Tous.

PARETS, J. & ESTELRICH, P. (2000). *Compositors de les Illes Balears*. Pollença: El Gall Editor.

PEDRELL, F. (1922). *Cancionero Musical Popular Español*. Barcelona: Eduardo Castells.

POL, A. (1917). *Folklore Musical Mallorquín. Colección de canciones populares de Mallorca para canto y piano*. Barcelona: Boileau.

Pol, A. (s.d.). *Folklore Musical Mallorquín. Colección de bailes típicos de Mallorca*. Barcelona: Boileau.

PONS, D. (1998). *Ideologia i cultura a la Mallorca d'entre els dos segles (1886-1905). El grup regeneracionista de l'Almudaina*. Palma: Leonard Muntaner.

REHDING, A. (2003). *Hugo Riemann and the birth of modern musical thought*. Cambridge: Cambridge University Press.

REYNÉS FLORIT, A. (2009). *Antoni Martorell: mestre, músic i compositor. La influència de la música popular en la seva obra*. Palma: UIB [tesi doctoral].

RIERA ESTARELLES, A. (1988). *Cent i tantes tonades tradicionals de Mallorca*. Palma: Editorial Moll.

SALVADOR, Arxiduc L. (1892). *Die Balearen. In Wort und Bild Geschildert*. Leipzig.

SAMPER, B. (1994). *Estudis sobre la cançó popular de Samper*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat. continuïtat més enllà de la sala de música o el temps dedicat a la tècnica.

Converses amb el Pare Antoni Martorell

Antoni Mulet i Barceló
Organista i investigador

El primer record que tenc de la música del P. Martorell és quan, amb 12 any i havent començat el batxillerat a la Porciúncula, vaig conèixer i cantar algunes de les seves obres: *Dextera Domini*, *O memoriale*, *Tota pulchra* i sobretot la missa *Mater Amabilis* i el *Celebrabo*. Era una música innovadora però alhora arrelada en la tradició de l'anomenada "nova escola romana", sorgida arran del *motu proprio* de Pius X de 1903. Molt diferent del que es cantava llavors a les esglésies mallorquines que a tot estirar arribaven a la missa *Te Deum laudamus* a dues veus iguals de Perosi.

El P. Martorell aleshores vivia a Roma i era superior del col·legi de Santi Giovanni Decollato, que era on s'allotjaven els joves franciscans que estudiaven a les universitats romanes. El seu sou de professor de cant gregorià del col·legi nord-americà i director de la Capella de Santa Susanna, li permetia mantenir la dotzena llarga d'estudiants de Sant Giovanni. Als estius venia de vacances a la Porciúncula i record com ens contava als al·lots com era la vida a Roma.

En els anys anteriors a la guerra civil, el seminari franciscà de la Porciúncula, quan era provincial el P. Rafel Ginard Amorós, havia sigut un centre important de formació musical del qual va sortir tota una escola de músics i compositors destacats. El mateix P. Ginard, que estava a Sant Francesc, agafava el tren cada dia per anar-hi a fer classe de música. A més de l'escolania, a 1926 va fundar una orquestra que va arribar a tenir una trentena de membres. Allà es va incorporar el nin Antoni Martorell amb el seu violí que, segons em contà, li havia comprat son pare per