

LA MÚSICA MUSICÓLOGA

Carles Magraner
Capella de Ministrers

*Musicorum et cantorum magna est distantia,
Isti dicunt, Illi sciunt quae componit musica.
Nam qui facit quod non sapit diffinitur bestia unde versus:
Bestia non cantor qui non canit arte sed usu.
Non vox cantorem facit artis sed documentum*

Guido d'Arezzo, *Regulae rhythmicæ*¹

Después de muchos años dedicándome a la música antigua me he planteado muchas veces buscar las coherencias entre mi pasado y el nuevo resultado artístico. Para mí, el significado de interpretar es mucho más amplio que el que se pueda entender con el de la mera ejecución de una partitura, el tañer o cantar. Como músico de música antigua la lectura del repertorio del pasado me es como la traducción de un texto, una nueva concepción y reordenación personal de la realidad que se aproxima más al concepto de *restauración* que al de *arqueología musical*, en el que prima tanto la estética como el valor histórico de la obra que se interpreta, todo ello con la intención de examinar, preservar, conservar y difundir el patrimonio musical sin olvidar el valor artístico y espectacular (en el sentido de espectáculo) que conlleva la propia interpretación.

El 20 de abril de 2011 entrevisté a la profesora Gómez Muntané en su casa de Barcelona con la pretensión de realizar un trabajo de investigación entre la música teórica y la práctica interpretativa.² Me propuse un recorrido por la historia, los

¹ «Hay una gran distancia entre los músicos y los intérpretes. Éstos solo cantan, mientras aquellos comprenden de lo que se compone la música. Pues quien hace lo que no entiende se comporta como un irracional».

² *Método procesal y coherencias entre la experiencia y la nueva propuesta interpretativa: una investigación artística (auto)etnográfica en torno a un programa de concierto y grabación discográfica de ensaladas de Mateo Flecha y Bartolomé Cárceres*. Trabajo de investigación artística donde se pretende mostrar con total transparencia el proceso que se realiza en la interpretación de la música histórica, desde la fuente original hasta el concierto y el disco, buscando coherencias con los trabajos realizados

orígenes del género y el entorno cultural en el que se desarrollaron las ensaladas musicales del Renacimiento. La entrevista con la profesora Muntané fluyó entre aportaciones flexibles sobre las interpretaciones musicales en la época y desde luego la que se le puede dar hoy en día, así como la posible incorporación de instrumentos a un repertorio puramente vocal, teniendo en cuenta las circunstancias históricas y desde luego la práctica interpretativa en la corte valenciana del siglo xvi. Más tajante fue respecto a la posible puesta en escena. Sus palabras abogaron por una versión puramente musical, sin dar concesión alguna a la escenificación, aunque matizó que la libertad de la que goza el intérprete de nuestra época justificaría cualquier versión que incluyese elementos teatrales. Hablamos también de cada una de las ensaladas y de las propias características del modelo de composición de Flecha y Cárceres. Me parece significativa la personalización que hizo cuando le comenté temas relativos a trabajos de Higinio Anglés o Dionisio Preciado. En lo referente a la pregunta que le hice sobre una necesaria revisión de las fuentes documentales me dijo que ese era un trabajo que ya había hecho Anglés de una manera exhaustiva. Argumentó que tenía que ser conocedor del equipo de ayudantes del que disponía el profesor Higinio Anglés para *vaciar* archivos y que poco nos depararía una mayor búsqueda por ese camino. Respecto a las opiniones de Dionisio Preciado, en cuanto al folclorismo en las ensaladas, bien me matizó que tendría que saber de la condición de etnomusicólogo del profesor Preciado y, desde ese conocimiento, considerar sus palabras referentes a la influencia de la música tradicional en las ensaladas de Flecha y Cárceres.

Respecto a mi trabajo con Capella de Ministrers me dijo que ya era una referencia la manera de hacer la música que tiene el grupo y que sólo esperaba de mi interpretación una versión singular, con la libertad y la manera de hacer habituales con las que trabajo: *Un treball així t'aconselle que ha de tenir molta introspecció, que expliqués el que has fet, el que estàs fent i el que vols fer, com toques i per què toques així... quan estigui escrit ja t'ho explicaré... ja t'ho diré quan surti.*³

Y es que en los nuevos criterios de interpretación de la música del pasado, aquellos que hoy denominamos HIP (*Historically Informed Performance*), se incorpora fehacientemente la interrelación entre la práctica y la teoría musical,

con anterioridad por el investigador y las influencias que ellos han ejercido sobre la nueva propuesta musical. La grabación audiovisual de la misma puede verse en <<http://politube.upv.es/play.php?vid=51533>> y <<http://politube.upv.es/play.php?vid=51534>>.

³ Las palabras de la profesora Maricarmen Gómez Muntané están tomadas de la entrevista realizada. En concreto se pueden escuchar a partir del minuto 1' 51" en el repositorio <<http://politube.upv.es/play.php?vid=51533>> / <<http://politube.upv.es/play.php?vid=51534>> (EG1-EG2).

entre la *gnosis* y su *praxis*, entre el músico y el musicólogo. Las fuentes musicales y los tratados teóricos nos adentran en lo que nos queda de la música del tiempo pasado. Puesto en papel muchas de las veces, otras a lo que nos ha llegado por transmisión oral. Para ello es importante conocer la notación, el origen de la polifonía, las formas musicales y los modos de composición en los albores de la música *culta* occidental. La experiencia en otros repertorios me ha determinado que no solo son las fuentes escritas las que influyen en la interpretación de la música profana del Renacimiento sino que hay que considerar también muy de cerca toda la música de tradición oral, por lo que será un apartado importante a tener en consideración a la hora de valorar los criterios de interpretación de esta música. Las fuentes escritas no son nunca dogma de fe. La creencia de que en ellas vamos a encontrar la verdad absoluta debemos reconsiderarla atendiendo a los hechos que motivaron la forma de escribir la partitura o el tratado teórico; muchas veces se genera una controversia sobre la autenticidad que se busca en una interpretación que solo mire las fuentes escritas:

La existencia de un sistema de notación permite el nacimiento y el cultivo de la musicología, esa hija bastarda de la música y la ciencia, que está al servicio de nuestra pasión por la autenticidad (Small, 1989, p. 41).

Por eso debemos tener siempre en cuenta todos los hechos sociales que envuelven a cada época, entendiendo además el porqué de cada trazo en el papel. «La fe ciega en las fuentes es peligrosa» (Harnoncourt, 2006, pp. 77 y ss).

Transcribir la música tradicional desde la oralidad es convertir la música en texto musical. Escribir la música supone ya una forma de interpretación, pues obliga a utilizar un código escrito traducido de otro auditivo (Cruces, 2002, p. 4).

Mucha música escrita ha sido antes transmitida mediante la tradición de generación a generación⁴ y mucha de esa música forma parte ahora de lo que denominamos música *culta* por el mero hecho de haber sido escrita.⁵ Para afrontar un nuevo repertorio considero adecuado realizar un amplio análisis de las obras de referencia en el contexto de las interpretaciones históricamente documentadas. Análisis que consta en primer lugar de aquellos elementos en los que la música se organiza como hecho colectivo: el universo musical generado entre el intérprete,

⁴ Véase, por ejemplo, el caso de la música tradicional, el del *Misteri d'Elx* o la música arábigo andalusí.

⁵ Como la música para guitarra de Gaspar Sanz o Santiago de Murcia.

ante el público y el crítico analista: su contexto. Aproximarse al conocimiento de la situación actual de la música antigua desde estos niveles de coherencia o análisis, enmarcándolos en su contexto sociocultural, nos permitirá una valoración que nos aproxime a la realidad actual de la música antigua.

El orden que gobierna la producción sonora no se busca en el material musical *per se*, sino en un universo musical compartido y continuamente recreado por ejecutantes y oyentes. Este orden se vincula directamente a las formas de interacción y a la situación creada por la propia música (Cruces, 2002, p. 8).

Me adentro en el mundo de la gramática y el texto musical. El conocimiento de la realidad, o la visión subjetiva que de ella genera nuestro particular estudio, pasa por el análisis contextual que hemos realizado y el propio análisis musical en términos gramaticales y textuales, en similitud con el lenguaje. La analogía del análisis musical con el lingüístico equipara así a la música con el lenguaje, con una gramática musical.

La transcripción es la codificación del discurso musical. «Escribir la música supone ya una forma de interpretación, pues obliga a traducir de un código auditivo a otro escrito» (Cruces, 2002: 4). La notación de la música es una de las ciencias que más se estudia en los ámbitos musicológicos, descifrar la partitura, la altura de los sonidos (la adiestematía), el ritmo, la duración de los valores, la semitonía subintelecta y tantos elementos sonoros que descifrar en el jeroglífico de la partitura a transcribir. Plasmar la idea del compositor en una grafía inteligible no significa la verdad absoluta de sus intenciones sonoras, las limitaciones de la escritura musical son evidentes aun hoy en día. Escribir lo que uno quiere que suene, o transcribir lo que uno escucha, es tarea ardua y siempre imprecisa. «Por naturaleza, la notación es, para algunos aspectos cruciales de la música, una metodología bulldózer: aplanar lo que encuentra a su paso» (Cruces, 2002, p. 5).

Entender la clasificación de la música pasa por ordenarla en una normalización jerárquica. Todo es clasificable en nuestros días y así pretendemos hacerlo con la música del pasado, para su mejor comprensión. El género, el uso, el territorio o el carácter son elementos que nos ayudan a comprender la obra musical y, muchas veces, incluso a descifrarla para poderla analizar. El análisis desmenuza el intrínseco mundo musical desde las melodías, las armonías, las fórmulas compositivas, las células de repetición, los melismas, las cadencias, etcétera. Lo podemos hacer considerando la obra musical en su entorno o considerándola como un universo en sí mismo, ajena a otros elementos inherentes a ella. Así pues, esta manera de analizar la música, la más académica, la que considera la partitura como un ente propio, es la que más realizan los músicos en sus estudios convencionales en los

conservatorios de música y la que nos va a servir para comprender la forma, instrumentar, aplicar los *tempi*, estructurar los silencios, las cadencias o la armonía.

Muchas y diversas han sido las propuestas de análisis nacidas desde la musicología. Los métodos analíticos han proliferado en el siglo xx sobre todo en torno al texto y la gramática musical. Dalhaus (1990) propone un análisis formal, energético (en base a la tensión armónica), gestáltico (formal o estructural) y hermenéutico (significados extramusicales). Schenker (1990) se basa en la estructura fundamental de las obras musicales, fundamentándose en procedimientos contrapuntísticos y funciones armónico-tonales. Reti (1951) se basa en la idea de base del discurso musical, que se proyecta en la obra con motivos (antecedente y consecuente), huyendo de la descripción verbal y expresando con una partitura lo que hay en la original. Desde el análisis formal de la partitura el proceso analítico ha evolucionado para adaptarse a las nuevas propuestas de creación musical. El universo que engendra la partitura motiva muchas veces un análisis exclusivo, exento de necesarios parámetros complementarios.⁶

Considerar como un ente autónomo a las partituras de la música antigua sería dotarlas de una personalidad de la que carecen. Ni la grafía musical pretendía lo que a veces se le supone, ni las pretensiones del compositor eran las de *fotografiar* el sonido. La intencionalidad de la partitura era bien distinta y, por ende, particular debe ser su análisis, complementándolo con los diferentes niveles de correspondencia entre lo musical y lo social que se han presentado en este trabajo. La importancia de los elementos musicales y gramaticales que configuran la partitura queda manifiesta en el exhaustivo estudio que se debe realizar para llegar a su comprensión musical. No menos importantes son los elementos contextuales: la sociedad, el público actual y el de la época, la crítica y el intérprete, quien recobra ante la música antigua, y su reinterpretación, un papel fundamental.

En este entramado analítico previo a la ejecución sonora es necesaria la interrelación con el teórico e incluso haberlo sido antes que músico. La relación entre quien escribe y a quien se le dedican estos escritos ha sido durante años analítica y crítica. Respetuosa. Admirable. Una conversación de años sobre las maneras de abordar los repertorios, sobre la visión dispar que se tiene desde el *scriptorium* o desde el escenario. Una relación vinculante entre dos ramas de la música que, en el entorno de la denominada antigua, cuando se la vincula a la historia y/o al patrimonio, nunca deben ir por separado: la necesaria comunicación entre el

⁶ Citar a Dahlhaus, Schenker o Reti es mostrar algunas de las posibilidades analíticas que se tienen para acercarse a una partitura.

músico práctico y el teórico, entre el intérprete y el musicólogo. En este sentido, la propia Maricarmen me dedica las siguientes palabras:

A Carles Magraner lo que le preocupa en la actualidad es imprimir vida y veracidad al repertorio que interpreta, cuya estética, la original, poco o nada tiene que ver con la actual. Partiendo de los materiales que le llegan del pasado su propuesta es presentarlos como objetos de un museo en renovación constante —Capella de Ministrers—, procurando que nuestros sentidos, y muy en particular el oído, dirija su atención hacia determinados aspectos del objeto sonoro original de forma que pueda seguir cautivando la atención, como lo hizo en el pasado. Un pasado al que de forma consciente y querida se renuncia a recuperar desde planteamientos historicistas, sacrificándolo en aras de un presente que demanda a la vez que rigor un toque de modernidad.⁷

I find scepticism the only possible frame of mind in which to work. But that, of course, is a view as characteristics of its place and time as any (Leech-Wilkinson, 2002, p. 261). Éstas son las conclusiones a las que llega Daniel Leech-Wilkinson después de realizar un minucioso análisis en su estudio sobre interpretación y recepción de la música medieval en *The Modern Invention of Medieval Music*. Analiza allí cómo cambia la aproximación a la música antigua a lo largo del siglo XIX y XX y los variables posicionamientos de teóricos como Fétis, Riemann, Ambros, Schuler o Coussemaker (2002, p. 19), Hindemith o Salzer (2002, p. 192), Hughes, Gaston Allaire o Hirshberg (2002, p. 206) o de diversos grupos de música especializados (2002, p. 95 y ss) en cuanto al uso de instrumentos, análisis y maneras de interpretar el repertorio medieval. Desde ese escepticismo que provoca la investigación académica se podría atender a un concepto filosófico y científico en cuanto no existe una verdad empírica suficiente para poder recuperar la música del pasado en su esencia. Desde mi experiencia y mi conocimiento es *quasi* una tautología afirmar que por mucho que especulemos nunca sabremos a ciencia cierta cómo sonó la música de la Edad Media, el Renacimiento o el Barroco.

Pero es que nunca ha sido mi intención recuperar ese imposible: el sonido del pasado. En ésta, mi práctica analítica cualitativa,⁸ o mi manera de entender la interpretación de la música antigua, he buscado siempre la conexión de lo personal con lo social. En una entrevista realizada en 2011, la directora del ensemble *Micrologus* Patrizia Bovi decía:

⁷ Presentación de Maricarmen Gómez Muntané para el disco *El ciclo de la vida*. Licanus CDM 1232 – 2012.

⁸ Usando la expresión de Laurel Richardson (2000).

In our attempts to restore the music that comes from many ages ago, we wanted to track down its primary function. By doing this, one discovers the music's sense and livelihood, and so it automatically becomes "up to date". Today, this also pertains to people who study not archeology of music, but rather emotions elicited by the it as long as it is situated in functional context. If you are performing a dancing piece and the audience does not feel the urge to dance, you have failed. Moreover, in order to restore the language of music, you need to understand the music itself. This is the first, crucial step. The performer needs to understand the music – intellectually, emotionally – and analyze it from the perspective of its primary context. Only this way can you enable the audience to get a grip on the music as well (Bovi-Wachowski, 2011).

Sirvan estas palabras como refuerzo textual a una manera de recuperar el sonido del pasado, a la necesaria comunión entre *gnosis* y *praxis* que abogo en cada una de mis actuaciones, recuperando así la esencia del arte musical entre la música práctica y la musicología, tan íntima como fructíferamente interrelacionadas: «... [éstas son] las pautas a seguir por parte de los creadores o intérpretes, hoy por fortuna se imponen modelos de trabajo multidireccionales que enriquecen mutuamente teoría y práctica, análisis documental e interpretación sonora» (Zaldívar, 2012, p. 4).

Con Capella de Ministrers estoy abierto a las nuevas tecnologías y a una continua colaboración con otras ramas académicas o artísticas, generando espectáculos que han significado muchas de las veces una ruptura con el concepto clásico de la interpretación de la música antigua. El disco ha sido un referente en el trabajo de Capella de Ministrers y así lo atestiguan las más de cincuenta grabaciones que hay editadas. Saber adaptarse a cualquier escenario pero siempre prevaleciendo la emoción al espacio, aunque éste nos ayude a generarla. Ser propulsor de ideas y cada vez más confiar en un equipo artístico y profesional generado con el tiempo. La confianza en ellos es básica para este proyecto pluridisciplinar. Que no nos importe tanto la *autenticidad* como el *espectáculo*⁹ aunque promulgando *el no todo vale*. Solo desde el respeto y el pleno conocimiento del pasado se puede presentar una nueva reinterpretación del patrimonio musical. Mi propuesta es de compromiso con ese patrimonio musical y conjuga imaginación con tradición, con la intención de remover y conmover la memoria del escuchante. El grupo Capella de Ministrers es una estructura viva. La experiencia y su trayectoria permiten así la colaboración con grandes especialistas, artistas o académicos, generando con ello un efecto de confianza en bucle. Entre ellos la de Maricarmen Gómez ha

⁹ Entendiéndolo con la acepción que le da la RAE como «cosa que se ofrece a la vista o a la contemplación intelectual y es capaz de atraer la atención y mover el ánimo infundiéndole deleite, asombro, dolor u otros afectos más o menos vivos o nobles».

sido determinante. Destaco así la necesaria creatividad, implicación, pasión e imaginación que, desde el conocimiento, la colaboración, la interdisciplinariedad y la continua reflexión analítica, debe tener un intérprete. Podemos acceder al repertorio pretérito e interpretarlo con las mismas condiciones en las que se creó e incluso recreando las mismas circunstancias en las que fue generado. Podemos conocer la técnica, el entorno social, los instrumentos, la funcionalidad de esa música, etc. Todo lo que atañe a una pieza de música antigua. Pero ¿qué sabemos de las intenciones del autor de esas músicas? ¿Qué impacto generaba su música en sus coetáneos? ¿Es posible reproducir un similar impacto con la reinterpretación de la música antigua?

The complication in the authenticity of intention is that, as the concept of intention is applied in human affairs, allowance is made for what I call contrafactuals intentions. The question of what the founding fathers intended in the Constitution is not only the question of what they intended when they framed it, but what, given those intentions, they would have intended, here and now, given the new circumstances in which we find ourselves, but which they could not possibly have anticipated. This is also the case with the performing intentions of composers. What Bach's performing intentions would be today, given the circumstances in which we make music today, are part of what his performing intentions were when he was alive, even though he could not possibly have anticipated what musical life would be like in the twenty-first century (Kivy, 2002, p. 134).

Desde la experiencia adquirida y desde la adecuada preparación académica justifico todos mis intentos por aproximar el repertorio del pasado a nuestros contemporáneos usando la necesaria creatividad e imaginación y con la implicación y pasión inherentes a mi ser como intérprete. Todo lo que he hecho para *sorprender e impactar*, para no enlazar esa *capacidad de atracción* que la música no debe perder en el momento de interpretarse o para recargar de *intenciones* interpretativas a la obra musical ha sido positivo, visto el resultado artístico de mis más de treinta años de trayectoria. Para ello he tenido que recurrir muchas veces a recursos escénicos, a la *performance*, vestirme de época, colaborar con artistas contemporáneos, con cineastas o dramaturgos, hacer danza histórica, trabajar con fotografía o videoarte, etc. Todos esos procesos han sido conscientemente provocados a lo largo de mi vida profesional en pro de recuperar un *impacto*, de restaurar la intención en esencia.

Musica est scientia. Entiendo que los músicos prácticos estamos aun en los primeros peldaños de un largo proceso en torno a nuevas posibilidades de investigación musical. Para ello la preparación intelectual del músico práctico es fundamental. Es positivo que los mismos científicos o los artistas ejerciendo como

tales, sean los primeros en dudar sobre sus propios procesos. Sólo así se promueve la investigación. Cuestionar es avanzar. Incluso sobre los modelos paradigmáticos en ciencia. «El cambio de un paradigma por otro, de acuerdo con Kuhn,¹⁰ no solo tiene lugar según la simple comprobación racional de la evidencia. Los paradigmas son inconmensurables, dibujan el mundo de maneras incompatibles, así que los datos en sí se interpretan de manera diferente si se trabaja con diferentes paradigmas. Esto implica que la validez de las afirmaciones científicas es siempre relativa, depende del paradigma con que son juzgadas, nunca es un mero reflejo de territorios independientes de la realidad» (Hammersley y Atkinson, 2009, p. 26). No desistamos en el intento.

BIBLIOGRAFÍA

- Bovi, P. y Wachowski, W., 2011: «Our tender Middle Ages. Interview with Patrizia Bovi», *Avant: Journal of Philosophical-Interdisciplinary Vanguard*, 2, pp. 175-178.
- Cruces, F., 2002: «Niveles de coherencia musical. La aportación de la música a la construcción de mundos», *TRANS, Revista Transcultural de Música*, 6: <<http://www.sibetrans.com/trans/articulo/223/el-sonido-de-la-cultura>> [consulta: 01-06.19]
- Dahlhaus, C., 1990: *Studies on the origin of harmonic tonality*, Princeton.
- Harnoncourt, N., 2006: *La música como discurso sonoro. Hacia una nueva comprensión de la música*, Barcelona.
- Kivy, P., 2002: «On the historically informed performance», *British Journal of Aesthetics*, 42-2, pp. 128-144.
- Leech-Wilkinson, D., 2002: *The Modern Invention of Medieval Music*, Cambridge.
- , 2009: «The Changing Sound of Music: Approaches to Studying Recorded Musical Performance», en *CHARM. Research Centre for the History and Analysis of Recorded Music*: <<http://www.charm.kcl.ac.uk/studies/chapters/chap1.html>> [consulta: 01.06.19].
- Reti, R., 1951: *The Thematic Process in Music*, Nueva York.

¹⁰ Citando Hammersley y Atkinson a *The Structure od Scientific Revolutions* (1962) de Thomas Kuhn.

- Richardson, L. y St. Pierre, E. A., 2005: «Writing: A Method of Inquiry», en Denzin N. K. y Lincoln, Y. S. (eds.), *The Sage handbook of qualitative research*, Washington, pp. 959-978.
- Schenker, H., 1990: *Tratado de armonía*, Madrid.
- Small, C., 1989. *Música, sociedad y educación*, Madrid.
- Zaldívar, A., 2012. *La práctica musical como tarea científica: investigando etnográficamente los procesos artísticos*. Ponencia inédita ofrecida en el CEIMUS II en Madrid en marzo de 2012.

ANEXO

Colaboraciones discográficas de Maricarmen Gómez Muntané con Capella de Ministrers entre 1999 y 2019

- Alfons el Magnànim. Música de la corte aragonesa en Nápoles*, Dahiz EGT 765CD (1999).
- Plaser y gasajo. Música cortesana en tiempos del papa Alejandro VI*, Auvidis AVI8027 (2001).
- Nunca fue pena mayor. Música religiosa entorno al papa Alejandro VI*, Auvidis AVI8026 (2001).
- Llibre Vermell. Cantos y danzas del siglo XIV*, Licanus CDM 0201 (2001).
- Judicii Signum. Navidad renacentista en Castilla y Valencia*, Licanus CDM 0203 (2002).
- Misteri d'Elx. La Vespra*. Licanus CDM 0304 (2003).
- Misteri d'Elx. La Festa*. Licanus CDM 0411 (2004).
- El Cancionero musical de Palacio*. Licanus CDM 0409 (2004).
- La Harpe de Melodie. Música en tiempos de Benedicto XIII*, Licanus CDM 0512 (2005).
- Navidad Renacentista. La capella canta a la Navidad*, Licanus CDM 0513 (2005).
- Borgia. Música entorno al papa Alejandro VI*, Licanus CDM 0616 (2006).
- Música Angélica. El repertorio mariano medieval y Valencia*, IVM PMV 004 (2007).
- Ad Honorem Virginis. Polifonía sacra en la Corona de Aragón*, Licanus CDM 0822 (2008).
- Amors e Cansò. Repertorio trovadoresco en la Corona de Aragón*, Licanus CDM 0823 (2008).
- Fantasiant*, Licanus CDM 0927 (2009).

El cicle de la vida. Capella de Ministrers 25 aniversari, Licanus CDM 1232 (2012).

Batailla en Spagnol. Ensaladas de Mateo Flecha el viejo y Bartolomé Cárceres (siglo XVI), Licanus CDM 1231 (2012).

Planctus. Muerte y Apocalipsis en la Edad Media, Licanus CDM 1536 (2015).

Ars Antiqua. Ramon Llull. Conversió, estudi i contemplació, Licanus CDM 1637 (2016).

Peregrinatio. Ramon Llull. Els primers viatges, Licanus CDM 1638 (2016).

Mediterraneum. Ramon Llull. L'Orient, Àfrica i Sicília, Licanus CDM 1639 (2016).

Lucretia Borgia. Alguns apuntes sobre el entorn musical de Lucretia Borgia, Licanus CDM 1946 (2019).