

Universitat Autònoma de Barcelona
Facultat de Filosofia i Lletres Departament d'Art i Musicologia



Ecos d'un flautista de la cort

**Luis Misón i la seva Sonata en Sol Major per a flauta i baix:
edició crítica del manuscrit de la Casa de Navascués**

Treball de Fi de Grau presentat per
Carlota Obradors Romeu

Tutora
Aurèlia Pessarrodona Pérez

Bellaterra, Juny 2025

Agraïments

A la meva tutora Aurèlia Pessarrodona per fer-me descobrir a Luis Misón i posar-lo en aquest camí al qual m'ha estat fent costat des del seu inici.

Als meus professors de flauta travessera David Corominas i Luis Martínez per despertar i cultivar el meu interès dins de l'instrument.

A la Biblioteca de Música de la Casa de Navascués per donar-me accés a les fonts primàries, indispensables per a la realització d'aquest treball.

I a María Álvarez-Villamil i María Díaz-Canedo per tota la seva valuosa recerca al voltant de la figura de Luis Misón i la seva música per a flauta travessera, que ha estat clau per aprofundir en el meu estudi.

RESUM

El present treball de fi de grau és l'execució d'una edició crítica de la *Sonata en Sol Major* per a flauta travessera i baix del compositor Luis Misón, conservada al fons musical de la Casa de Navascués. L'objectiu principal s'ha basat en la possibilitat d'oferir una transcripció fidel a la font original, tot integrant-hi criteris d'edició que poden facilitar la interpretació actual. Tot ha sigut possible gràcies a l'anàlisi de la partitura i la comparació d'aquesta amb tractats coetanis, especialment el de Quantz, *Versuch einer Anweisung* (1752), que m'han permès fer propostes coherents amb l'estètica del segle XVIII.

Aquest també inclou una contextualització del compositor i del seu entorn musical. Tot i les dificultats, és un treball que aporta una aproximació a una obra poc coneguda del repertori de cambra espanyol del segle XVIII, a més de reivindicar-ne el valor dins del patrimoni musical històric.

Paraules clau: Luis Misón, Casa de Navascués, edició crítica, flauta travessera, música de cambra, segle XVIII

ABSTRACT

This final thesis presents a critical edition of the *Sonata in G Major* for transverse flute and bass by the composer Luis Misón, preserved in the music collection of the Casa de Navascués. The main objective has been based mainly on the possibility of offering a transcription faithful to the original source, while integrating editing criteria that can facilitate the current interpretation. All this has been possible thanks to the analysis of the score and its comparison with contemporary treatises, especially that of Quantz, *Versuch einer Anweisung* (1752), which has enabled me to make proposals that are consistent with the aesthetics of the 18th century.

The work also includes a contextualisation of the composer and his musical environment. Despite the difficulties and certain challenges, it is a work that provides an approach to a little-known work of the Spanish chamber music repertoire of the 18th century, as well as vindicating its value within the historical musical heritage.

Keywords: Luis Misón, Casa de Navascués, critical edition, transverse flute, 18th-century

TAULA DE CONTINGUTS

INTRODUCCIÓ	5
Objecte d'investigació	5
Motivació personal	5
Estat de la qüestió	6
Preguntes d'investigació i objectius	7
Metodologia	8
MARC TEÒRIC	9
Flauta travessera durant la primera meitat del s. XVIII a Espanya	9
Luis Misón i el seu context	10
A la Capella Reial de Madrid	12
A la Casa de Alba	13
La Casa de Navascués	14
MARC PRÀCTIC	17
Trets estilístics	17
Descripció i anàlisi de la font	17
Criteris editorials i aspectes sobre la interpretació	20
Consideracions organològiques	20
L'ornamentació	21
Les appoggiature i ornaments relacionats amb aquestes	22
Els trinats	26
Indicacions dinàmiques	29
Notació rítmica, pliques i esborrats	32
Alteracions	32
Signes d'articulació	33
CONCLUSIONS	34
FONTS PRIMÀRIES	36
BIBLIOGRAFIA	36
APÈNDIX	39
Notes crítiques	39
Edició crítica	41

INTRODUCCIÓ

Objecte d'investigació

Aquest treball final de grau té com a objectiu realitzar una edició crítico-pràctica de la Sonata en Sol Major per a flauta travessera i baix del compositor català Luis Misón (1727-1766), extreta del fons musical de la Casa de Navascués. A través de l'estudi d'aquesta obra, vull aprofundir en el seu context musical europeu del segle XVIII, explorant les influències i les característiques estilístiques que hi poden estar presents. L'objectiu és oferir una edició crítico-pràctica que es basi en una comprensió històrica de l'obra i la seva interpretació, tot aportant una nova perspectiva sobre la seva interpretació i la seva rellevància dins de la música d'aquella època.

Motivació personal

La meva idea per aquest Treball de Final de Grau és alhora fruit d'una profunda passió per la música antiga i la flauta travessera, així com de la preocupació per recuperar el patrimoni musical català poc conegut. En aquest sentit, el recent descobriment de més obres del compositor Luis Misón em proporciona una molt bona oportunitat per combinar l'estudi acadèmic amb l'experiència pràctica.

Em trobo davant d'una gran oportunitat per realitzar una recerca i interpretar una música poc coneguda. Considero que primer de tot és convenient dur a terme una edició crítica de la sonata, dotant-me de l'oportunitat d'analitzar a fons la font original trobada a la Casa de Navascués, tot aprofundint en qüestions d'estil que no poden passar per alt. M'agradaria enormement poder continuar aquesta investigació en el meu Treball de Final de Grau, dins del Grau Superior de flauta travessera històrica de l'Escola Oficial de Música de Catalunya. Tinc la intenció de realitzar un enregistrament de la meva proposta interpretativa d'acord amb els criteris històrics i artístics de l'obra.

Considero que aquesta recerca pot ser molt enriquidora perquè em permet explorar de manera vivencial les tècniques, els estils i els recursos

interpretatius de la música de cambra de l'època, i alhora contribuir a la difusió d'una part del patrimoni cultural que sovint s'oblida.

He triat aquesta sonata, en part, per la facilitat d'accés al manuscrit original, que he pogut obtenir amb molta facilitat gràcies a la biblioteca musical de la Casa de Navascués. A més, he optat per la sonata en Sol Major perquè, com a estudiant de flauta travessera històrica, aquesta es tracta d'una tonalitat habitual, de fàcil ececució i, una de les meves preferides per la seva sonoritat.

Estat de la qüestió

Tot i que Luis Misón és conegut sobretot pel seu paper en el desenvolupament de la *tonadilla*, la seva música instrumental i en particular les seves composicions per a flauta travessera encara no han rebut l'atenció que mereixen. A diferència d'altres compositors del segle XVIII vinculats a aquest instrument, com Johann Joachim Quantz o Michel Blavet, l'obra de Misón ha quedat en un segon pla dins de la historiografia musical. No obstant això, en els darrers anys s'ha despertat un interès creixent per la seva figura, com ho demostren estudis recents i la seva presència en esdeveniments acadèmics i concerts dedicats a la música espanyola del XVIII (Illán Calado, 2023).

Pel que fa a les seves sonates per a flauta travessera, sabem que diverses es conserven en arxius espanyols i fins i tot a l'actual Mèxic. Josep Subirà (1927) ja en va documentar algunes a *La música en la Casa de Alba*, però, malauradament, part d'aquest llegat es va perdre durant la Guerra Civil Espanyola.

Tanmateix, en les darreres dècades s'han localitzat noves fonts: tres sonates i tres trio-sonates a la col·lecció musical de la Casa de Navascués (Álvarez-Villamil, 2019) i cinc més a Sevilla que fins fa poc eren desconegudes (Illán Calado, 2023). A més, ja s'havia identificat una altra sonata a Mèxic que podria aportar informació rellevant sobre la difusió de la seva música a les antigues colònies espanyoles (Díez-Canedo, 2007 i Rifé, 2020).

Des de 2023 contem amb una edició crítica de totes les obres per a flauta travessera conservades a la Casa de Navascués, elaborada per María Álvarez-Villamil i María Díez-Canedo (2023). En aquest treball, em centro en la Sonata en Sol Major d'aquesta mateixa col·lecció, amb l'objectiu d'ubicar-la dins del context del barroc tardà i l'estil galant, i oferir-ne una edició crítica orientada a una possible pràctica interpretativa fonamentada històricament.

Preguntes d'investigació i objectius

1. Quin va ser el rerefons històric, cultural i social de l'aristocràcia espanyola a la primera meitat del segle XVIII, i en quins d'aquests cercles estava associat Luis Misón?
2. Quin paper tenia la flauta travessera a la música espanyola del segle XVIII? Com podem relacionar l'instrument amb Luis Misón?
3. Quins patrons o trets estilístics es poden trobar en l'anàlisi de la sonata de Misón que són importants per a la realització d'una edició crítica fidel al context històric?
4. Com situar la música de Luis Misón dins del panorama europeu del barroc tardà / estil galant? Quines influències o diferències es poden establir en comparació amb altres compositors contemporanis?
5. Quines obres de Luis Misón es conserven actualment i on es troben?

A conseqüència d'aquestes preguntes de recerca, puc determinar que el meu objectiu general és realitzar una edició crítico-pràctica que ajudi a entendre a Misón dins del seu context històric, musical i cultural del s. XVIII a Espanya. Es tracta d'una edició que pretén ser un reflex de la pràctica interpretativa.

Els meus objectius parcials es basen en:

- Conèixer el paper de la flauta travessera a l'Espanya del segle XVIII. Analitzar-ne l'evolució i relacionar-lo amb Luis Misón.
- Contextualitzar l'entorn històric i social de l'aristocràcia espanyola del segle XVIII i identificar els cercles en els quals Luis Misón estava involucrat.

- Localitzar obres de Luis Misón i situar-lo com a compositor dins del panorama europeu, identificant-ne influències amb la música d'altres compositors contemporanis.
- Analitzar l'obra i l'estil compositiu de Luis Misón.

Metodologia

Per dur a terme aquest projecte, es combinaran diversos mètodes de recerca i tasques d'investigació:

1. Contextualització històrica

- Estudiar el rerefons musical, cultural i social de l'aristocràcia a Espanya al segle XVIII, amb especial atenció al rol de la música de cambra.
- Estudiar la vida i la carrera de Luis Misón per establir connexions entre el compositor i els cercles aristocràtics en els quals es podien interpretar les seves obres.

2. Recerca documental i bibliogràfica

- Consulta de tractats musicals i documents històrics d'autors coetanis per entendre les pràctiques interpretatives de l'època.
- Estudi de textos sobre la història de la flauta travessera i la seva evolució tècnica.
- Comparació de fonts.

3. Anàlisi de partitures

- Estudi detallat de la sonata seleccionada per determinar-ne l'estructura, els elements estilístics, els recursos harmònics i melòdics, així com les característiques específiques del llenguatge compositiu de Luis Misón.

4. Experimentació pràctica

- Realització d'una edició crítica, respectant les convencions de notació històrica.
- Justificació de les decisions.

L'edició en si, amb tot el seu apartat crític es presentarà en l'*Annex*, i el cos del treball es basarà en com s'ha fet aquesta edició.

MARC TEÒRIC

Flauta travessera durant la primera meitat del s. XVIII a Espanya

Tenim constància de l'existència de la flauta travessera a la península ibèrica des de l'època medieval, i sense cap dubte també s'utilitzava durant el segle XVI. El nou model, innovador, de flauta barroca va ser introduït a Espanya des de França (Díez-Canedo, 2014:53).

La flauta travessera és un instrument que va patir una transformació més tardana a la d'altres instruments de vent. Aquesta va basar-se en una modificació del tub de l'instrument, passant de cilíndric a cònic, una divisió del cos central en tres seccions (i així poder disposar de diferents afinacions) i l'addició d'una clau pel Re#/Mib. D'aquest model de flauta en tenim la primera notícia a la cort de Lluís XIV a França i el seu ús en obres de Charpentier i Lully (ca. 1670-1680).

Dins d'aquest context Hotteterre, al pròleg del seu tractat, mostra el valor de la flauta travessera de principis del s. XVIII: "La flauta travessera com un instrument dels més agradables i el més a la moda" (2005[1728]).

Els nous models de flauta travessera van introduir-los a Espanya dos germans de Cambrai (França), Miguel i Joseph Haultedoque, que van venir a la cort espanyola probablement provinents de Dusseldorf l'any 1690. Els germans van dur a terme dues actuacions a El Buen Retiro amb violí i flauta, i van demanar d'entrar a la capella amb la recomanació del patriarca, on descrivia les flautes com a "*instruments de novetat i harmoniós acompanyament d'altres*" (Díez-Canedo, 2014:54).

Per entendre el paper que tenia la nova flauta travessera quan va arribar a Espanya ens és molt útil fixar-nos en la plantilla de la Capella Reial. El nom oficial de la plaça era el d'oboïsta, i no va ser fins al Nou Reglament de 1749 on va especificar-se "*cuatro obues que también tocarán flautas*". Això ens mostra

que els primers flautistes professionals van ser oboïstes, que alternaven d'instrument segons els requisits del repertori; a més, afegir que als tractats de flauta de la primera meitat del segle XVIII, com el de Hotteterre, s'agrupa la flauta travessera amb l'oboè i la flauta de bec, a més a moltes col·leccions d'obres s'especifiquen les tres alternatives d'instrumentació.

La substitució dels instruments nous i de moda pels ja existents de les mateixes famílies, com ara la xirimía, el baixó i la flauta de bec, va ser gradual, ja que van ser utilitzades de manera simultània durant tota la primera meitat del segle XVIII (Díez-Canedo, 2014:54).

Sobre mètodes instrumentals a Espanya (Díez-Canedo, 2014:65) no en sobreviu gairebé res: comptem amb un manuscrit anònim amb una taula de digitacions, escales i petites obres al Monasterio de Aránzazu (Gipúzcoa) escrit amb una finalitat didàctica sense dubte, i també trobem una petita referència a l'instrument al quadern *Reglas y advertencias generales que enseñan el modo de tañer los instrumentos...* de 1754 de Pablo Minguet e Yrol. És important destacar que ja el 1752 Quantz havia publicat a Berlin un tractat molt extens on recull de manera clara i completa la pràctica flautística i tota l'estètica musical europea dels últims vint anys (Quantz, 2016 [1752]), a més del tractat de Hotteterre encara més anterior tot i que menys complet, del 1728 (Hotteterre, 2005[1728]).

Luis Misón i el seu context

Luis Misón¹ fou un personatge molt important dins del context musical de l'Espanya de mitjans de segle XVIII, però ara com ara en coneixem poques coses. Sabem que va ser batejat a Mataró el 26 d'agost del 1727, tot i que es creu que va néixer a Barcelona. L'acta de baptisme la trobem al Museu Arxiu de Santa Maria de Mataró, on consta amb el nom original *Lluis Saferino Michon*. Mor el 13 de febrer de 1766 a Madrid segons Josep Subirà a les *Necrologías musicales madrileñas* (anys 1611 - 1808), deixant una forta

¹ El seu nom el trobem escrit en diversos manuscrits de l'època de dues maneres diferents, tant com *Misión* com *Missón*. En aquest treball ens referirem a ell com a *Misión*, ja que és la versió més acceptada en l'àmbit acadèmic i ens facilita la unificació de criteris d'autoritats.

empremta en el món filharmònic de la ciutat. Tot i el seu llegat, no tenim dades que ens expliquin res del seu aspecte físic (Díez-Canedo, 2007).

Mercè Gras, a un article publicat a *Estudios musicales del clasicismo vol. 5. Estudios en torno a Luis Misón* (Gras, 2020: 23) ens exposa tota la seva recent investigació al voltant del context familiar musical del compositor, que ens dona moltes pistes i ens permet entendre millor el seu entorn.

Un any abans del naixement de Luis Misón els seus pares (Enrique i Manuela) van contraure matrimoni a la ciutat de Barcelona el dia 7 de novembre de 1726. L'origen geogràfic de la família Misón (o Michon) està a Metz (a la regió de la Lorena) i l'avi (de nom Didier) era músic amb l'ofici d'organista catedralici entre finals del segle XVII i el primer terç del segle XVIII. Per altra banda, la família materna, venien de Cadis.

S'entén que va ser Didier qui va encaminar a la música a Enrique, enviant-lo a París a formar-se amb professors de renom quan ja era un adolescent de 13 o 14 anys. Sembla que el pare de Luis Misón era poli-instrumentista, ja que tocava la flauta i altres instruments, però amb les múltiples campanyes militars en què França es va veure involucrada al segle s. XVIII van comportar a una obertura nombrosa de places per músics joves; Enrique Michon com molts d'altres va acabar com a músic al *regimiento de dragones de Belgia* (Gras, 2020: 30), com a executant d'oboè, sent destinat prèviament a València i Tortosa abans que a Barcelona.

A les tropes de l'exèrcit català només s'ha pogut constatar la utilització de tambors, però que en moments de desfilada s'utilitzaven els oboès (Gras, 2020: 40). La música tenia diferents funcions a la vida mil·lari, tant en temps de guerra com en temps de pau, sent un lloc de seguretat econòmica pels músics i les seves futures famílies.

Tota aquesta formació musical tant del pare com de l'avi ens evoca a pensar que l'educació musical va ser a càrrec de la família, a més d'explicar el seu naixement a Catalunya, fet que fins ara ens descol·locava.

Luis Misón va dotar de gran prestigi com a compositor de *tonadillas* i intèrpret de flauta travessera i oboè. Aquest va ingressar a la *Capella Reial* de Madrid el 27 de juny de 1748, cosa que el va ajudar a consolidar una carrera dins de l'escena musical madrilenya, obtenint un lloc al Teatre del Buen Retiro. A més, va ser ben rebut a les mansions de l'aristocràcia de l'època, mantenint un estret vincle amb la Casa d'Alba, on era un convidat habitual (Subirà, 1927). El vincle de la seva mare Manuela amb el món teatral explicaria que fos un dels principals cultivadors de músicaa escència per als teatres de Madrid als anys 1750 i 1760 (Gras, 2020: 48).

Tot i gaudir d'una gran reputació en vida, la seva obra va caure en l'oblit amb el temps, cosa que ens dificulta la reconstrucció de la seva biografia amb exactitud. El que sí que tenim és una cita dins d'una de les fàbules de Samaniego que ens il·lustra l'habilitat de Misón amb la flauta, concretament a la de *El tordo flautista* ubicat a la làmina XIV del *Tomo III* (Samaniego, 1804), que diu:

Era un gusto oír, era un encanto
A un Tordo gran flautista pero tanto,
Que en la gayta gallega,
O la pasión me ciega,
O á Mison le llevaba mil ventajas.

Es va casar amb Garcia Zamora, però no tenim constància de descendència (Díez-Canedo, 2007: 63).

A la Capella Reial de Madrid

Com ja he esmentat anteriorment, Luis Misón va entrar a formar part de la Capella Reial de Madrid el 27 de juny de 1748. Gràcies a la investigació de María Díez Canedo Flores (2007: 48) sabem que aquest va entrar per oposició, en un moment en què com a primer oboè trobem a Joseph Gesemeck, segon Manuel Cavaza, tercer Francisco Mestres i quart Joan López, i per tant Misón va entrar com a cinquè oboè; tot i que el juny de 1749 Gesembeck ja no el

trobem a les nòmines, en conseqüència, Cavaza passa a ocupar la primera plaça i Misón ascendeix a quart oboè.

Tot i ser un personatge molt apreciat, la Capella Reial acostumava a respectar l'ordre d'antiguitat dins de les places; per tant, Misón es manté en la mateixa posició fins a la seva mort, l'any 1766, ja que és el que mor primer. Un altre factor que pot explicar per què va mantenir-se sempre en l'última plaça és que la flauta tenia una menor representació dins del repertori de la Capella Reial que l'oboè, però tant la producció musical de Misón com la seva reputació ens fan pensar en la flauta travessera com el seu instrument principal (Díez-Canedo, 2014:56).

A la Casa de Alba

La tasca de recerca de Josep Subirà a la Biblioteca Musical de la Casa de Alba situada al Palau de la Lira ha estat quelcom fonamental pel coneixement de la figura de Luis Misón i algunes de les seves obres, a més d'entendre més la seva mobilitat dins dels cercles aristocràtics (Subirà, 1927).

La biblioteca musical que té la Casa de Alba al Palau de la Llíria disposa d'una bona quantitat de literatura de música de cambra de nacionalitat espanyola. No totes aquestes composicions es troben completes, però permet donar conclusions sobre el valor de cambra nacional a mitjans dels s. XVIII.

Josep Subirà va trobar un volum enquadernat en pell, sense cap indicació a la coberta amb dotze sonates de Misón i a la portada manuscrita només n'anuncia sis, en dir textualment: *"SEIS SONATAS / A LA FLAUTA TRABESIERA Y VIOLA, OBLIGADAS, / ECHAS / PARA EL EX.MO S.R. / EL SEÑOR DUQUE DE ALBA / POR / D.N. LUIS MISON."*

A la conclusió de la sisena es pot llegir: *"Fin de las Sonatas echas para Ex."*. La pàgina següent mostra el rètol: *"Segunda parte de las otras seis Sonatas"*, on es manté la numeració correlativa de les Sonates, partint del 7 i acabant amb el 12.

Subirà opina que només es conserva el manuscrit que conté la part de flauta travessera i baix, faltant la part de viola. Fa pensar que era una viola de braç, de la família dels violins, i no de la viola de gamba, a més que el Duc d'Alba tenia un gran interès per la música i era aprenent de viola. Ell entén que les sonates haurien d'estar plenes de diàleg entre els instruments concertants, i només a partir d'una reconstrucció hipotètica podem tenir coneixement del valor artístic d'aquestes composicions escrites per a la Casa de Alba (Subirà, 1927).

Avui dia, després de la Guerra Civil, la biblioteca musical va quedar cremada i només ens queden els estudis de Subirà sobre totes les obres musicals i intercanvis estilístics que devien produir-se allà dins (Díez-Canedo, 2007:63).

La Casa de Navascués

Avui en dia coneixem les profunditats de la col·lecció musical de la Casa de Navascués gràcies a la feina realitzada per la María Álvarez-Villamil Bárcena a la seva tesi doctoral *La colección de música de la Casa de Navascués: de Luis Misón a los Beatles. La transformación del gusto musical a través de un fondo de aficionado* (2019). Aquesta col·lecció musical comença a finals del s. XVIII, un dels moments de canvi social més importants a Europa. És important tenir en compte la rellevant repercussió que van tenir els canvis politico-socials tant en l'educació com en el desenvolupament de la cultura.

Un aspecte cultural molt valuós i de gran transcendència que va influir en el desenvolupament musical a Espanya fou la creació de les *Sociedades de Amigos del País*, la primera de les quals va ser fundada el 1765. Estaven centrades en les tertúlies, on la música va convertir-se en un dels temes de discussió entre els intel·lectuals de l'època, amb un gran interès per estar al dia que provoca que a la segona meitat del s. XVIII hi hagi un coneixement més immediat de la música europea.

Ens trobem en un moment en què l'alta burgesia comença a adoptar les maneres i gustos de la noblesa, com les tertúlies i reunions a casa, moltes vegades acompanyades de la música i els balls de l'estranger. En aquest

procés comencem a veure que la música de cambra adquireix un nou significat i s'expandeix a les cases particulars de les classes adinerades i sales de concerts.

A la segona meitat del segle XVIII ja trobem una vida musical rica que dona lloc al fet que els compositors tant de la cort com de les cases nobles comencen a contribuir amb la creació de noves obres, i així cobrir la creixent demanda, com és el cas de Luis Misón.

Per tant, destaco la gran importància de la col·lecció musical conservada a la Casa de Navascués. Aquesta suposa un testimoni de la realitat musical traslladada a un ambient familiar i geogràfic concret, a més de demostrar gairebé dos segles de música des de les últimes dècades del s. XVIII fins als anys vuitanta del s. XX.

Els fons musical de la Casa de Navascués és un molt bon testimoni d'una pràctica musical a l'entorn privat d'una família de la noblesa de Navarra. Es poden destacar tres etapes cronològiques lligades a diferents generacions de la família i a les transformacions dins dels gustos musicals (Álvarez-Villamil, 2019:135). La primera etapa (ca. 1770-1880), i la que abraça la major part del fons, correspon a quan tenim constància de la formació musical dels fills de Tomás de Navascués (un d'ells amb la flauta) a edats primerenques i un gran consum de partitures manuscrites, moltes d'elles procedents del comerç madrileny. D'aquesta primera etapa consten més de 126 obres per o amb flauta travessera amb diverses plantilles, a més d'uns Principis de flauta firmats per José María Lestosa que suposem que era el professor de Nicasio de Navascués (1827-1885), fill de Tomás de Navascués (Álvarez-Villamil, 2019:298).

Entre aquestes obres per a flauta es troben tres sonates per a flauta i baix i tres trios per flauta, violí i baix de Misón, les quals són fonts úniques i de gran rellevància a cause de la importància i reconeixement del qual va gaudir el compositor i de la mancança, fins el moment, d'obres seves per a cambra. Aquest és l'únic compositor del qual en trobem obres sense ser contemporani

als intèrprets de la família, cosa que ens mostra que les seves obres se continuaven tocant anys després de la seva mort.

Aquestes obres no tenen res a veure amb les que va trobar Josep Subirà a la Casa de Alba i que van desaparèixer després de la Guerra Civil. Tot i que no s'ha trobat cap classe de document o font que ens inciti a pensar en la venda de partitures de Luis Misón, no implica que no es realitzessin, potser per encàrrec.

	Sonata Re M	Sonata (16)	Sonata (20)	Trio I	Trio II	Trio III
Tonalitat	Re M	Sol M	Mi M	Sol M	Do M	Mi m
1r Mov.	Allegro, 2/2	Allegro moderato, 4/4	Andante, 4/4	Allegro, 2/2	Andante, 2/2	Andante, 4/4
2on Mov.		Adagio (Mi m), 3/4	Adagio (La M), 3/4	Andantino (Sol m), 2/4	Andantino-minuet, 3/4	Minuet, 3/4
3er Mov.		Tempo de minuet, 3/4	Ala francesa amb diferències	Minuet, 3/4		

Taula 1. Obres de Luis Misón localitzades als fons de Navascués (Álvarez-Villamil, 2019: 308)

Les obres mostren característiques similars, com ara la construcció en tres moviments, la forma binària i la inserció del minuet, seguint les pràctiques habituals de l'època. De les tres sonates per a flauta i baix només la que està en Re Major conté un únic moviment, fent pensar en la possibilitat que l'obra està incompleta.

Amb les fonts que tenim a la Casa de Navascués es pot assegurar sense por que són *post mortem*, ja que Misón mor el 1766 i aquestes podríem datarles entre 1801-1917. Per tant, comptem amb un repertori que podria situar-se almenys trenta-cinc anys abans de la seva adquisició (Álvarez-Villamil, 2019:304).

MARC PRÀCTIC

Trets estilístics

La Sonata en Sol Major de Luis Misón és una obra que queda emmarcada dins del llenguatge del barroc tardà amb una clara influència de l'estil galant, molt propia de la música de cambra de mitjans del segle XVIII. Aquesta presenta una estructura tripartida (Allegro - Adagio - Minuet), com a particularitat de moltes sonates de l'època, on els moviments tenen forma binària a més del minuet com a tancament, aportant aquest caràcter dansable i contrastant.

El baix queda presentat com a veu d'acompanyament harmònic, molt senzill, repetitiu i molt marcat rítmicament, que seria el denominat com a baix tambor característica d'aquest estil galant.

La instrumentació, composta únicament per flauta travessera solista i baix, fa evident el paper protagonista de la flauta que compta amb línies melòdiques ornamentades, que, com veurem, segueixen els principis expressats per Quantz. Aquesta concepció de la flauta com a instrument melòdic virtuós i expressiu segueix el model francès i alemany difós per l'estètica galant. Això apunta a una concepció de la flauta com a instrument melòdic virtuós i expressiu, seguint el model francès i alemany difós per l'estètica galant.

En conjunt, l'estil de la sonata reflecteix aquest moment de transició entre el barroc i el classicisme.

Descripció i anàlisi de la font

L'edició crítica serà realitzada a partir de la Sonata en Sol Major de Luis Misón, localitzada a la Casa de Navascués. A la portada hi consta la inscripció: “16 / Sonata de / Flauta y Basso / De D. ⁿ Luys Mison” (Fig. 1), amb una creu situada a la part superior central i està sobre paper *R. Romaní* (Álvarez-Villamil, 2019:305).

Des del punt de vista físic, cadascuna de les sonates es presenten com un manuscrit independent, sense cap indici que faci pensar que formen part de cap col·lecció. En canvi, els tres tríos de Luis Misón localitzats també a la Casa de Navascués sí que s'agrupen clarament en una única font.

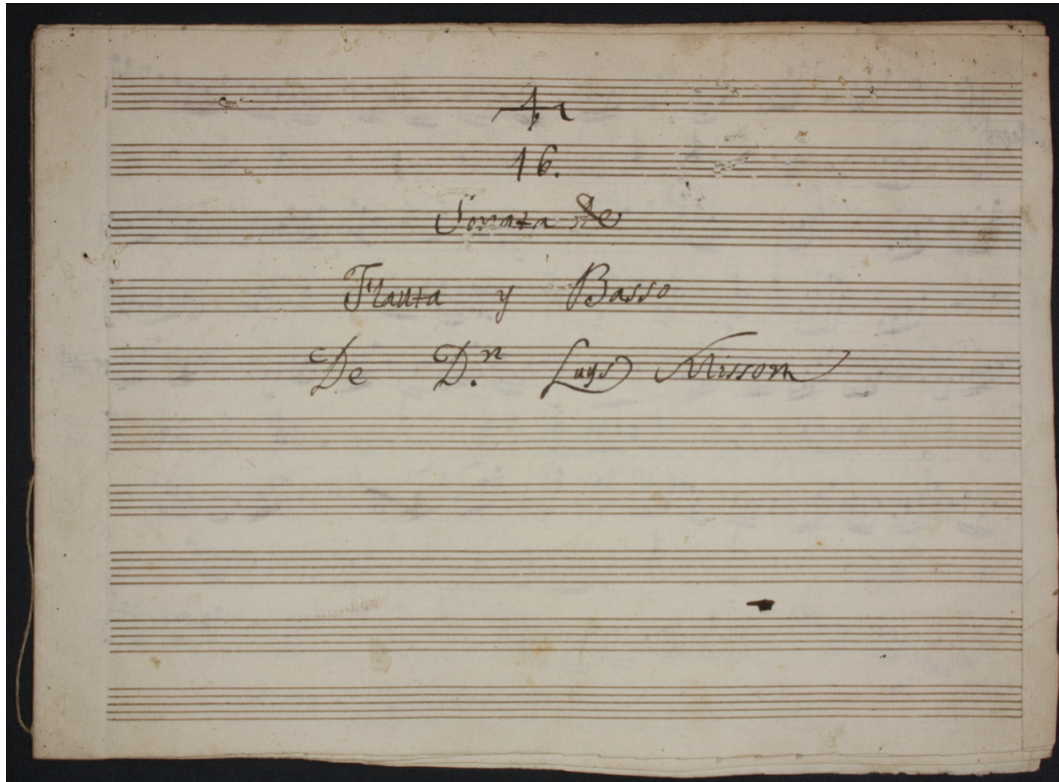


Fig 1. Portada de la Sonata en Sol Major de Luis Misón (BMCN C5 08)

Pel que fa a la notació, la partitura utilitza la clau de Sol 2 per a la flauta travessera i la clau de Fa 4 pel baix. En total el manuscrit conta de 4 fulls, incloent-hi la portada, i mesura 22x30 cm (Díez-Canedo i Álvarez-Villamil, 2023: xix).

Troblem que cada pàgina conté 10 pentagrames amb un bon estat de conservació. La signatura arxivística del manuscrit és: **BMCN C5 08**.

Dins del fons de la Casa de Navascués, podem classificar les obres de Misón en tres tipus de fonts diferents. D'una banda, tenim la Sonata en Re Major per flauta i baix (Fig. 2), i els tríos de flauta violí i baix (Fig. 3), que semblen haver estat copiats per la mateixa mà i sobre un paper de les mateixes

característiques. D'altre banda tenim la Sonata en Sol Major (Fig. 1) i la Sonata en Mi Major (Fig. 4), ambdues per a flauta i baix, que presenten una numeració a la capçalera —16 i 20, respectivament— i que aparentment fa pensar que no guarden relació entre elles, ja que estan escrites per mans diferents i sobre papers de procedència també diferent.

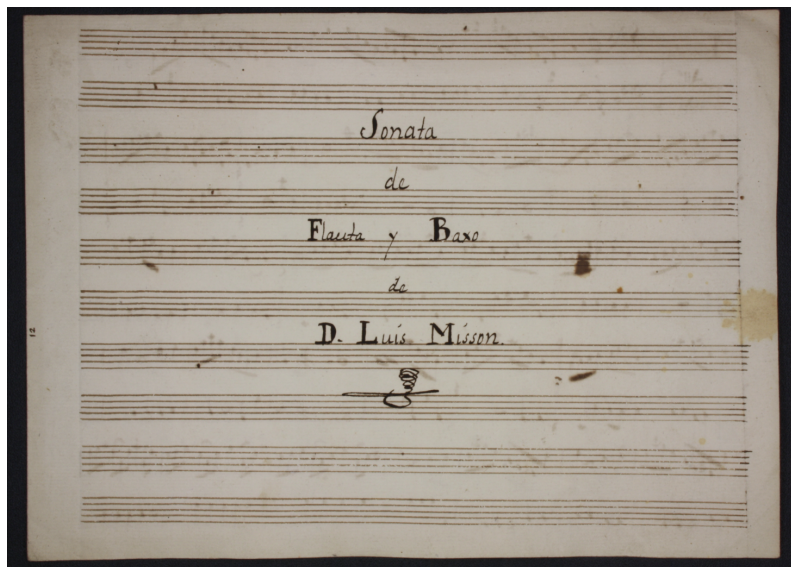


Fig 2. Portada de la Sonata en Re Major de Luis Misón (BMCN C5 09)



Fig 3. Portada dels Trios per a flauta, violí i baix Luis Misón (BMCN C8 05)

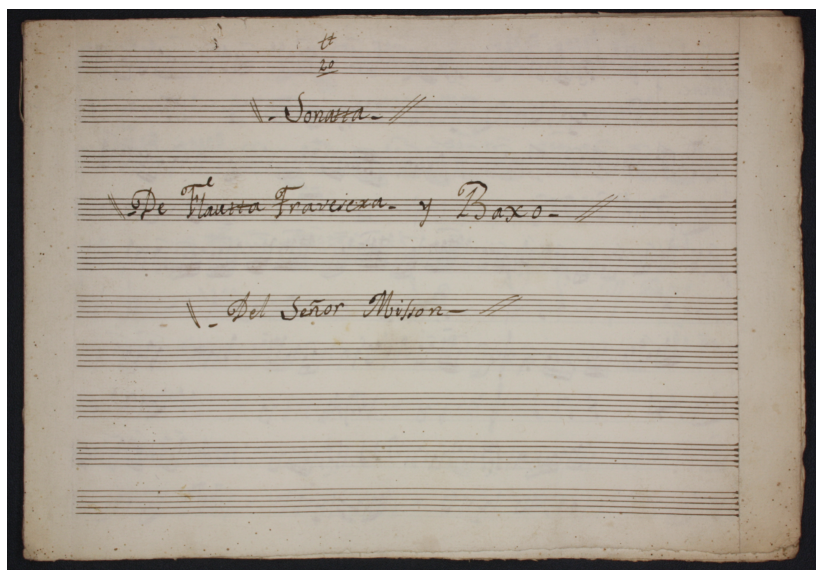


Fig 4. Portada de la Sonata en Mi Major de Luis Misón (BMCN C5 10)

Criteris editorials i aspectes sobre la interpretació

Aquesta edició crítica sobre la Sonata en Sol Major de Luis Misón, localitzada a la Casa de Navascués, tindrà com a objectiu principal reflectir el rigor de les fonts originals, però alhora garantir la comoditat i funcionalitat en la pràctica interpretativa d'aquest, tot facilitat una lectura clara i accessible que afavoreixi a una experiència interpretativa coherent.

És una doble voluntat d'anàlisi filològica i fidelitat musicològica amb una aplicabilitat interpretativa, en la que busco aconseguir una edició que serveixi com una eina tant per a estudiosos com per al músic intèrpret.

Consideracions organològiques

Tot i no tractar-se d'una proposta interpretativa opino que és convenient fer una menció a trets generals de les quals serien les meves consideracions organològiques.

Queda clar que el paper solista de la sonata està a càrrec de la flauta travessera, però no tenim constància de quina era la utilitzada per Luis Misón i això fa sorgir dubtes en el cas de voler dur a terme una interpretació amb criteris històrics. Però tal com s'ha comentat anteriorment, la flauta més

habitual a Espanya i a Europa al moment de Misón podria ser la flauta travessera d'una clau, que devia ser introduïda des de França perquè la primera notícia que en tenim és a la cort de Lluís XIV amb obres de Lully i Charpentier, cosa que queda estretament relacionada amb que el seu pare era francès. No trobo convenient ni amb suficient fonamentació l'elecció d'un model / constructor concret dins de la flauta d'una clau i per tant ens mantenim en la categoria general.

Pel que fa al baix, no tenim cap indicació específica que faci referència a alguna instrumentació concreta alguna o altra instrumentació per a aquest, com sí que passa amb les sonates trobades per Josep Subirà a la Casa de Alba. Tot i això, al primer moviment de la Sonata trobem dobles cordes que ens poden fer pensar en una possible interpretació amb instruments de corda fregada, i que fins i tot, per raons pràctiques i econòmiques pot haver estat interpretat únicament amb el baix monòdic de la corda.

Igualment, davant d'una falta d'una concretació de l'instrument que realitzaria el baix continu, queda en una decisió de l'intendent o el director sobre quin o quins instruments poden ser els encarregats de realitzar-lo, tot dins del fet que siguin instruments típicament utilitzats durant la primera meitat del s. XVIII.

Les harmonies que fa servir a la sonata són simples tot i que trobem alguns moments d'ambigüitat que permeten més possibilitats. És un baix harmònic simple en relació amb l'altre veu, i que, per tant, queda en una funció clara d'acompanyant.

L'ornamentació

A partir de l'observació dels ornaments escrits per Luis Misón a la Sonata en Sol Major, no hem trobat cap similitud amb els especificats per Hotteterre a la secció d'"Avertissement" que reserva al principi del *Premier Livre de pieces Pour la Flûte-traversière, et autres instruments avec la Basse* (1715), on ensenya els ornaments i les seves resolucions. En canvi, sí que coincideixen amb les del llibre de Quantz *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen* (1752).

Tot i que no es té constància de la presència d'obres de Quantz a Espanya, o del seu tractat de flauta, van poder haver-se conegut a través d'intèrprets amb connexions amb corts estrangeres. No sabem si el mètode de Quantz va arribar a ser conegut a Espanya, però aquest va ser traduït simultàniament al francès (1752), a l'italià, a l'holandès (1754) i a l'anglès (1780) és una mostra clara de la gran difusió i impacte que va tenir (Powell, 2002:88-86).

Les *appoggiature* i ornaments relacionats amb aquestes

Al capítol VII del tractat de Quantz (2016 [1752]:163-172) planteja el funcionament de les *appoggiature*. Exposa que sense aquestes la melodia quedaria reduïda en quelcom sec i simple així que és convenient afegir-les i aconseguir un aire més galant, però s'ha de vigilar perquè si abusem de les dissonàncies l'oïda podria cansar-se amb facilitat.

Les *appoggiatures* acostumen a estar escrites amb una nota més petita per tal de no confondre-la amb l'ordinària, i normalment en forma de corxera perquè la representació d'un cert valor o mida a la partitura és indiferent, ja que és responsabilitat de l'intèrpret realitzar-la correctament dins del context. Només s'escriuen com a semicorxeres quan van davant de notes a les quals no s'hi pot treure part del seu valor.

En canvi, Carl Philip Emmanuel Bach a la primera part del seu tractat *Versuch über die wahre Art das Clavier* (*Assaig sobre la veritable forma de tocar el teclat*) ens exposa que no fa massa temps que s'han començat a escriure les *appoggiature* amb la figura que expressi la seva duració real i que abans aquestes sempre eren representades en valors de corxera, independentment de la durada que es busqués en aquestes (Bach, 2017 [1753-1762]: 75). Podem observar clarament un canvi de generació amb una diferència clara.

Quantz recalca la importància de saber afegir-les quan no estan explícitament indicades a la partitura, ja que no n'hi ha prou amb saber-les tocar segons la seva naturalesa quan sí que hi apareixen. Al llarg del capítol VIII, l'autor ens explica detalladament com executar les diferents *appoggiature* (Quantz, 2016 [1752]:163-172). No obstant això, amb l'objectiu d'evitar incloure informació que

no resultarà rellevant en el moment de dur a terme l'edició crítico-interpretativa, em centraré únicament en aquelles que es presenten una o més vegades al llarg dels diferents moviments de la sonata de Luis Misón. Totes les possibilitats que mencionaré a continuació s'executen de la forma detallada i són d'aplicació general, independentment de si les *appoggiature* estan col·locades per sobre o per sota de la nota següent.

Les *appoggiature* són un retard de la nota procedent i en funció de la posició d'aquesta nota, podrà tocar-se des de dalt o des de baix. Si la nota ordinària anterior està situada un o dos graus per sobre de la que porta l'*appoggiatura*, aquesta s'haurà de tocar des de dalt (Fig. 7) però si, en canvi, està per sota de la següent, l'*appoggiatura* serà tocada des de baix (Fig. 8).



Fig 7. App. amb la nota ordinària anterior situada un o dos graus per sobre²



Fig 8. App. amb la nota ordinària anterior situada un o dos graus per sota

A vegades, i aquesta sonata n'és un exemple, trobem dues *appoggiature* davant d'una mateixa nota (Fig. 9). En aquests casos, la nota petita s'articula breument al temps de la nota anterior, fora del temps fort (Fig. 10).



Fig 9. Dues app. davant d'una mateixa nota



Fig. 10. Resolució de l'app. plantejada a la Fig. 9

² Les imatges de la Fig. 7 fins a la Fig. 15 són extretes de Quantz (1926[1752]).

Trobem *appoggiature* accentuades, segons com les anomena Quantz, que fan referència a les que cauen al temps fort del compàs amb una nota llarga i que la segueix una de menor valor (Fig. 11). Aquesta pren el valor de la nota principal, restant-ne la meitat (Fig. 12), i en el cas que la nota ornamentada porti un punt de prolongació, aquesta es divideix en tres parts i l'*appoggiatura* se'n queda $\frac{2}{3}$ i la nota en qüestió $\frac{1}{3}$ (Fig. 13).



Fig 11. App. accentuades



Fig. 12. Resolució de l'app. accentuada (Fig. 11)



Fig 13. App. accentuades sobre una figura amb puntet i la seva resolució

Dins d'aquest capítol d'*appoggiature*, trobem els *battements* en algunes notes que procedeixen per salt que s'executaran de forma ràpida o lenta en funció del caràcter del moviment (dins de la sonata de Luis Misón només trobem el reflectit a la Fig. 14). És un ornament que serveix per generar una música més viva i brillant, però que s'ha d'utilitzar amb discreció i bon judici.



Fig 14. Battement

També incorporarem dobles *appoggiature*, o com Quantz ho anomena, *Anschlag* (2016 [1752]:240) de forma que ens permetrà entonar amb més seguretat la nota aguda en el cas de salts grans (Vegi's la Fig. 15). S'utilitza en intervals ascendents de segona, tercera, quarta, cinquena, sisena, setena i octava, però és més convenient d'aplicar en salts de segona, quarta i setena, ja que resulta quelcom més agradable si la primera nota petita està a un to en comptes d'un semitó de la nota principal. Quantz recomana no utilitzar-ho amb massa freqüència, perquè com tot, el que agrada molt acaba tronant-se familiar i qualsevol cosa en excés cansa.

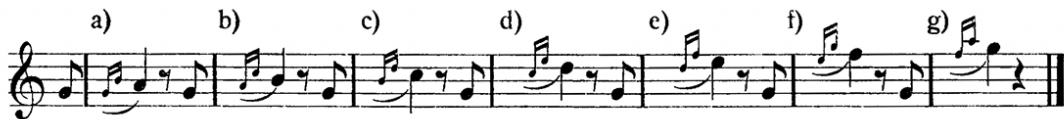


Fig 15. Anschlag o doble app.

De forma general, l'*appoggiatura* que està situada entre dues notes que van per salts agafen la meitat del temps de la segona nota, però en el cas de trobar-nos en un interval de quarta, tant ascendent o descendent, aquesta prendrà el temps de la primera nota, però de forma molt ràpida (Quantz, 2016 [1752]:241).

Al manuscrit trobem les *appoggiature* representades mitjançant una corxera titllada. Ara bé, en diversos casos aquesta notació resulta ser aparentment més breu del que seria una *appoggiatura* si la comparem en el moment del discurs musical en què apareix, fet que planteja dubtes sobre la intenció real del copista, del compositor i la manera com cal interpretar-les.

La seva execució ha d'ajustar-se segons el moment i caràcter del discurs musical. Això inclou tenir en compte la figura rítmica en què es troben inserides, la línia melòdica que les precedeix i la que les segueix, així com la seva funció expressiva dins de l'obra. En aquest sentit, opto per pensar que la notació no ha de ser entesa de manera literal, sinó com una guia que, interpretada segons els criteris ornamentals de l'època, permeti una execució el més fidel possible a l'estil del moment.

Per tant, a l'edició les mantindré com a petites notes en forma de corxera titllada en la seva posició melòdica corresponent, i per tal d'orientar a l'interpret en els que la realització pugui generar dubtes, s'ha inclòs un pentagrama alternatiu a forma d'*ossia* que resolgui l'execució de les que consideri que poden fer despertar més dubtes. Aquest *ossia* mostra la durada suggerida per a l'*appoggiatura*, tenint en compte el caràcter de la secció, la figura rítmica on s'insereix i la línia melòdica que l'envolta. Les que siguin afegides a l'edició i que no formen part del manuscrit original seran aquelles entre claudàtors.

Els trinats

Aquests són quelcom que aporten brillantor a la interpretació música, i que segons Quantz ens comenta al Capítol IX del seu tractat (2016 [1752]:173-182), igual que les *appogiature* són indispensables. És important tenir clar que no han de ser tots interpretats a la mateixa velocitat, sinó d'acord amb el lloc i la seva acústica, i el caràcter de la mateixa peça que s'interpreta. Tot i això, pel que fa a la lentitud i rapidesa d'un trinat s'han d'evitar els excessos.

Han de tocar-se a una velocitat constant i moderada. Quantz compara la velocitat ideal dels trinats amb el batec del cor, establint com a norma aproximadament 80 batecs per minut (2016 [1752]:383) i que, per tant, resulta en:

- Un trinat llarg que prepara una cadència el dit ha de fer un màxim de quatre batecs en el que dura un batec del cor, i que com a conseqüència s'acabaran tocant vuit notes.
- Per altra banda, en peces ràpides i alegres (trinats ràpids) podem aixecar el dit una o dues vegades més que en el cas anterior.

Aquests sempre comencen amb l'*appoggiatura* que està al capdavant de la nota, podent venir de dalt o de baix. El final dels trinats sempre consisteix en una resolució formada per dues notes, que es toquen a la mateixa velocitat que aquest; la resolució/terminació a vegades pot estar escrita amb notes a part o que simplement aparegui la nota sola, sense a *appoggiatura* ni resolució, la qual cosa hem de sobreentendre-ho. El trinat i la seva resolució sempre aniran lligats a l'*appoggiatura*.

Cal afegir, doncs, que en els passatges de caràcter alegre, els trinats han de ser interpretats amb rapidesa i vivacitat, tal com correspon a l'energia pròpia d'aquest tipus de seccions. A més, quan es presenten grups de notes en moviment descendent per graus conjunts s'hi poden afegir semitrinats —o trinats curts de poques batudes— a la primera i tercera nota de cada grup. En canvi, si el motiu és ascendent, s'hi poden aplicar *battements* (2016 [1752]:208).

Tant les *appoggiatures* com els trinats han estat afegits a l'edició crítica amb l'objectiu de respectar la coherència interna del text musical i buscar una lectura interpretativa fidel a l'estil de l'època. Per fer-ho, s'han seguit les convencions exposades anteriorment, les quals es basen en les observacions i recomanacions que Johann Joachim Quantz recull al llarg dels diversos capítols del seu tractat, que constitueixen una font de referència fonamental per entendre la pràctica interpretativa de l'època de Luis Misón.

Pel que fa als trinats, cal destacar que en el manuscrit no s'hi fa servir la indicació estandarditzada *tr.*; en lloc d'això, hi trobem una línia ondulada, de traç més o menys clar (Fig. 16), i en alguns casos, una versió més tancada o doblegada d'aquesta línia (Fig. 17). La interpretació d'aquests signes està fortament condicionada per la cal·ligrafia i el criteri del copista, fet que genera certs dubtes sobre la seva execució precisa. Tot i això, per la seva forma i context, s'apropen al que avui considerariem un semitrinat.



Fig 16. Sonata en Sol Major. Allegro, c. 21, flauta



Fig 17. Sonata en Sol Major. Allegro, c. 38, flauta

Per tal de decidir entre una interpretació com a trinat o com a semitrinat, m'he basat en el moment del discurs musical en què apareixen. Aquesta decisió es fonamenta en criteris com la durada de la nota afectada i el tipus d'ornamentació contextual, ja que la diferència entre trinat i semitrinat radica sobretot en la seva extensió i en la presència o absència d'una nota d'*apoggiatura* inicial.

En aquest treball he optat per estandarditzar la seva representació amb el signe **+**, pel fet que era una de les indicacions més habituals en la notació ornamentada del segle XVIII. Al meu entendre, aquesta solució ens permet situar-nos en un punt intermedi entre la durada pròpia d'un trinat complet i la

d'un semitrinat. En passatges de caràcter ràpid i en funció de nota de pas, s'interpretarà com a semitrinat breu i lleuger; en canvi, en contextos amb notes de durada més llarga, es buscarà una interpretació pròxima al trinat llarg, seguint els criteris de durada i estil exposats anteriorment i basats en les indicacions del tractat de Quantz.

Els trinats que siguin afegits en aquesta edició —i que, per tant, no formen part del contingut original del manuscrit— seran indicats entre claudàtors, amb el signe següent: **[+]**.

Utilitzo a mostra d'il·lustrar una incorporació d'ossia el compàs 16 de l'Allegro (Fig. 18), dins de la part de la flauta. El primer temps del compàs he desenvolupat una *appoggiatura* accentuada, segons Quantz (2016 [1752]:167) són aquestes que fan referència a aquelles que cauen al temps fort del compàs i van seguides d'una nota de menor valor, per tant pren la meitat del valor a la nota principal.

Al segon temps del compàs, on s'ubica un trinat a la segona corxera, s'ha interpretat com un trinat ràpid i que comporta una execució de sis batecs tenint com a norma un batec del cor de 60 pulsacions per minut. Per tant, si determino el tempo de l'Allegro a 100 la negra, ens dona com a resultat 7,5 batecs la negra i com a conseqüència 3,75 la corxera, que a l'edició hem arrodonit a quatre.



Fig 18. Allegro, c. 16, flauta

Com a exemple de trinats i *appoggiature* que han estat afegits en aquesta edició crítica —i que, per tant, no es troben en el manuscrit original conservat a la Casa de Navascués—, cal destacar la intervenció realitzada al compàs 18 del primer moviment (Allegro) de la Sonata en Sol Major de Luis Misón. En aquest compàs he procedit a la incorporació d'una *appoggiatura* i un trinat, basant-me en l'observació del discurs musical i, en concret, en la comparació

amb el passatge musical anterior, molt similar. Aquesta repetició porta a l'afegit ornamental com a part d'una pràctica interpretativa coherent amb l'estètica, aquest afegit ha estat indicat seguint les característiques notacionals esmentades més amunt (Fig. 19 i 20).

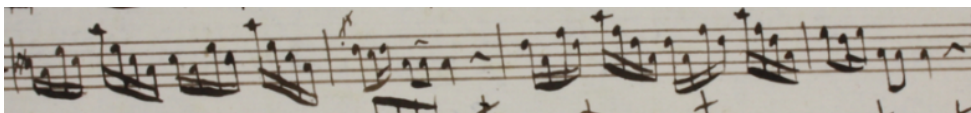


Fig 19. *Allegro*, c. 15-18, flauta (manuscrit)



Fig 20. *Allegro*, c. 15-18, flauta. Afegit ornamental

Les ossies incloses dins de l'*Allegro* funcionen com a guia inicial per a una execució ornamental adequada. No s'han afegit en els dos moviments següents, ja que podia comportar una repetició innecessària de conceptes ja exposats més amunt. Per tant es confia en la bona comprensió lectora de l'intèrpret per aplicar-les d'acord amb el gust musical de l'època, prenent com a referència les indicacions de Quantz.

Indicacions dinàmiques

Al manuscrit original trobem una absència total d'indicacions dinàmiques, fet que resulta coherent amb la pràctica habitual de moltes obres d'èpoques anterior, on aquestes eren qüestions delegades a l'intèrpret segons la seva experiència i criteri. Per aquest motiu, tota indicació de dinàmiques que aparegui a l'edició crítica és afegida a posteriori, a més que la seva utilització o no, queda al criteri de l'intèrpret, funcionant aquestes com a una possible guia interpretativa basada en criteris estilístics i contextuals.

Cal destacar que les indicacions no han estat afegides amb cap mena de distinció gràfica de les que podrien formar part d'un manuscrit original, ja que el lector ha d'entendre que, en absència de dinàmiques a la font primària, tota

aportació en aquest sentit és posterior. Aquestes estan basades, com fins ara, amb les indicacions que trobem al tractat de Quantz.

El primer moviment de la sonata està marcat com un *Allegro*, una indicació que, segons Johann Joachim Quantz (2016 [1752]:205-212), comprèn una àmplia gamma de moviments ràpids i animats. El caràcter general implica, doncs, una interpretació energètica, clara i ben articulat, independentment de la denominació específica dins de la gama de l'*Allegro*. L'execució ha de transmetre vitalitat i determinació, sempre mantenint la precisió tècnica i la netedat de fraseig.

Pel que fa a les dinàmiques, Quantz recomana que en el cas de les notes llargues s'apliqui un augment i una disminució progressiva del so (< >). A continuació d'aquestes notes, si en trobem una de més curta ha de ser interpretada de forma separada i un caràcter "alegre", sent aquesta una indicació que entenc com una pujada sobtada de dinàmica, que contribueix a reforçar l'expressivitat i el contrast.

D'altra banda, també destaca la necessitat de jugar amb una alternança *forte-piano* en les repeticions de motius, aportant variació i interès auditiu.

Per exemple, als compassos 64 i 65 del primer moviment, aquesta alternança dinàmica de què ens parla Quantz s'hi ajusta amb exactitud. Ens permet trencar la possible monotonia que genera una repetició immediata del material temàtic (Fig. 21).



Fig 21. Alternança dinàmica. *Allegro*, c. 64 i 65, flauta

Pel que fa a l'*Adagio*, que fa referència al segon moviment de la sonata, la seva interpretació ha d'estar regida per la passió dominant d'aquest. Es troba determinada, en gran part, per dos elements principals: la tonalitat i la mètrica.

En aquest cas, el moviment està escrit en mi menor, tonalitat que segons explica Quantz al capítol XIV del seu tractat, és una tonalitat que s'associa a les peces agradables, de caràcter cantabile i compostess de caràcter ariós. D'altra banda, la mètrica de $\frac{3}{4}$ contribueix a definir-ne el caràcter i el tempo, que tal com assenyala el mateix autor, és un compàs que afavoreix a una pulsació lleugerament més viva que no pas si es tractés d'un compàs binari.

Pel que fa més concretament a l'aplicació de dinàmiques en aquest moviment, és important destacar la importància que cada nota tingui el seu propi contrast intern de volum, a manera de *messa di voce*.³

En els casos on apareixen notes llargues seguides immediatament per un silenci, és convenient allargar-les lleugerament i resoldre-les amb un piano al final. Aquest gest ens permetrà reprendre la frase següent amb més força i intensitat, aconseguint un efecte de respiració que afavoreix a la fluïdesa del discurs musical.

D'altra banda, i com ja s'ha indicat anteriorment en el moviment *Allegro*, les repeticions han de presentar una alternança dinàmica definida: la primera vegada s'ha d'executar en un registre forte, mentre que la repetició ha de ser piano. A més, aquesta repetició hauria de tenir una articulació més lligada i fluida (Quantz, 2016 [1752]:243-262).

Un exemple clar sobre la incorporació de dinàmiques a l'*Adagio* és el que trobem als compassos 23 i 24 d'aquest segon moviment de la Sonata en Sol Major, on trobem una nota llarga amb un calderó que procedeix a un breu silenci, i tot seguit, una entrada una octava per sobre (Fig. 22). La col·locació del calderó sembla respondre a una voluntat expressiva clara, probablement per part del compositor o del copista, de remarcar aquesta tensió i atorgar-li una mica més de duració abans de la pausa. A més, el fet que la frase que segueix comenci en un registre superior reforça la necessitat d'una resolució delicada en piano que ens ajudi a preparar aquest contrast. S'ha procedit a

³ És un recurs que consisteix a iniciar una nota amb un cert piano, aplicant-hi un *crescendo* progressiu fins arribar a un munt de màxima intensitat, i acabar amb un *diminuendo* controlat. Contribueix clarament en la intensitat expressiva del passatge i a la claredat del discurs melòdic, d'estètica *cantabile*.

indicar aquestes dinàmiques a l'edició crítica, per evitar la possibilitat d'una interpretació que trenqués amb aquesta articulació fluida i expressiva del discurs musical que es busca (Fig. 23).

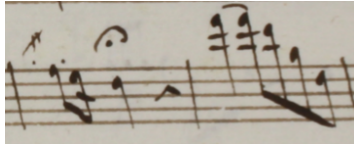


Fig 22. Adagio, c. 23 i 24, flauta (manuscrit)



Fig 23. Indicacions dinàmiques. Adagio, c. 23 i 24, flauta

No m'extendré en les peculiaritats del *minuet* com a dansa ternària de tempo moderat. És fonamental haver entès les indicacions que dona Quantz per l'*Allegro* i l'*Andante* per tal d'aplicar adequadament les dinàmiques dins d'aquest *tempo de minuet*, que també es construeix a partir de contrastos.

Notació rítmica, pliques i esborrats

S'ha optat pel desenvolupament de les abreviatures presents al manuscrit amb criteris de claredat i llegibilitat, sense indicar-les de manera excepcional en l'edició crítica. És una decisió que respon a la voluntat d'oferir una transcripció accessible, mantenint al màxim la fidelitat a la intenció original de l'escriptura. Per això, també s'ha procedit a una correcció de les pliques, ajustant-les amb criteris de coherència amb el discurs musical.

D'altra banda, també s'han incorporat signes de treset —absents en el manuscrit— amb l'objectiu de facilitar la comprensió rítmica dels passatges. Aquestes intervencions, tot i no estar presents en el manuscrit original, han sigut realitzades per afavorir una interpretació informada alhora que musicalment coherent.

Alteracions

Segueixo la convenció actual respecte a l'ús d'alteracions, on aquestes afecten durant tot el compàs a excepció de ser anul·lades per un becaire. A més, cadascuna de les notes alterades en octaves diferents porten la seva alteració corresponent.

Per altra banda, s'han afegit alteracions oportunes segons diverses raons musicals, escrites de forma convencional però indicades dins de les notes crítiques.

Signes d'articulació

S'han afegit o completat aquells signes que, en el manuscrit original, mancaven totalment o es mostraven de forma imprecisa o ambigua. Es respecten escrupolosament les lligadures originals que apareixen al manuscrit, però les que han estat afegides (especialment mitjançant la comparació amb passatges o motius paral·lels en altres seccions de la mateixa obra) queden il·lustrades amb una línia discontinua, amb l'objectiu de distingir-les fàcilment de les originals i mantenir la transparència entre el text manuscrit i l'edició crítica.

A mode d'exemple de la incorporació de lligadures d'expressió, es presenta el compàs 12 de l'Allegro (primer moviment). Aquesta lligadura s'ha afegit seguint el criteri de comparació amb el passatge del compàs anterior, que presenta una estructura musical idèntica (Fig. 5 i 6).

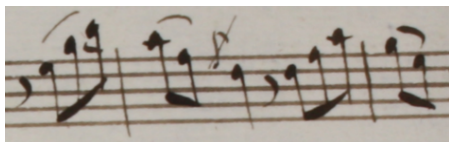


Fig 5. Sonata en Sol Major. Allegro, c. 21, flauta (manuscrit)



Fig 6. Edició crítica de la Sonata en Sol Major. Allegro, c. 21, flauta

CONCLUSIONS

El meu treball final de grau ha tingut com a objectiu la realització d'una edició crítica de la Sonata en Sol Major per a flauta travessera i baix de Luis Misón, font conservada al fons de la Casa de Navascués. Tot això ha estat realitzat a partir d'una anàlisi detallada de la font, l'estudi de la seva contextualització, i la comparació amb tractats musicals de l'època.

Els objectius van ser clars des de l'inici, però al llarg de la recerca s'han presentat certes dificultats i entrebancs que és necessari destacar. En primer lloc, i com quelcom a destacar, tot i que el tractat de Quantz sigui un tractat molt complet per l'època considero que manquen aspectes sobre la durada i realització de les resolucions dels trinats, tenint en compte amb la meticulositat amb què ell mateix descriu el nombre exacte de batudes en relació amb el batec del cor. És una absència que genera una contradicció entre la voluntat de precisió i la manca d'una guia clara per a la seva execució, obligant l'intèrpret a recórrer al criteri personal. Aquesta és una mancança que subratlla la importància dels treballs com aquest, que funcionen amb l'objectiu d'omplir buits mitjançant l'ús de criteris comparatius i contextuais.

Per altra banda, la poca informació que tenim sobre els moviments de Misón fora del seu paper a la Capella Reial o a la Casa de Alba m'ha suposat una dificultat. M'he trobat en una manca de dades que m'ajudessin a identificar quins instruments podia utilitzar, a més d'un desconeixement sobre els cercles socials i artístics més enllà dels grans cercles cortesans. Això és quelcom que afecta directament la reconstrucció de les condicions d'interpretació i del públic destinatari de les seves obres, especialment pel que fa al repertori localitzat a la Casa de Navascués, que, tot i el seu gran valor com a font musical, no permet establir cap mena de relació directa amb el compositor.

Tot i les limitacions amb les quals m'he trobat, considero que és una investigació que m'ha ajudat a valorar aquest repertori poc conegut. I, sobretot, m'ha permès establir una base per al meu pròxim treball de final de grau de

l'Escola Superior de Música de Catalunya, on faré una proposta interpretativa informada.

En conclusió, l'edició realitzada aporta una transcripció fidel i interpretativament viable de la Sonata en Sol Major de Luis Misón, basada en una anàlisi comparativa amb fonts coetànies. A més de ser, en definitiva, una experiència vital com a intèrpret d'aproximació al repertori de cambra espanyol del segle XVIII.

FONTS PRIMÀRIES

Misión, L., Sonata en Sol Mayor de flauta y bajo. *Fondo musical de la Casa de Nacascués, BMCN C5 08.*

Misión, L., Sonata en Re Mayor de flauta y bajo. *Fondo musical de la Casa de Nacascués, BMCN C5 09.*

Misión, L., Sonata en Mi Mayor de flauta y bajo. *Fondo musical de la Casa de Nacascués, BMCN C5 10.*

Misión, L., Tríos para flauta, violín y bajo. *Fondo musical de la Casa de Nacascués, BMCN C8 05.*

BIBLIOGRAFIA

Álvarez-Villamil Bárcena, M. (2019). *La colección de la música de la Casa de Navascués: de Luis Misón a los Beatles. La transformación del gusto musical a través de un fondo aficionado* [Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid].

Álvarez-Villamil, M. i Díez-Canedo, M. (2023). Introducción. Dins de Misón, L. *Tres sonatas para flauta travesera y bajo, Tres tríos para flauta travesera, violín y bajo*. Ed. crítica a càrrec de Maria Álvarez-Villamil i María Díez-Canedo, Madrid: ICCMU, pp. xxxv-liv.

Bach, C. P. E (2017[1753-1762]). *Ensayo sobre la verdadera manera de tocar el teclado*. E. M., Marín, Ed. Madrid: Dairea Ediciones.

Díez-Canedo, M. (2007). La flauta travesera en las dos orillas. Una sonata de flauta de Luis Misón en México, *Cuadernos de Música Iberoamericana* vol. 15 pp. 41-71. Escuela Nacional de Música, UNAM.

Díez-Canedo, M. (2014). *Perspectiva general de la flauta travesera en la Nueva España de 1700 a 1780: uso y repertorio. Estudio del cuaderno de flauta travesera XII Sonatas a Solo Flauta, é Basso di Pietro Locatelly y otros autores, México, 1759* [Tesis doctoral, Universidad Autónoma de México].

Hotteterre, J. M. (2005[1728]). *Principes de la Flute Traversiere, ou Flute d'Allemagne. De la Flute à Bec, ou Flute Douce et du Haut-Bois* (C. N. Deza). Valencia: Rivera Editores.

Illán Calado, J. M. (2023). Las sonatas sevillanas de Luís Misón. *Festival de Cádiz - Música Española*.
<https://www.juntadeandalucia.es/cultura/aaaiicc/festival-musica-cadiz/las-sonatas-sevillanas-de-luis-mison>

Minguet, P. (1754). *Tratado para aprender a tocar los instrumentos más usuales de la época*. Madrid: J. Ibarra.

Gras, M. (2020). *Músicos militares y comediantes en el entorno familiar de Luis Misón en Barcelona (1680-1730)*. Pessarrodona, A., i Labrador, G. (Eds.), *Estudios en torno a Luis Misón*, Sant Cugat del Vallès: Arpegio.

Rifé, J. (2020). *La sonata en la menor para flauta travesera de Luis Misón: Estilo y contexto musical*. Pessarrodona, A., i Labrador, G. (Eds.), *Estudios en torno a Luis Misón*, Sant Cugat del Vallès: Arpegio.

Powell, A. (2002). *The Flute*. New Haven: Yale University Press.

Quantz, J. J. (1926 [1752]). *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen: Kritisch Revidierter Neudruck nach dem Original, Berlin 1752* (A, Schering, Ed.). Leipzig: C. F. Kahnt.

Quantz, J. J. (2016 [1752]). *Ensayo de un método para tocar la flauta travesera: con diversas observaciones necesarias para el fomento del buen gusto en la música práctica* (A. S. Alegre, Ed.). Madrid: Dairea Ediciones.

Samanienigo, F. M. (1804). *Fabulas en verso para el uso del Real Seminario Bascongado. Tomo III*. Madrid: Imprenta de Vega y Compañía.

Subirà, J. (1927). *La música en la Casa de Alba*. Madrid: Sucesores de Rivadeneyra.

APÈNDIX

Notes crítiques

Per fer referència a tots els canvis realitzats en vers al manuscrit exposaré el número de compàs seguit del pols dins del propi compàs, facilitant així la localització. Pel que fa a les altures de les notes faré ús de l'índex francobelga que determina el Do central del piano com el Do3.

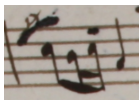
Abreviatures

fl = flauta

b = baix

c. / cc. = compàs / compassos

I. Allegro

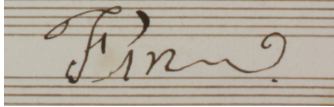
Compàs	Part	Comentari
3.1	fl	Esborrat de tinta que es respecta, dins de la decisió del copista 
8.1	fl	S'afegeix lligadura rítmica
12.3	fl	S'afegeix lligadura d'expressió
13.2	fl	S'afegeix lligadura d'expressió
18.1	fl	S'afegeix <i>appoggiatura</i>
18.3	fl	S'afegeix trinat
21.2	fl	S'afegeix <i>battement</i>
31.3	fl	S'afegeix lligadura d'expressió
41.3	fl	S'afegeix trinat
42.1	fl	S'afegeix lligadura rítmica
48.3	fl	S'afegeix <i>appoggiatura</i> per analogia amb el c. 1
55.3	fl	S'afegeix lligadura d'expressió
59.3	fl	S'afegeix lligadura d'expressió
60.2	fl	S'afegeix lligadura d'expressió
62.1	fl	S'afegeix lligadura d'expressió
63.3	fl	S'afegeix trinat i <i>appoggiatura</i> per analogia amb c. 24
64 i 65	fl i b	S'afegeixen dinàmiques per repetició de motius

II. Adagio

Compàs	Part	Comentari
3.1	fl	S'afegeix lligadura d'expressió
4.1	fl	S'afegeix lligadura rítmica
5 i 6	fl i b	S'afegeixen dinàmiques per repetició de motius
7.1	fl	Sostingut absent per analogia amb c. 38
14.1	fl	S'afegeix <i>appoggiatura</i>
15.1	fl	S'afegeix lligadura rítmica
16.1	fl	S'afegeix lligadura rítmica
17.1	fl	S'afegeix lligadura rítmica
26.2	fl	S'afegeix trinat per analogia amb c. 30
28.1	fl	S'afegeix lligadura rítmica
30.2	fl	S'afegeix <i>appoggiatura</i> per analogia amb c. 26
40.1	fl	S'afegeix lligadura rítmica
41.1	fl	S'afegeix lligadura rítmica
43.1	fl	S'afegeix lligadura rítmica
45.1	fl	S'afegeix lligadura rítmica
50.1	fl	S'afegeix <i>appoggiatura</i> i sostingut per analogia amb c. 38
51.1	fl	S'afegeix lligadura rítmica
52.1	fl	S'afegeix lligadura rítmica
53.2	fl	S'afegeix trinat
60.1	fl	S'afegeix lligadura d'expressió

III. Tempo de minueto

Compàs	Part	Comentari
6.3	fl	S'afegeix Si3 per analogia amb c. 36
7.3	fl	S'afegeix trinat
19.1	fl	S'afegeix lligadura d'expressió
21.1	fl	S'afegeix lligadura d'expressió
28.1	fl	S'afegeix lligadura d'expressió
36.1	fl	S'afegeix trinat
37.1	fl	S'afegeix <i>appoggiatura</i>

46.1	b	S'afegeix lligadura d'expressió
49.1	fl	S'afegeix lligadura d'expressió
50 i 51	fl i b	S'afegeixen dinàmiques per repetició de motius
52	fl i b	<i>'Fin'</i> ornamentat, que indica el final de l'obra 

Edició crítica

Adjunto a continuació l'edició crítica realitzada a partir del manuscrit de la *Sonata en Sol Major* de Luis Mison, de la Casa de Navascués. Aquesta s'ha fonamentat amb tot el comentat anteriorment dins del cos del treball, i per tant consta d'una edició fonamentada i fidel a més de contenir afegits que enriqueixen i ens apropen més a la pràctica instrumental del moment.

Sonata en Sol Major

Luís Misón (1727-1766)

Allegro

Allegro

Flauta

Baixo

4

Fl.

B.

This musical score shows measures 4, 5, and 6 for a Flute (Fl.) and Bassoon (B.) duo. The key signature is one sharp (F#). The Flute part is written in treble clef and features a complex, fast-moving melody with many beamed sixteenth and thirty-second notes. The Bassoon part is written in bass clef and provides a simple harmonic accompaniment with quarter and eighth notes, including some rests.

[illegible]

11

Fl.

B.

The musical score for measures 11-14 shows the Flute (Fl.) and Bassoon (B.) parts. The Flute part begins with a melodic line in measure 11, featuring eighth and sixteenth notes, and includes a trill in measure 14. The Bassoon part provides a rhythmic accompaniment with eighth notes in measures 11 and 12, and a more complex pattern in measures 13 and 14, including a key signature change to one sharp (F#).

21

Fl.

B.

Measures 21-23. Flute part: Measure 21 has a rapid sixteenth-note run. Measure 22 has a slur over a sixteenth-note run with an accent mark. Measure 23 has a slur over a sixteenth-note run. Bass part: Measures 21-23 have a steady eighth-note accompaniment.

24

Fl.

B.

Measures 24-26. Flute part: Measure 24 has a half note followed by a sixteenth-note run. Measure 25 has a sixteenth-note run. Measure 26 has a sixteenth-note run. Bass part: Measures 24-26 have a steady eighth-note accompaniment.

27

Fl.

B.

Measures 27-29. Flute part: Measure 27 has a sixteenth-note run followed by a half note. Measure 28 has a half note. Measure 29 has a sixteenth-note run. Bass part: Measures 27-29 have a steady eighth-note accompaniment.

30

Fl.

B.

Measures 30-33. Flute part: Measure 30 has a half note followed by a sixteenth-note run. Measure 31 has a sixteenth-note run. Measure 32 has a sixteenth-note run. Measure 33 has a sixteenth-note run. Bass part: Measures 30-33 have a steady eighth-note accompaniment.

34

Fl.

B.

Measures 34-36. Flute part: Measure 34 has a sixteenth-note run followed by a half note. Measure 35 has a sixteenth-note run. Measure 36 has a sixteenth-note run. Bass part: Measures 34-36 have a steady eighth-note accompaniment.

37

Fl.

B.

Measures 37-39. Flute part: Measure 37 has a half note followed by a sixteenth-note run. Measure 38 has a half note. Measure 39 has a half note. Bass part: Measures 37-39 have a steady eighth-note accompaniment.

40

Fl.

B.

Measures 40-42. Flute part: Measure 40 has a sixteenth-note run followed by a half note. Measure 41 has a half note. Measure 42 has a half note. Bass part: Measures 40-42 have a steady eighth-note accompaniment.

44

Fl.

B.

48

Fl.

B.

51

Fl.

B.

54

Fl.

B.

57

Fl.

B.

60

Fl.

B.

63

Fl.

B.

f *p*

66

Fl.

B.

66 67 68

69

Fl.

B.

69 70 71

Adagio

Flauta

Baix

Measures 1-4. Flute part includes trills and triplets. Bassoon part includes a triplet and a half note.

5

Fl.

B.

Measures 5-8. Flute part includes a forte (f) dynamic and a piano (p) dynamic. Bassoon part includes a triplet.

9

Fl.

B.

Measures 9-12. Flute part includes a trill and a triplet. Bassoon part includes a triplet.

15

Fl.

B.

Measures 15-18. Flute part includes a trill and a triplet. Bassoon part includes a triplet.

20

Fl.

B.

Measures 20-23. Flute part includes a forte (f) dynamic and a triplet. Bassoon part includes a triplet.

25

Fl.

B.

Measures 25-28. Flute part includes a trill and a triplet. Bassoon part includes a triplet.

31

Fl.

B.

Measures 31-34. Flute part includes a trill and a triplet. Bassoon part includes a triplet.

36

Fl.

B.

Measures 36-40. Flute part features rapid sixteenth-note runs. Bass part provides a steady accompaniment of eighth notes.

41

Fl.

B.

Measures 41-45. Flute part continues with sixteenth-note patterns and includes slurs. Bass part continues with eighth-note accompaniment.

47

Fl.

B.

Measures 47-51. Flute part features repeated sixteenth-note figures. Bass part continues with eighth-note accompaniment.

52

Fl.

B.

3

Measures 52-56. Flute part includes a triplet of sixteenth notes marked with a '+' sign. Bass part continues with eighth-note accompaniment.

57

Fl.

B.

Measures 57-61. Flute part features a triplet of sixteenth notes marked with a '+' sign. Bass part continues with eighth-note accompaniment.

Tempo de minueto

Flauta

Baix

3

3

3

3

3

7

Fl.

B.

This musical score shows measures 7 through 12 for a Flute (Fl.) and Bassoon (B.) duo. The key signature is one sharp (F#). Measure 7: Flute plays a quarter note F#4, eighth notes G4-A4-B4, and a quarter note C5. Bassoon plays a quarter note F#3, eighth notes G3-A3-B3, and a quarter note C4. Measure 8: Flute plays a quarter note D5, eighth notes E5-F#5, and a quarter note G5. Bassoon plays a quarter note D4, eighth notes E4-F#4, and a quarter note G4. Measure 9: Flute plays a quarter note A5, eighth notes B5-C6, and a quarter note B5. Bassoon plays a quarter note A3, eighth notes B3-C4, and a quarter note B3. Measure 10: Flute plays a quarter note A5, eighth notes G5-F#5, and a quarter note E5. Bassoon plays a quarter note A3, eighth notes G3-F#3, and a quarter note E3. Measure 11: Flute plays a quarter note D5, eighth notes C5-B4, and a quarter note A4. Bassoon plays a quarter note D4, eighth notes C4-B3, and a quarter note A3. Measure 12: Flute plays a quarter note G4, eighth notes F#4-E4, and a quarter note D4. Bassoon plays a quarter note G3, eighth notes F#3-E3, and a quarter note D3. The score includes various musical notations such as treble and bass clefs, key signatures, and dynamic markings.

14

Fl.

B.

3

Detailed description: This image shows measures 14 through 18 of a musical score for Flute (Fl.) and Bassoon (B.). The key signature is one sharp (F#). Measure 14: Flute plays a quarter note G4, an eighth note A4, a quarter note B4, and a quarter note C5. Bassoon plays a half note G2. Measure 15: Flute plays an eighth note A4, a quarter note B4, an eighth note C5, and a quarter note B4. Bassoon plays a half note A2. Measure 16: Flute plays a quarter note A4, a quarter note B4, and a quarter note C5. Bassoon plays a half note G2. Measure 17: Flute plays a quarter note B4, a quarter note C5, and a quarter note B4. Bassoon plays a half note A2. Measure 18: Flute plays a quarter note A4, a quarter note B4, and a quarter note C5. Bassoon plays a half note G2. A rehearsal mark '3' is placed below the bassoon staff at the beginning of measure 17.

21

Fl.

B.

3

28

34

Fl.

B.

[illegible]

45

Fl.

B.

50

Fl.

B.

55

Fl.

B.