

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



DUELS MUSICALS

Prensa, tècnica i exclusió

Treball de Fi de Grau presentat per
Natàlia Galí Macià

Tutor
Francesc Cortès Mir

Bellaterra, juny 2026

RESUM

Els duels musicals constitueixen formes de conflicte que han travessat la història de la música occidental i que han contribuït a generar debat, comparació i definició de valors dins el camp musical. Més enllà de la rivalitat personal entre figures concretes, aquests enfrontaments permeten observar com es construeixen criteris de prestigi, autoritat, legitimitat i exclusió en funció del context històric, social i estètic en què apareixen.

Aquest Treball de Fi de Grau analitza el duel musical com una categoria interpretativa per estudiar diferents formes de confrontació. A partir d'una metodologia qualitativa, històrica i comparativa, s'analitzen tres casos que permeten observar maneres diverses d'entendre el conflicte musical: la rivalitat operística entre Francesca Cuzzoni i Faustina Bordoni, entesa com una construcció pública, social i comercial; el duel pianístic entre Frédéric Chopin i Friedrich Kalkbrenner, centrat en la tècnica instrumental, l'estil interpretatiu i dues concepcions del virtuosisme romàntic; i la relació desigual entre Fanny i Felix Mendelssohn, que permet reflexionar sobre les desigualtats de gènere i les limitacions imposades a la projecció pública i professional de les dones.

A través d'aquests tres casos, el present treball proposa el duel musical com una eina interpretativa flexible per rellegir determinats episodis de la història de la música com a espais de tensió, negociació i construcció de valor.

Paraules clau: duel musical, conflicte musical, estètica, premsa, recepció, virtuosisme pianístic, gènere, invisibilització, exclusió, cànon.

ABSTRACT

Musical duels constitute forms of conflict that have run through the history of Western music and have contributed to generating debate, comparison and the definition of values within the musical field. Beyond personal rivalry between specific figures, these confrontations make it possible to observe how criteria of prestige, authority, legitimacy and exclusion are constructed according to the historical, social and aesthetic context in which they appear.

This Bachelor's Thesis analyses the musical duel as an interpretative category for studying different forms of confrontation. Using a qualitative, historical and comparative methodology, it examines three cases that reveal different ways of understanding musical conflict: the operatic rivalry between Francesca Cuzzoni and Faustina Bordoni, understood as a public, social and commercial construction; the pianistic duel between Frédéric Chopin and Friedrich Kalkbrenner, centred on instrumental technique, interpretative style and two

conceptions of Romantic virtuosity; and the unequal relationship between Fanny and Felix Mendelssohn, which allows for reflection on gender inequalities and the limitations imposed on women's public and professional projection.

Through these three cases, this thesis proposes the musical duel as a flexible interpretative tool for rereading certain episodes in the history of music as spaces of tension, negotiation and value construction.

Keywords: musical duel, musical conflict, aesthetics, press, reception, pianistic virtuosity, gender, invisibilisation, exclusion, canon.

TAULA DE CONTINGUTS

1. INTRODUCCIÓ.....	5
1.1. Hipòtesi del treball.....	5
1.2. Selecció dels casos d'estudi.....	5
1.3. Objectius.....	6
1.4. Motivació i justificació del tema.....	6
2. METODOLOGIA.....	7
3. ESTAT DE LA QÜESTIÓ.....	7
4. MARC TEÒRIC.....	9
4.1. Introducció a conflictes musicals en la historiografia.....	9
4.1.1. <i>Querelles, polèmiques i antecedents del conflicte musical.....</i>	<i>9</i>
4.1.2. <i>Conflicte del gust en l'espai públic del concert.....</i>	<i>10</i>
4.1.3. <i>Conflicte musical des d'una perspectiva sociològica.....</i>	<i>11</i>
4.2. Definició i conceptualització del «duel musical».....	12
4.2.1. <i>Producció social del duel: mediadors, criteris i poder.....</i>	<i>13</i>
4.2.2. <i>Efectes i formes del duel.....</i>	<i>14</i>
4.3. Duel, competència i cultura del conflicte.....	16
4.3.1. <i>Competència, excel·lència i funció social del conflicte.....</i>	<i>16</i>
4.3.2. <i>Duel musical com a conflicte ritualitzat: drama social, públic i interacció.....</i>	<i>17</i>
4.3.3. <i>Performance i construcció pública de la reputació.....</i>	<i>17</i>
4.3.4. <i>Taula esquemàtica dels duels musicals més cèlebres.....</i>	<i>19</i>
4.4. Fonaments previs per a cada duel.....	20
4.4.1. <i>La rivalitat operística al segle XVIII.....</i>	<i>20</i>
4.4.1.1. <i>Querelles operístiques i debat públic al llarg del segle XVIII.....</i>	<i>20</i>
4.4.1.2. <i>Òpera, esfera pública i politització de la disputa.....</i>	<i>21</i>
4.4.1.3. <i>Crítica moral, ordre social i recepció de l'òpera italiana.....</i>	<i>22</i>
4.4.1.4. <i>Les «rival divas» com a mite historiogràfic.....</i>	<i>23</i>
4.4.1.5. <i>Factors i premisses prèvies a considerar d'aquest duel – Rivalry Queens.....</i>	<i>23</i>
4.4.2. <i>Virtuosisme pianístic i competició romàntica.....</i>	<i>24</i>
4.4.2.1. <i>Virtuosisme pianístic com a performance i com a forma de diferenciació.....</i>	<i>24</i>
4.4.2.2. <i>Rivalitat virtuosa, dramatització social i circuit concertístic.....</i>	<i>25</i>
4.4.2.3. <i>Espectacle, fama i mitificació del virtuos.....</i>	<i>26</i>
4.4.2.4. <i>Competició interpretativa: ideals sonors, crítics i normativització.....</i>	<i>28</i>
4.4.2.5. <i>Factors i premisses prèvies a considerar d'aquest duel – Virtuosos.....</i>	<i>29</i>
4.4.3. <i>Gènere i invisibilització en la musicologia.....</i>	<i>29</i>
4.4.3.1. <i>Historiografia crítica, relat dominant i biaixos de construcció.....</i>	<i>29</i>
4.4.3.2. <i>Cànon, exclusió i processos d'invisibilització de les dones.....</i>	<i>30</i>
4.4.3.3. <i>Musicologia feminista, revisió del cànon i conflicte disciplinari.....</i>	<i>31</i>
4.4.3.4. <i>La «women composer question» i el mite del geni.....</i>	<i>32</i>
4.4.3.5. <i>Factors i premisses prèvies a considerar d'aquest duel – Absència directa de duel.....</i>	<i>32</i>

4.5. Estudi dels 3 casos (premsa, tècnica i exclusió).....	33
4.5.1. <i>CAS I – Rivalitat operística al segle XVIII: F. Cuzzoni i F. Bordoni</i>	33
4.5.1.1. Context històric, social i operístic: l'òpera barroca a Londres.....	33
4.5.1.2. Breu biografia de les cantants.....	35
4.5.1.3. Descripció del duel: cronologia i episodis clau.....	36
4.5.1.4. Aportacions d'investigadors/es envers el duel.....	38
4.5.1.4.1. Construcció de la rivalitat: públic, premsa i faccions.....	38
4.5.1.4.2. La figura de la diva i la competència escènica.....	39
4.5.1.4.3. El duel com a espectacle: escàndol, notorietat i mercat.....	40
4.5.1.4.4. Conseqüències socials i econòmiques.....	40
4.5.2. <i>CAS II - Duel pianístic i virtuosisme: F. Chopin i F. Kalkbrenner</i>	41
4.5.2.1. Context històric, social i musical: el piano virtuós a París dels anys 1830.....	41
4.5.2.2. Breu biografia dels pianistes.....	42
4.5.2.3. Descripció del duel: cronologia i episodis clau.....	43
4.5.2.4. Aportacions d'investigadors/es envers el duel.....	45
4.5.2.4.1. Construcció de la rivalitat en el món pianístic parisenc.....	45
4.5.2.4.2. Dues concepcions del virtuosisme pianístic.....	45
4.5.2.4.3. De l'admiració al desplaçament: per què Chopin deixa enrere Kalkbrenner?.....	53
4.5.3. <i>CAS III – Eclipsi a causa de les inicials «F. Mendelssohn»: Fanny i Felix</i>	54
4.5.3.1. Context històric, social i musical: família burgesa, cultura del saló i gènere.....	54
4.5.3.2. Breu biografia dels germans.....	55
4.5.3.3. Descripció del «duel»: proximitat artística, situació familiar i recepció desigual.....	57
4.5.3.4. Aportacions d'investigadors/es envers el duel.....	58
4.5.3.4.1. Des de la rivalitat personal a la desigualtat estructural.....	58
4.5.3.4.2. Proximitat fraterna i diferenciació de rols dins la família burgesa.....	59
4.5.3.4.3. Saló, domesticitat i límits de la professionalització femenina.....	59
4.5.3.4.4. Recepció desigual, publicació i construcció del canó.....	60
5. CONCLUSIONS.....	62
6. REFERÈNCIES BIBLIOGRÀFIQUES.....	64

1. INTRODUCCIÓ

Els duels musicals han estat un fenomen recurrent al llarg de la història de la música occidental. Des dels relats mitològics, com la famosa disputa entre el déu Apol·lo i el sàtir Màrsies, fins a les rivalitats documentades entre intèrprets, compositors o corrents estètics, aquests enfrontaments han adoptat formes diverses amb el pas dels segles i han funcionat com a espais de debat, comparació i definició de valors dins la cultura musical europea.

Aquestes formes de conflicte no només expressen diferències individuals, sinó que també revelen preocupacions estètiques, polítiques i socials pròpies de cada període. Per això, les rivalitats musicals esdevenen artefactes interpretatius que permeten observar com, de manera sovint desapercibuda, la música es converteix en un espai generador d'identitat, poder simbòlic i discurs.

En definitiva, els duels musicals no són simples episodis anecdòtics o qüestions biogràfiques, sinó que són maneres de cristal·litzar idees, valors i visions del món. Des d'un espai privilegiat com ho és la música, s'hi posen en joc concepcions divergents sobre la naturalesa d'entendre-la, sobre la seva funció simbòlica i sobre la configuració de la cultura musical europea que coneixem fins a l'actualitat.

1.1. Hipòtesi del treball

Aquest treball parteix de la hipòtesi següent: el duel musical no sempre neix d'una rivalitat directa, sinó d'una construcció condicionada pels marcs socials, estètics i institucionals que el fan visible, el construeixen o l'impedeixen.

Aquesta hipòtesi permet entendre el duel com una categoria flexible, capaç d'incloure tant les confrontacions explícites com aquelles que no arriben a formular-se com a rivalitat oberta. D'aquesta manera, el present treball no busca determinar únicament qui s'imposa en cada cas, sinó analitzar quines condicions fan possible la comparació, quins criteris la legitimen i quins límits en condicionen el desenvolupament.

1.2. Selecció dels casos d'estudi

Per tal d'explorar la hipòtesi, s'han seleccionat tres casos amb la voluntat d'analitzar duels entre figures musicals que comparteixen un mateix espai artístic, estètic o professional i que es veuen immerses en una relació de competència, tensió o conflicte.

En primer lloc, s'analitza la rivalitat entre dues cantants, Francesca Cuzzoni i Faustina Bordoni, un cas en què el duel es construeix com a espectacle públic, fenomen social i estratègia de mercat dins l'òpera del segle

XVIII. L'anàlisi posa l'èmfasi en la competència per l'ocupació de l'espai escènic i la construcció de la figura de la diva.

En segon lloc, s'estudia el duel pianístic entre Frédéric Chopin i Friedrich Kalkbrenner, una confrontació centrada en la tècnica instrumental, l'estil interpretatiu i la concepció de dues maneres d'entendre el virtuosisme pianístic.

Finalment, el treball planteja una reflexió sobre la relació entre els germans Mendelssohn i sobre l'absència d'un duel directe entre ells. Lluny d'una relació marcada per la rivalitat, tot apunta a una gran complicitat i admiració mútua tant en l'àmbit personal com en l'artístic. Tanmateix, aquesta bona relació no va impedir que les desigualtats de gènere pròpies del context social i cultural del segle XIX condicionessin la projecció pública i professional de Fanny Mendelssohn dins el camp musical. En aquest cas, la figura femenina queda subordinada a un segon pla, no per manca de talent, sinó per les limitacions socials i culturals del moment.

La selecció d'aquests casos respon a la voluntat de mostrar que els duels no són fenòmens homogenis, sinó manifestacions múltiples del diàleg entre art i societat segons el context històric i estètic en què s'inscriuen (confrontacions estètiques, ideològiques, de modes, de gènere...). L'interès musicològic de la recerca recau precisament en aquesta mirada transversal i comparativa de la música que permet entendre com els duels musicals reflecteixen divergències individuals alhora que responen a fenòmens condicionats per les circumstàncies de cada context.

1.3. Objectius

A partir de la hipòtesi plantejada, l'objectiu d'aquest treball és analitzar tres casos de duel musical per comprendre quins factors intervenen en la seva construcció, recepció i interpretació. Per assolir aquest objectiu general, es plantegen els objectius específics següents:

1. Examinar cada duel en la seva especificitat, aplicant-hi l'angle analític pertinent.
2. Observar connexions entre els diferents casos per identificar tendències compartides i divergències significatives.
3. Proposar el duel musical com a categoria interpretativa útil per rellegir determinats episodis de la història de la música i demostrar com aquesta es pot entendre també com una història de tensions, negociacions i oposicions en la configuració del pensament musical europeu.

1.4. Motivació i justificació del tema

La motivació i justificació d'aquest estudi neixen d'un interès doble. D'una banda, d'un interès musicològic per comprendre com els conflictes han influït en l'evolució de la música i en la construcció del discurs artístic. Sovint la historiografia presenta la música com una successió d'obres i autors, però els debats,

tensions i enfrontaments que hi ha al darrere expliquen processos de canvi molt més profunds. Analitzar duels ens permet observar com diferents maneres d'entendre l'art xoquen, ens transformen i generen alhora nous paradigmes.

D'altra banda, el tema respon també a una motivació personal: la curiositat per entendre per què un mateix art pot generar posicions tan radicalment oposades i com aquestes disputes, lluny de ser simplement personals, poden esdevenir fonts de creativitat i moviment.

2. METODOLOGIA

Aquest treball adopta una metodologia qualitativa i històrica basada en l'anàlisi comparativa i interdisciplinària entre diferents figures contraposades. A partir d'una selecció de «duels» musicals, s'examinen les rivalitats tant des del punt de vista artístic com des de la seva construcció social. Per a cada cas s'aplica una estructura analítica comuna que considera: els fonaments previs, el context històric, la descripció del duel, els discursos historiogràfics posteriors i les possibles asimetries estructurals (professionals, institucionals o de gènere).

L'estudi es fonamenta principalment en fonts secundàries acadèmiques com articles, llibres, enciclopèdies i estudis musicològics, que es contrasten críticament per evitar la reproducció acrítica dels relats tradicionals. Aquest enfocament pretén identificar fins a quin punt les rivalitats responen a confrontacions reals o bé a construccions narratives condicionades pel context cultural i social. Finalment, el treball integra una lectura crítica dels factors extramusicals (gènere, mercat, institucions, recepció pública) com a elements clau per entendre la naturalesa i el desenllaç dels duels musicals en qüestió.

3. ESTAT DE LA QÜESTIÓ

Aquest apartat té com a objectiu revisar les principals aportacions bibliogràfiques relacionades amb els tres àmbits que vertebran el present treball. Així doncs, mitjançant aquesta recerca, es pretén introduir els conceptes principals amb la finalitat de justificar l'aportació d'aquest treball a partir d'estudis previs.

Les rivalitats o confrontacions en la història de la música occidental han estat sovint objecte d'estudi de la musicologia principalment a través d'anàlisis centrades en figures individuals o en contextos estètics. Tanmateix, són menys habituals les aproximacions que tracten aquests enfrontaments des d'una perspectiva comparativa o transversal. Aquest treball dialoga amb la bibliografia existent amb la voluntat d'analitzar diversos duels des d'un prisma diferenciats destacant les seves especificitats així com els condicionants històrics, socials i culturals que els determinen.

Pel que fa a la rivalitat entre Francesca Cuzzoni i Faustina Bordoni ha estat objecte d'atenció dins d'estudis envers l'òpera barroca, performativitat i perspectiva del públic, tant en obres de referència generals com el manual clàssic de Kobbé (1988), utilitzat per al context general del virtuosisme i la pràctica operística de l'època, com en treballs específics centrats en la performativitat i la recepció (Aspden, 2013). S'analitza aquest enfrontament com un fenomen que transcendeix la comparació estrictament musical, posant l'accent en la construcció de la figura de la diva, el paper del públic i la funció de la rivalitat com a estratègia de promoció i espectacle.

Els estudis com els de Suzanne Aspden (2013) han estudiat el "duel" com una manifestació de les dinàmiques socials i comercials del teatre operístic londinenc, on es destaca la interacció entre escena, premsa i recepció. Altres aproximacions de caràcter més historiogràfic, com les de Dean (2006), documenten els episodis concrets del conflicte i la seva recepció contemporània, però des d'una perspectiva més anecdòtica i biogràfica. Aquestes anàlisis coincideixen a assenyalar que la rivalitat es construeix tant a fora com a dins de l'escenari, i que la seva rellevància recau més en el seu impacte social que no pas en una competició vocal objectivable.

El cas de Chopin vs. Kalkbrenner (un duel pianístic) ha estat tractat principalment des de la pràctica pianística, la interpretació, la pedagogia i la transformació del virtuosisme romàntic. Kalkbrenner ha estat estudiat com a figura central de l'escola pianística parisenc i com a representant d'una tradició tècnica i acadèmica hereva del classicisme, especialment a través dels seus tractats pedagògics (Samson, 2003; Lopinski, 2009).

En canvi, Chopin, ha estat analitzat com a paradigma d'un nou model del pianisme romàntic, caracteritzat per la introspecció, el lirisme, i una concepció més personal de la tècnica. L'episodi de la seva trobada i competició ha estat esmentat en diverses biografies i estudis comparatius, però sovint com un esdeveniment puntual, sense una problematització profunda de duel, com a expressió de dues concepcions estètiques i socials oposades (Wangermée, 1972; Jasińska, 2009; Ferrer, 2010). Autors com Goldberg i Bellman (2017) i Schonberg (1990) han analitzat les característiques tècniques i estètiques d'aquestes figures. La bibliografia acostuma a centrar-se en les trajectòries individuals més que en la comparació entre les escoles o corrents estètics que representen.

La relació entre els germans Fanny i Felix Mendelssohn ha estat investigada extensament dins els estudis de gènere aplicats a la musicologia com per exemple els d'Adkins (1995). La gran bibliografia sobre el tema mostra la qualitat compositiva de Fanny Mendelssohn analitzant les restriccions socials, familiars i institucionals que van limitar i condicionar la seva projecció pública. Diversos treballs, han estudiat el vincle entre els dos germans, especialment el paper de Felix Mendelssohn com a mediador, protector i fins i tot com

a agent de silenciament involuntari envers la seva germana. Tanmateix, aquests estudis no solen plasmar aquesta relació en termes de rivalitat o duel, sinó que se centren en l'asimetria estructural de gènere que impedeix una confrontació en igualtat de condicions. Autors com J. Citron (1990, 2007) o M. W. Kimber (2002), han investigat en profunditat la figura de Fanny Mendelssohn com a dona i la relació amb el seu germà posant un especial èmfasi en les limitacions socials i culturals que van afectar la seva trajectòria artística.

Tot i la riquesa de la bibliografia existent sobre cada duel concret, es detecten diversos buits que aquest treball pretén indagar:

- a) Absència d'una aproximació integrada que analitzi els duels musicals com a episodis aïllats i com a manifestacions d'un patró cultural recurrent en la història de la música occidental. La musicologia ha descrit amb detall els casos més famosos, però no ha explorat les funcions socials, estètiques i identitàries que comparteixen els duels musicals en general.
- b) La comparació transversal entre diferents tipus de rivalitats, ha estat poc desenvolupada. Aquest treball ofereix una oportunitat per observar la diversitat de formes que pot adoptar un duel musical i entendre com cada context activa eines d'anàlisi diferents.
- c) La literatura tendeix a privilegiar interpretacions centrades en biografies individuals o en escoles estètiques, cosa que sovint invisibilitza els mecanismes de poder, recepció i construcció discursiva que fan possible i amplifiquen un duel. Aquest treball es proposa donar visibilitat a aquests mecanismes i explorar-los com a part fonamental de la configuració del discurs musical.
- d) S'observa una manca notable de treballs que connectin duels amb fenòmens més amplis, com la institucionalització de la crítica, la professionalització dels intèrprets, el naixement del públic de masses o la politització de la música. Aquest Treball de Fi de Grau aspira a situar els conflictes estudiats dins d'aquestes dinàmiques més globals.

4. MARC TEÒRIC

4.1. Introducció a conflictes musicals en la historiografia

4.1.1. Querelles, polèmiques i antecedents del conflicte musical

Al llarg de la història de la música occidental es pot identificar la presència del conflicte en la vida musical, especialment en episodis de confrontació estètica que anticipen formes posteriors de rivalitat. Tal com indica Fubini (1988, pp. 158-161 i 248-253), tenim molts exemples a destacar que han deixat constància: la polèmica entre Giovanni Maria Artusi i Claudio Monteverdi a inicis del segle XVII (primera pràctica vs.

segona pràctica) o les diverses querelles que van marcar la cultura musical europea com la protagonitzada per Gluck vs. Piccinni.

En el cas concret de la polèmica Artusi-Monteverdi, Palisca (1991, pp. 8-12) precisa el sentit d'aquest conflicte. Segons l'autor, els anys al voltant de 1600 constitueixen un moment d'experimentació general en la composició, en què l'aparició de nous procediments musicals va anar acompanyada d'una crisi dels model heretats. Artusi es va convertir en un dels crítics més destacats de les noves tendències, especialment pel que fa a l'ús de recursos que s'allunyaven de les normes tradicionals de la consonància, la dissonància i el contrapunt. La resposta de Monteverdi, formulada a través de la idea de *seconda pratica*, justificava aquests procediments perquè la música havia de servir l'expressivitat del text i no quedar sotmesa de manera rígida a les regles anteriors. La polèmica Artusi-Monteverdi és, doncs, un dels primers grans conflictes documentats de caire estètic de la música occidental, ja que posa en evidència una confrontació entre la defensa d'un sistema normatiu heretat i la legitimació d'una nova concepció expressiva de la composició.

Tots aquests debats, sovint exposats a través de tractats, pamflets, crítiques, etc, mostren que la música ha estat històricament un espai de discussió i disputa, de discrepàncies. En aquest sentit, els «duels» musicals poden entendre's com a manifestacions específiques d'una dinàmica conflictiva que travessa la història del pensament musical occidental.

D'altra banda, les aportacions de Dahlhaus (1985) permeten entendre les tensions estètiques del segle XIX com a elements centrals en la configuració del discurs musical del període, especialment el debat entre la música absoluta i la música programàtica. L'autor, mostra com la música del segle XIX es construeix a partir de tensions i oposicions polèmiques que articulen el pensament estètic del moment, com ara la relació entre tradició i innovació o entre corrents conservadores i tendències progressistes. Aquestes declaracions serveixen per fonamentar la idea que el conflicte no és anecdòtic, sinó que és completament estructural en la història de la música.

4.1.2. *Conflicte del gust en l'espai públic del concert*

«El conflicto referido al gusto estaba incorporado a este sistema social; para algunos espectadores, la disputa musical era un placer intelectual» (Weber, 2011, p.11). A través d'aquesta cita, veiem com el conflicte del gust musical estava integrat en el sistema social dels concerts del segle XVIII, fins al punt que la disputa musical podria esdevenir un plaer intel·lectual per a part del públic. Aquesta observació permet entendre tensions estètiques com a part constitutiva de la cultura musical europea.

És a dir, podem interpretar que el conflicte no és accidental, forma part del funcionament normal dels concerts que actuaven com a espai de negociació, de convivència de gustos diferents i de debat al públic. Tot

això encaixa amb els tres casos a tractar: Cuzzoni vs. Bordoni (el públic pren partit), Chopin vs. Kalkbrenner (model estètic en debat) i els germans Mendelssohn (estructura social que impedeix la confrontació).

Weber (2011) estudia com la programació musical es transforma en un escenari de tensió ideològica, on diferents projectes estètics i concepcions del gust competeixen per imposar la seva legitimitat dins l'esfera pública. Assenyala, doncs, que la programació dels concerts del segle XIX va generar conflictes entre diferents sectors del públic que, com a conseqüència, va contribuir a l'aparició d'una concepció més jerarquitzadora del gust.

4.1.3. Conflicte musical des d'una perspectiva sociològica

Diverses aproximacions sociològiques han defensat que el fenomen musical no es pot desvincular del seu context social, així ho afirma Lalo «El valor estético es un valor social» (Lalo 1908, citat per Fubini, 1988), per tant, el gust no és individual, està determinat per una col·lectivitat, el conflicte reflecteix sistemes de valors socials.

Autors com Fubini (1988, p. 418) sostenen que el valor estètic és inseparable del marc col·lectiu que el legitima: «Los condicionamientos sociales del hecho musical», mentre que la sociologia de la música ha insistit en els condicionaments socials que estructurin el fet musical. Fubini (1988, pp. 420-421) des d'aquesta perspectiva, defensa que les tensions estètiques i les disputes sobre el gust no poden interpretar-se com a simples divergències individuals, sinó com a manifestacions de sistemes de valor i jerarquies socials més àmplies (música-societat) i, en aquest sentit, el conflicte musical s'inscriu en una dinàmica estructural.

Tot això es pot matisar amb Dahlhaus (1997), que planteja la tensió entre el principi d'autonomia de la música i les lectures sociològiques del fet musical. L'autor parteix de la idea que, per ser entesa històricament, implica reconèixer que la música ha de considerar-se en la seva funció social, ja que no pot quedar reduïda únicament al text de l'obra, també ha d'incloure la seva execució i recepció: «(...) para ser historicamente entendida, la música debe concebirse en su función social, es decir, como proceso que no sólo incluye el texto de la obra sino también su ejecución y recepción» (Dahlhaus, 1997, p. 38).

Ara bé, Dahlhaus (1997) també adverteix que aquesta lectura no ha de reduir l'obra musical a un simple reflex de la societat, ja que la història de la música també ha de tenir en compte la dimensió interna i artística de les obres. Per això, la seva proposta se situa més enllà de l'oposició rígida entre funcionalitat social i autonomia estètica, perquè la comprensió històrica pot obtenir-se tant del context social com de les tècniques musicals: «(...) está más allá de la diferencia entre el principio de funcionalidad y el de autonomía, pues la información que busca puede obtenerse tanto en el contexto social como en las técnicas musicales» (Dahlhaus, 1997, p. 39). Per això, l'autor defensa la possibilitat de conciliar l'estètica de l'autonomia amb la

consciència històrica, mitjançant una interpretació que permeti veure l'obra dins del seu context històric i, alhora, comprendre la història a través de l'obra concreta.

Aquesta idea ens fa entendre el conflicte musical com un fenomen situat entre dues dimensions: d'una banda, les tensions internes del llenguatge musical i dels criteris estètics; de l'altra, els condicionaments socials, institucionals i històrics que influeixen en la recepció i legitimació de les obres.

La idea de reconciliar la estética de la autonomía y la conciencia histórica, sólo puede concretarse mediante una interpretación que permita ver la obra aislada dentro del contexto de la historia y que, a su vez, permita comprender la historia a través de la obra aislada (Dahlhaus, 1997, p. 40).

Això també es pot relacionar amb el plantejament general de Ross (2009), on la música del segle XX apareix vinculada a contextos històrics i polítics específics, com la Rússia de Stalin, l'Alemanya de Hitler, els Estats Units de Roosevelt o la Guerra Freda. Tot i que Ross no formula una teoria sociològica com a tal sobre el conflicte musical, la seva organització històrica dels esdeveniments musicals ens demostra que les transformacions estètiques i les disputes musicals no poden separar-se dels marcs socials que les produeixen i condicionen.

Ross (2009) mostra que la música no depèn només dels compositors i de les seves opcions estètiques, també es veu travessada per un ampli conjunt de factors externs, com ara bé la intervenció política, dictadures, mecenatge, públic, tecnologies, guerres, migracions i grans transformacions socials, elements que modifiquen les condicions en què treballen els compositors i en què les obres són escoltades i valorades. Així, la música apareix de manera recurrent en contacte amb conflictes socials, ideològics i bèl·lics que condicionen tant la seva producció així com la seva recepció.

4.2. Definició i conceptualització del «duel musical»

En aquest treball, el concepte de «duel musical» s'utilitza com una eina analítica per descriure una forma específica de confrontació artística: una pràctica musical que posa en relació intèrprets i públic (i, sovint, també creativa) dins d'un espai de comparació pública i de disputa pel prestigi. Més que una anècdota històrica, el duel es pot entendre com un mecanisme que concentra i fa visibles tensions competitives dins d'un camp: les fa llegibles socialment a través de criteris de valor i de dispositius de consagració, activa mecanismes de jerarquització, alimenta relats d'excel·lència i contribueix a consolidar figures públiques amb autoritat simbòlica (Speller, 2011, pp. 52 i 51). Es parla de confrontacions que es poden llegir com a formes de lluita per assolir prestigi o poder: «struggles for power and prestige within a narrowly defined literary field» (Speller, 2011, p. 13).

Perquè una situació es pugui llegir com a «duel musical» i no només com a competència genèrica, cal que estigui «enquadrada» com una escena concreta: el públic (i els participants) ha de poder entendre què està passant i sota quines regles de comparació. En aquest sentit, el duel no neix únicament del fet que dos músics coincideixin, sinó del marc interpretatiu que organitza l'esdeveniment (què compta com a prova, qui compara a qui, quina mena de resultat s'hi espera), és a dir, del procés social que defineix què és aquesta situació (Denzin & Keller, 1981, p. 56).

4.2.1. Producció social del duel: mediadors, criteris i poder

El duel esdevé plenament «real» quan s'inscriu en circuits capaços de fer-lo visible, discutible i, sobretot, valuós: espais i institucions com teatres, programacions, associacions, editors i, especialment, la crítica i altres intermediaris que prenen partit (de manera explícita o implícita) per una figura o una altra. Aquests agents no es limiten a observar el que passa, sinó que intervenen en la definició de què compta com a valor legítim (per exemple, virtuositat, gust o autoritat) i contribueixen a transformar una oposició potencial entre dos intèrprets en una rivalitat públicament recognoscible. Això connecta amb la lectura que Berger fa de Bourdieu: els criteris amb què una comunitat decideix què és «legítim» o «prestigi» formen part d'un joc simbòlic lligat a relacions de poder, perquè qui disposa de més capital (o del capital adequat) pot influir en els espais o en la decisió del valor, en les regles de la comparació i en la manera com circulen aquestes jerarquies. Cal entendre com una rivalitat musical pot deixar de ser una simple coincidència professional i esdevenir un duel públic: una confrontació llegible com a tal perquè hi intervenen mediadors i criteris de valor que fan possible la comparació (Berger, 1986, pp. 1446-1451).

En la mesura que un duel musical depèn de com es relata i es valida, no n'hi ha prou amb l'acció escènica: cal mirar qui té capacitat per «fixar» la lectura pública del conflicte. Si la premsa, les institucions o altres instàncies decideixen què es difon, què es retalla i què es considera rellevant, el duel queda configurat per un procés de selecció i ratificació que no és neutral. Dit d'una altra manera seria el que acaba comptant com a «fet» (qui va dominar, qui va humiliar, qui va impressionar...) respon a mecanismes de validació vinculats a relacions de poder (Basumatary, 2020, p. 334).

En segon lloc, el duel necessita un marc de visibilitat que permeti que la confrontació sigui observada, comentada i, sobretot, avaluada (Gooley, 2004, citat per Deaville, 2007, p. 669). Això no exigeix necessàriament un enfrontament literal cara a cara: el marc pot ser un concert compartit, una seqüència d'actuacions comparades, un cercle social específic (com un saló) o un espai mediàtic on la comparació circula en forma de crònica, crítica o comentari. El punt clau és que hi hagi una audiència real o potencial,

perquè és aquesta recepció pública la que converteix l'exhibició, segons Deaville (2007, p. 669), en una escena de validació i disputa de prestigi i la que fa possible que la rivalitat adopti forma pública.

En termes més generals, aquesta «existència pública» és el que fa que el duel no quedi reduït a experiències individuals, sinó que adquireixi consistència com a realitat col·lectiva que funciona amb una certa autonomia respecte cada actuació concreta, de manera que el «duel» pot operar com una categoria col·lectiva: una manera socialment compartida d'organitzar i interpretar la confrontació, més enllà de la intenció o percepció d'un individu concret (Durkheim, 2023, p. 9).

En tercer lloc, el duel pressuposa criteris d'avaluació, encara que siguin implícits i no verbalitzats: dins l'àmbit cultural, aquests criteris s'articulen mitjançant judicis de valor i cànons de gust que orienten què es considera legítim o prestigiós. Així, el duel no mesura únicament habilitats, posa en joc diferents regles de valor que són històricament i socialment construïdes (Berger, 1986, p. 1446). Aquests criteris poden ser tècnics (control, precisió, dificultat), estètics (gust, expressivitat, originalitat) o socials (autoritat, reconeixement, legitimitat). De fet, en alguns discursos crítics o acadèmics, l'avaluació pot derivar cap a judicis normatius sobre el «bon» o «mal» gust de les obres, és a dir, cap a una lectura marcadament estètica més que no pas descriptiva (Cuestas & Hang, 2017, p. 2).

En contextos de virtuosisme, el marc d'avaluació tendeix a privilegiar una pràctica orientada a la performance (més que no pas a l'obra com a centre), de manera que el valor es juga especialment en l'exhibició interpretativa i en la recepció pública (Deaville, 2007, p. 667). En altres escenaris, la disputa pot desplaçar-se cap a qui encarna millor una norma cultural (per exemple, el «bon gust» o una idea de serietat artística) (Berger, 1986, p. 1446; Cuestas & Hang, 2017, p. 2).

4.2.2. Efectes i formes del duel

En quart lloc, el duel tendeix a produir un efecte de resolució simbòlica: fins i tot quan no hi ha un veredict formal, la confrontació acostuma a generar una lectura de resultat (victòria atribuïda, superioritat percebuda, desacreditació o reordenació del relat) (Pace, 2012, p. 655). Aquesta resolució pot ser parcial o discutida, però és important perquè cristal·litza conseqüències dins el camp musical: pot reforçar jerarquies, redistribuir prestigi i pot consolidar avantatges posicionals (Berger, 1986, p. 1446).

En alguns casos, aquesta resolució no depèn tant de «qui toca millor» com de qui controla el format del conflicte: imposar els termes de la comparació, absorbir l'escena o redefinir què compta com a criteri legítim pot esdevenir una forma de domini simbòlic (Pace, 2012, p. 656). Dit d'una altra manera, el control del format pot reorientar la comparació i establir el relat de manera favorable. Finalment, la fixació del resultat

com a «fet» pot quedar vinculada a mecanismes de ratificació i a relacions de poder, en la mesura que determinen quina versió del conflicte s'estabilitza públicament (Basumatary, 2020, p. 334).

A més, el duel opera com una escena de performativitat i construcció d'identitat pública. La confrontació no es redueix al so: inclou gestualitat, repertori, estratègies d'exhibició (com la improvisació o la memòria), maneres d'ocupar l'escena i decisions que projecten una «persona artística» (Butler, 1990, citat per Jenkins & Finneman, 2018, p. 158). L'objectiu no és només excel·lir musicalment, sinó també aparèixer com un tipus determinat de músic: «el virtuós imparable», «el poeta del teclat», «el garant del gust», «el modernitzador», ja que la identitat pública es construeix i es consolida a través de la repetició estilitzada d'actes i conductes recognoscibles (Butler, 1988, citat per Jenkins & Finneman, 2018, p. 164).

El duel, per tant, actua com un dispositiu que produeix identitats recognoscibles i reforça relacions d'autoritat perquè aquesta presentació pública es juga també en dimensions corporals i escèniques: disposicions i estils que es manifesten en la manera de situar-se, moure's i gesticular davant dels altres (Bourdieu, 1990, p. 196).

És útil pensar el duel musical com un fenomen amb formes diverses segons el dispositiu que el vehicula. De manera orientativa, es pot parlar de duel presencial (afrontament directe), duel mediàtic (articulat per la crítica i la circulació de relats), duel intertextual (rivalitat expressada mitjançant obres, variacions, cites o respostes estilístiques) i duel institucional (confrontació canalitzada per concursos, encàrrecs, programacions o circuits de prestigi). Aquesta tipologia no busca establir categories rígides, sinó oferir un mapa de com la comparació es produeix, qui la promou i quin tipus de legitimitat o capital simbòlic s'hi disputa (Pace, 2012, pp. 646 i 690; Speller, 2011, pp. 52 i 57).

En síntesi, el «duel musical» es pot entendre com una manera de convertir la competència en relat públic i el relat en jerarquia socialment operativa. No és només una confrontació d'habilitats, sinó una tecnologia de visibilitat i consagració que posa en joc valors estètics, criteris de legitimitat i relacions de poder. Aquest enfocament permet analitzar els casos no com a episodis aïllats, sinó com a situacions en què el conflicte musical pren forma a través de dispositius socials (públic, crítica, institucions) que fan possible que la rivalitat esdevingui significativa i productiva en termes de prestigi, i així, adquireixi consistència com a rivalitat col·lectiva, més enllà de l'experiència individual (Speller, 2011, p. 52; Berger, 1986, p. 1446; Durkheim, 2023, p. 9).

4.3. Duel, competència i cultura del conflicte

4.3.1. Competència, excel·lència i funció social del conflicte

La competència és present en moltes pràctiques culturals i artístiques, i sovint funciona com un mecanisme que permet comparar habilitats, capacitats, fer visible l'excel·lència i produir reconeixement públic. Així doncs, un dels estímuls més potents cap a l'excel·lència és la voluntat de rebre reconeixent i honors pel propi mèrit, Huizinga (1949) afirma:

From the life of childhood right up to the highest achievements of civilization one of the strongest incentives to perfection, both individual and social, is the desire to be praised and honored for one's excellence. In praising another each praises himself. We want to be honored for our virtues. We want the satisfaction of having done something well. Doing something well means doing it better than others. In order to excel one must prove one's excellence; in order to merit recognition, merit must be made manifest. Competition serves to give proof of superiority. This is particularly true of archaic society (Huizinga, 1949, p. 63).

Tal i com diu Huizinga (1949, p. 47), una activitat artística que en principi és autosuficient (com la interpretació d'una peça musical) pot arribar a adquirir un caràcter agonístic quan es converteix en ocasió de competició i d'obtenció de premis, ja sigui pel plantejament o per l'execució. En el terreny musical, aquesta dimensió comparativa es manifesta en múltiples formes: concursos, rivalitats entre intèrprets o relats de superioritat artística que converteixen l'excel·lència en un valor públicament disputat. El duel musical es pot llegir, així, com una situació en què aquesta comparació s'intensifica: la confrontació entre músics fa visible, de manera concentrada, la lògica competitiva que ja estructura moltes pràctiques musicals.

Des d'una perspectiva sociològica, el conflicte no s'ha d'interpretar necessàriament com una disrupció negativa de l'ordre social (Ross, 1957, p. 378). Segons Ross (1957), en determinades condicions, les situacions de rivalitat o desacord poden tenir una funció estructurant o positiva, ja que contribueixen a delimitar posicions, clarificar criteris i a reforçar determinades formes d'organització social. Pot ajudar, doncs, a aclarir desacords, reforçar la cohesió del grup i, fins i tot, a consolidar-ne l'estructura. «The tendency to regard conflict as a "social disease" is ably refuted by Coser» (Coser, citat per Ross, 1957, p. 378).

A més, la tensió i el desacord poden contribuir a definir identitats i fronteres col·lectives, i a fer més visibles les línies de posició dins d'un entorn social: «conflicts with other groups contribute to the establishment and reaffirmations of the identity of the group and assist it to maintain its boundaries against the surrounding social world» (Ross, 1957, p. 378). Això traslladat a l'àmbit musical, permet entendre que els enfrontaments entre intèrprets no es limiten a reflectir tensions personals, sinó que també participen en la definició col·lectiva del que es considera talent, virtuosisme o autoritat artística.

4.3.2. *Duel musical com a conflicte ritualitzat: drama social, públic i interacció*

El duel musical es pot analitzar com una forma ritualitzada de conflicte perquè sovint pren la forma d'un «drama social» (Turner, 1957, citat per Peacock, 1985, p. 685), és a dir, un procés que es desplega en etapes recognoscibles. En primer lloc, hi pot haver una ruptura o tensió inicial que es fa visible, després, aquesta tensió pot entrar en crisi i polaritzar actors i expectatives. A continuació, el conflicte es canalitza mitjançant mecanismes de reparació o gestió pública, entre els quals el duel pot funcionar com a prova i escenificació del desacord. Finalment, el procés pot desembocar en una reintegració (o en una relectura del conflicte), quan el resultat i els relats associats fixen (encara que sigui provisionalment) criteris de valor i posicions.

L'interès analític d'aquestes situacions no recau només en el desenllaç musical, també en com l'experiència adquireix significat col·lectiu i es comunica a través de la performance i del relat social, tal com diu Peacock (1985), resumint Turner, les experiències acaben cristal·litzant en significats i aquests s'articulen i circulen mitjançant la performance d'on poden emergir nous relats: «Experiences culminate in meanings, and these must be communicated through performance» (Peacock, 1985, p. 685).

La presència del públic esdevé un element central per entendre aquestes situacions. Quan una rivalitat es desenvolupa davant d'una audiència, la interacció entre els participants adquireix una dimensió social més àmplia, perquè els actors no només s'enfronten entre ells, sinó que també ho fan dins d'un context d'observació i de valoració col·lectiva. Segons la teoria dels rituals d'interacció de Collins (2004), les interaccions socials generen efectes particulars quan diverses persones comparteixen un mateix espai físic, dirigeixen l'atenció cap a una activitat comuna i participen d'un mateix clima emocional. En aquests contextos, la presència corporal dels altres i la consciència d'estar observant el mateix esdeveniment produeixen una experiència compartida que pot generar emocions comunes i reforçar la cohesió del grup: «Ainsi, ils partagent une même expérience, un même état d'esprit et de semblables émotions» (Collins, 2004, citat per Villette, 2007, p. 420).

Aplicat al duel musical, això implica que la confrontació artística no és tan sols una comparació tècnica entre intèrprets, també respon a un moment d'interacció col·lectiva en què el públic participa emocionalment en l'esdeveniment, pot prendre partit i contribuir en la rivalitat. D'aquesta manera, el duel pot funcionar com un ritual d'interacció que produeix energia emocional i que contribueix a la construcció pública de reputació i reconeixement dels intèrprets en qüestió.

4.3.3. *Performance i construcció pública de la reputació*

Les pràctiques musicals també impliquen constantment judicis de valor que articulen criteris estètics, autoritat cultural i reconeixement social. En aquest context, Small (1998, p. 2) diu: «Music is not a thing at all but an activity, something that people do». La música no s'ha d'entendre com un objecte autònom, sinó

com una activitat en què diferents participants intervenen i produeixen significat a través de les seves relacions dins de l'esdeveniment musical.

En una performance el que es genera és un conjunt de relacions entre els participants (intèrprets, oients i altres actors implicats) i és dins d'aquestes relacions que es construeixen significats socials que es desprenen de l'experiència musical, així és com ho diu Small (1998, p. 9): «The act of musicking establishes in the place where it is happening a set of relationships, and it is in those relationships that the meaning of the act lies». Situacions com els duels musicals poden funcionar com a escenes especialment visibles d'avaluació pública, ja que concentren en un mateix moment l'atenció del públic, fan explícits els criteris amb què s'interpreten, es comparen i es valoren les diferents formes d'expressió musical (Small, 1998, p. 6): «To music is to take part, in any capacity, in a musical performance, whether by performing, by listening, by rehearsing or practicing, by providing material for performance (what is called composing) or by dancing».

En entorns en què el virtuosisme s'associa a l'espectacle i a la visibilitat pública, la confrontació pot funcionar també com una via de producció de notorietat. Metzner (1998, p. 28) explica que certes demostracions d'habilitat es preparen i s'organitzen de manera que es converteixin en esdeveniments socials, amb estratègies com la venda anticipada d'entrades o la circulació de programes, i que aquesta posada en escena facilita que l'actuació sigui llegida com un moment excepcional i digne d'atenció. A més, la difusió mediàtica hi té un paper clau: quan l'esdeveniment entra en el circuit de la premsa, els comentaris i elogis públics amplifiquen l'impacte i contribueixen a consolidar una imatge d'excel·lència (Philidor, 1788, citat per Metzner, 1998, pp. 30-32).

Aquestes idees traslladades al duel ajuden a entendre que la rivalitat enfronta destreses, però també activa relats atractius (competència, prova, demostració de talent, superioritat) que fan els intèrprets més recognoscibles i consoliden reputacions a través del públic, la crítica i la normativització posterior. Per tant, el duel posa en joc habilitats musicals, així com també participa en la circulació de relats de rivalitat i en la configuració de la figura pública del músic.

DUELS MUSICALS: PREMSA, TÈCNICA I EXCLUSIÓ

Natàlia Galí Macià

4.3.4. Taula esquemàtica dels duels musicals més cèlebres

Segons LEM (s.d.); Aloy, P. (2013) i Fundación Juan March Madrid (2012), els casos següents són alguns dels duels musicals més destacats de la història de la música. Molts d'ells vinculats al teclat:

DUEL	LLOC I DATA	BREU DESCRIPCIÓ
George Friedrich Händel vs. Domenico Scarlatti	Roma, 1707	Un dels duels musicals més cèlebres del segle XVIII. Segons la tradició, Händel va ser considerat superior improvisant a l'orgue, mentre que Scarlatti va destacar al clavicèmbal.
Johann Sebastian Bach vs. Louis Marchand	Dresden, 1717	Marchand va viatjar a Alemanya per enfrontar-se a Bach, ja reconegut com un dels grans mestres del teclat. El duel, però, no va arribar a celebrar-se: en sentir d'amagades Bach escalfant abans de la prova, Marchand es va retirar i va abandonar el palau, va marxar a França i mai més va tornar a Alemanya.
Wolfgang Amadeus Mozart vs. Muzio Clementi	Viena, 1781, a les dependències de la Corona Imperial (iniciativa de l'emperador José II)	Clementi i Mozart van competir la nit de Nadal del 1781 sense avis previ interpretant i improvisant sobre diverses obres (fugues, valsos i variacions). El resultat del duel no és clar: algunes fonts indiquen que el veredict va afavorir a Mozart, malgrat que tots dos destaquessin pel seu virtuosisme. Els dos van improvisar i demostrar un gran domini tècnic, però el judici posterior va ser desigual: Mozart va menysprear Clementi en una carta al seu pare, qualificant-lo de pianista mecànic i mancat de gust, mentre que Clementi, va recordar Mozart amb admiració, destacant-ne l'esperit, la gràcia i la capacitat d'improvisació.
Joseph Haydn vs. Ignace Joseph Pleyel	Londres, 1791	Va ser una construcció més de la premsa i dels empresaris de concerts que no pas un enfrontament real entre dos compositors (vinculats com a mestre i deixeble). La seva coincidència a Londres, contractats per temporades de concerts rivals, va ser aprofitada per crear expectació pública i alimentar la idea d'un duel musical. Haydn i Pleyel es van mantenir al marge d'aquesta rivalitat fabricada: es respectaven mútuament, assistien als concerts de l'altre, sopaven junts... L'episodi mostra com, a finals del segle XVIII, la competència musical començava a estar fortament condicionada per la premsa, el mercat del concert públic i les estratègies de promoció.
Ludwig van Beethoven vs. Abbé Gelinek	Viena, 1792	L'enfrontament, organitzat en un entorn aristocràtic, havia de posar a prova la capacitat interpretativa i improvisadora de tots dos músics. La superioritat de Beethoven va ser tan evident que Gelinek va abandonar abans de la darrera ronda. Veiem, doncs, la reputació de Beethoven com a improvisador excepcional a través d'aquest episodi.
Ludwig van Beethoven vs. Joseph Wölfl	Viena, a casa del comte de Wetzlar, 1799	Tot i que Wölfl tenia un clar avantatge físic gràcies a la seva alçada i a unes mans excepcionalment grans, Beethoven va saber compensar aquesta diferència amb altres recursos tècnics, com un ús especialment hàbil del pedal per obtenir efectes sonors que no depenien només de l'extensió de la mà. No va ser només una disputa de virtuosisme, també va posar en joc dues maneres diferents d'entendre la interpretació pianística: execució clara, brillant, propera a l'herència mozartiana (Wölfl), expressivitat intensa, fosca, misteriosa (Beethoven). Després d'un inici equilibrat, finalment, Beethoven es va imposar per la seva capacitat d'improvisació, lectura a vista i domini expressiu del piano, va superar clarament el seu rival i va aconseguir la victòria.
Ludwig van Beethoven vs. Daniel Steibelt	Viena, 1800	Després de diverses proves, la tercera part consistia en interpretar una obra de l'altre: Beethoven va impressionar els assistents improvisant una partitura de Steibelt col·locada del revés. Segons la tradició, la seva superioritat va ser tan clara que Steibelt, humiliat, va prometre no tornar a Viena mentre Beethoven hi fos.
Franz Liszt vs. Sigismond Thalberg	París, al Saló de la princesa Cristina Belgioioso, 1837	Una de les rivalitats pianístiques més cèlebres del segle XIX. La seva competència es va desenvolupar a través de concerts i gires per Europa, on tots dos buscaven afirmar-se com el millor pianista del moment. El punt culminant va ser el 31 de març de 1837, en un concert benèfic organitzat al saló parisenc de la princesa Cristina Belgioioso, on van interpretar obres d'altíssima dificultat tècnica, moltes basades en temes operístics i van estrenar peces escrites expressament per impressionar el públic i superar l'altre. Thalberg representava un estil brillant, <i>cantabile</i> , Liszt convertia la tècnica en un mitjà d'experimentació. Tots dos van ser ovacionats, però amb el temps, la figura de Liszt acaba imposant-se com la del geni virtuós pianístic del segle XIX. Després d'aquella vetllada, mai es van tornar a atrevir a confrontar-se directament.
Alexander Scriabin vs. Josef Lhévinne	Moscú, 1891	Duel pianístic que no es va arribar a celebrar. Mentre preparava obres d'extrema dificultat, com les <i>Réminiscences</i> de Don Giovanni de Liszt i Islamey de Balákirev, Scriabin es va lesionar greument la mà dreta. Aquest accident va marcar la seva trajectòria: durant la recuperació va compondre la <i>Sonata per a piano n.º 1. 1 en fa menor</i> , concebuda com un lament en contra de Déu i del destí. Tot i que més tard va recuperar parcialment l'ús de la mà, ja no va intentar competir amb Lhévinne.

4.4. Fonaments previs per a cada duel

4.4.1. La rivalitat operística al segle XVIII

4.4.1.1. Querelles operístiques i debat públic al llarg del segle XVIII

Al segle XVIII, a França, la rivalitat operística es pot entendre com una successió de disputes públiques al voltant de l'òpera i el seu paper social, que Arnold (2017, p. 2) estudia des d'una perspectiva de llarg termini per situar-les i entendre-les dins els seus marcs intel·lectuals, polítics i socials. Assenyala també que, des de l'inici del segle es produïen episodis de debat intensos sobre com havia de funcionar l'òpera.

Afegint el que planteja Snowman (2009), darrere d'aquestes querelles s'hi amagaven qüestions que excedien l'àmbit estrictament musical, com ara la política, la ideologia i les dinàmiques de representació internacional del poder, en què la diplomàcia (vehiculada, entre d'altres, a través de les ambaixades) jugava un paper important. L'òpera, entesa com a fenomen social i institucional, depenia de monarques, mecenes, empresaris, teatres, públics i xarxes de prestigi, de manera que aquestes disputes reflectien també formes de representació del poder. Al mateix temps, els empresaris teatrals podien aprofitar aquestes controvèrsies per omplir els teatres i convertir les rivalitats i els duels en un reclam propagandístic capaç d'atraure públic i dinamitzar el mercat operístic. Aquesta dimensió va ser especialment evident durant el regnat de Lluís XIV, quan l'òpera servia com a instrument de magnificació del poder reial i va continuar, amb matisos diferents, fins a episodis com l'arribada de Gluck a París.

Arnold (2017, p. 15) afirma: «This is more a study of attitudes to music than of music itself». Amb aquesta premissa veiem com l'autor afirma el mateix que Aspden (1997): aquests episodis tendeixen a evolucionar com a enfrontaments binaris, i sovint es fan llegibles sobretot com a «guerres de paper» (metafòricament parlant), que generen una gran quantitat d'escrits (cartes, articles, pamflets i llibres) i incorporen participants de disciplines molt diverses, persones vinculades al món literari i periodístic (no necessàriament de l'àmbit musical).

D'aquesta manera, veiem com la música, un cop entra a l'esfera pública, pot ser apropiada per grups d'interès i utilitzada ideològicament al marge de les intencions dels creadors. Per això, el focus se situa en com funcionen les audiències, i Arnold (2017, p. 16) posa en dubte la visió simplista que divideix els debats entre aquells que opinen i polemitzen, i un públic entès com una massa homogènia.

Trobem doncs, segons Arnold (2017), un gran ventall de rivalitats que varien en escala i durada, però que comparteixen el fet d'haver esdevingut grans polèmiques públiques: els intercanvis entre François Ragueneau i Jean-Laurent Lecerf de la Viéville (1702-06), sorgits d'una comparació entre els estils operístics francès i

italià, fins a controvèrsies molt més prolongades, com la que va enfrontar els partidistes de Gluck i Piccinni a mitjans de la dècada 1770, que va traspassar el món literari i va arribar a marcar l'experiència del públic fins l'any 1780 (Arnold, 2017, p. 2).

4.4.1.2. Òpera, esfera pública i politització de la disputa

A la introducció del seu llibre, Arnold (2017, pp. 4-7) posa la *Querelle des Bouffons* com un exemple sobre com les querelles del segle XVIII s'han interpretat a partir de factors històrics. En aquest cas, indica que la polèmica dels anys 1750 s'ha llegit en relació amb un debat de fons sobre la repressió del jansenisme. A més, quan analitza per què l'òpera podia ser un focus de disputa amb implicacions més àmplies, l'autor vincula la querella també amb la dimensió institucional i política del teatre a París: recorda que Rousseau, un dels polemistes més actius en aquell conflicte, descriu l'òpera com una institució lligada al poder i suggereix que la música podia arribar a funcionar com un afer d'estat.

Aquesta lectura pública i discursiva també es pot observar en la reflexió que Fabiano (2006, pp. 36-40) fa de la *Querelle des Bouffons*, ja que evidencia com una polèmica operística pot quedar condicionada per lectures crítiques posteriors. En analitzar la temporada italiana a París, l'autor assenyala que no n'hi ha prou amb partir dels pamflets de Rousseau i dels enciclopedistes, cal tenir en compte la recepció concreta de la companyia de Bambini per part del públic parisenc. En aquest sentit, Fabiano afirma que la *Querelle* va superposar un sistema teòric i estètic a les representacions, fins al punt de transformar o mitificar la imatge de la recepció real.

Aquesta observació és important perquè matisa el paper central que sovint s'ha atribuït a *La serva padrona* de Pergolesi. L'autor no nega la importància de l'obra, però mostra que la seva recepció no va ser tan exclusiva com podria fer pensar el relat posterior de la polèmica ni va tenir necessàriament l'èxit absolut que després se li ha atribuït. Altres òperes representades pels Bouffons, com *Le Giocatore*, també van obtenir una acollida igual o fins i tot més favorable entre el públic (Fabiano, 2006, pp. 36-40).

En la mateixa línia, Ferrer (2013) explica que la disputa sorgida a París arran de l'èxit de la companyia italiana dirigida per Bambini i de la representació de *La serva padrona* no es va limitar a una qüestió de gustos musicals, ja que també va adquirir una dimensió ideològica. La confrontació entre els partidaris de la música italiana i els defensors de la tradició francesa va acabar implicant debats sobre autoritat, canvi social i poder, fins al punt que la polèmica va generar una abundant producció de pamflets i va dividir l'entorn operístic parisenc en bàndols clarament identificats. La querella mostra com, en el segle XVIII, una disputa musical podia transformar-se en un fenomen públic i discursiu d'enorme abast.

De fet, Kobbé (1988, p. 57) descriu la *Querelle des bouffons* com una oposició explícita entre partidaris de l'òpera italiana i defensors de la tradició francesa, agrupats fins i tot en bàndols identificables com el «King's Corner» (defensors de l'òpera francesa vinculats als sectors tradicionals i nacionalistes) i el «Queen's Corner» (Rousseau i enciclopedistes), una polarització que evidencia fins a quin punt la disputa transcendia la música i es convertia en un fenomen de posicionament cultural i intel·lectual.

Tant Fabiano (2006) com Ferrer (2013) ofereixen en aquest treball un exemple de com els discursos crítics poden simplificar o reordenar un fenomen i, per això, es pot plantejar una analogia amb el mite de les «rival divas». Igual que la *Querelle des Bouffons* va transformar una temporada operística concreta en un relat de confrontació cultural i estètic, la rivalitat entre les cantants també pot haver estat reorganitzada per la recepció i per la historiografia com una oposició clara i fàcilment narrable. No s'hauria d'entendre com una competència directa entre les dues intèrprets, sinó com un fenomen construït a través dels discursos i expectatives posteriors.

4.4.1.3. Crítica moral, ordre social i recepció de l'òpera italiana

D'altra banda, Aspden (1997) explica que, a la Gran Bretanya del segle XVIII, una part important del discurs crític envers l'òpera italiana no es fixa tant en la música «en si» sinó que la presenta com un fenomen amb capacitat de desestabilitzar l'ordre social i els valors col·lectius, i, per això, ocupa un lloc central dins la crítica moral i cultural del període, de fet no només com una qüestió artística (Aspden, 1997, p. 2). Aquesta lectura s'articula especialment a través de literatura satírica i pamfletària, perquè és aquí on es concentra bona part del llenguatge amb què es construeix la idea de l'òpera com a força socialment «disruptiva».

Molts crítics associaven l'òpera amb una cultura de luxe i interès propi que, d'alguna manera, debilitava el *public spirit* i afavoria la fragmentació social en grups o faccions, fins al punt que s'ha arribat a parlar d'una «infinita» multiplicació de grups. Aquesta mirada també ajuda a entendre per què les polèmiques sobre cantants, gènere i moralitat funcionen com a llenguatge per expressar inquietuds més àmplies sobre la corrupció de costums i sobre com l'escena pot influir en la sensibilitat nacional (Aspden, 1997, p. 13).

Aspden (1997, p. 14 i 15) mostra que la crítica no és només moral o econòmica, també es projecta sobre pràctiques vocals concretes, com l'ornamentació orientada al lluïment individual, que són interpretades com a formes de virtuosisme del solista vinculades a la vanitat i a un individualisme que trencava la cohesió del conjunt (el conjunt queda subordinat pel protagonisme d'una sola veu) i, en conseqüència, s'erosiona també la dimensió col·lectiva de la música. Per això, alguns autors del moment, criticaven que, quan el/la cantant

improvisava ornaments, la resta de músics havien d'esperar i la música deixava de funcionar com una activitat col·lectiva.

4.4.1.4. Les «rival divas» com a mite historiogràfic

Durant la primera meitat del segle XVIII, l'òpera seria es va configurar com un espai marcat pel protagonisme de les grans veus, en particular les dels famosos *castrati* i les *prime donne*. Aleshores, el prestigi vocal i la projecció pública dels intèrprets conjuntament amb la centralitat escènica consolidaven una cultura teatral fortament vinculada a la fama, l'exhibició i la recepció del públic (Menéndez, 2022, p. 68).

La rivalitat entre figures «dives» (*prime donne*) s'ha convertit en un dels dels relats més persistents associats a la historiografia operística del segle XVIII, vinculat al que Aspden (2013, p. 1) descriu com el *discourse of excess*. Sovint s'ha tractat com un fenomen gairebé «natural» del món teatral: dues figures conviuen en un mateix escenari i això desemboca en conflicte, però ella proposa entendre'l com un procés de mitificació; és a dir, les cantants poden acabar funcionant com a signes d'excés operístic, cosa que tendeix a esborrar-ne la individualitat i a simplificar el fenomen. A partir d'aquí, l'autora defensa que cal preguntar-se com es construeixen aquestes reputacions i rivalitats a través de mecanismes escènics i extraescènics, i fins a quin punt poden haver estat manipulades per aquests agents externs i per dinàmiques de recepció (2013, p. 6). La persistència d'aquest mite no només parla del segle XVIII, sinó que també es manté en la manera com s'ha escrit i transmès la història de l'òpera, ja que la figura de les *Rival divas* continua condicionant com s'explica i s'interpreta aquest repertori (2013, p. 14).

4.4.1.5. Factors i premisses prèvies a considerar d'aquest duel – Rivalry Queens

El duel musical funciona com una escena en què no només es comparen capacitats, sinó que es construeixen figures públiques i on la rivalitat es fa intel·ligible perquè el públic interpreta «qui és qui» a través de la presència escènica, el repertori, la gestualitat i altres codis de representació. La confrontació es pot entendre com un procés social on l'intèrpret (i la manera com és percebut) contribueix a definir el significat de l'esdeveniment (Aspden, 2013, p. i).

En contextos de virtuosisme, aquesta dimensió pública s'intensifica: la identitat artística es construeix com a exhibició davant d'una audiència i com a acumulació de reputació a partir d'aquesta exhibició. D'aquesta manera, l'objectiu no és només tocar bé, sinó aparèixer com un tipus de músic recognoscible (p. ex. el virtuós espectacular), perquè el prestigi es guanya fent visible la destresa i ampliant l'abast del públic. Així és com ho diu Metzner (1998, p. 1):

Here virtuosos are taken to be people who exhibit their talents in front of an audience, who possess as their principal talent a high degree of technical skill, and who aggrandize themselves in reputation and fortune, principally through the exhibition of their skill.

Finalment, posar l'accent en la performance implica tractar-la com a objecte d'anàlisi (Capitain, 2014, p. 156) cosa que permet entendre que el valor del duel no es decideix només «dins» la música, sinó en la relació entre intèrprets i audiència: el significat es genera en l'activitat compartida (interpretar, escoltar, reaccionar) i, per això, la recepció forma part del mecanisme que consolida la figura pública. Small (1998, p. 6) comenta això: «If we widen the circle of our attention to take in the entire set of relationships that constitutes a performance, we shall see that music's primary meanings are not individual at all but social».

Aquesta dimensió social de la performance es reflecteix també en les representacions visuals de l'època, que mostren l'òpera com un espai de relació entre intèrprets i públic. Aquest gravat anònim (ca. 1720) satiritza la cultura de la fama operística londinenca, la rivalitat entre *prime donne* i l'expectació social generada pels grans intèrprets vocals del segle XVIII. Més que documentar un episodi concret, la imatge és significativa perquè condensa visualment la teatralització pública de la competència i mostra com la cultura visual satírica del moment convertia les rivalitats musicals en relats públics (vegeu figura 1).



Figura 1. Representació satírica de l'arribada del castrat Senesino a Anglaterra, rebut per F. Cuzzoni i F. Bordoni, presentades com a rivals dins l'òpera londinenca de Händel. Extret de «Senesino, Francesca Cuzzoni & Faustina Bordoni & 2 of Senesino's slaves. The Most Illustrious Signor Senesino's Landing in England» d'un gravat anònim, ca. 1720. Wikimedia Commons: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Senesino_Francesca_Cuzzoni_%26_Faustina_Bordoni_%26_2_of_Senesino%27s_slaves.jpg. Llicència CC0.

4.4.2. *Virtuosisme pianístic i competició romàntica*

4.4.2.1. *Virtuosisme pianístic com a performance i com a forma de diferenciació*

Durant el primer Romanticisme, el virtuosisme pianístic s'entén millor si el situem dins d'una atmosfera musical on el centre no és només l'obra com a «objecte fix», sinó l'acte de performance com a esdeveniment públic, com a fet escènic i comunicatiu (Samson, 2003, pp. 24 i 25).

En aquest context previ al recital, el piano s'articula sobretot en espais de performance (*benefits* i salons), on el pianista assumeix un rol important pel que fa a la gestió i planificació de gires i «temporades», amb una càrrega també emprenedora. En coherència amb això, el prestigi es construeix per l'impacte de l'actuació, la seva singularitat i la capacitat de persuadir públics diversos (Samson, 2003, p. 24). Aquesta orientació cap a l'actuació com a esdeveniment, afavoreix a entendre per què la destresa i l'efecte virtuós tenen una funció cultural clara: actuen com recursos de diferenciació de l'intèrpret dins d'una cultura musical de fort component mercantil i competitiu.

En aquesta cultura de la performance, Beethoven n'és un altre exemple que pot entendre's també com un precedent clau del virtuosisme romàntic perquè compon les seves obres amb una clara projecció pública, però també perquè articula la seva presència pianística com un acte de persuasió escènica. Huizing (2021) mostra que, ja en les primeres sonates, alguns recursos (com una petita cadència inserida a la coda), poden llegir-se com una estratègia explícita per posar en valor pròpies capacitats davant del públic vienès, és a dir, per fer de la interpretació un espai on el pianista es distingeix (Huizing, 2021, p. 6).

Paral·lelament, Huizing (2021, p. 57) recull testimonis que descriuen el seu tocar amb un caràcter «orquestral» i amb una capacitat d'encadenar transicions sorprenents i melodies que semblen emergir espontàniament: això reforça la idea que, en Beethoven, el virtuosisme no és merament velocitat o dificultat, sinó també suposa un control de l'efecte sonor i de l'impacte comunicatiu de l'execució. Köhnken (2024, p. 80) recorda que la tradició (via Czerny) associa Beethoven amb una combinació de brillantor i llibertat interpretativa en l'acte de tocar. Per tant, en Beethoven, el «virtuós» apareix com aquell que no només domina el teclat, sinó que mobilitza recursos interpretatius (improvisació, flexibilitat expressiva, gestos d'autoritat artística) que fan de la performance un marc de diferenciació.

4.4.2.2. Rivalitat virtuosa, dramatització social i circuit concertístic

Un cas paradigmàtic de «competició romàntica» és el relat del duel entre Liszt i Thalberg a París (1837), organitzat per la princesa Cristina Trivulzio di Belgioioso al seu saló. Pace (2012, p. 655) descriu que més enllà de qui «guanya», l'episodi exemplifica la rivalitat virtuosa entre tots dos i com el veredict de l'amfitriona queda formulat de manera ambigua. A partir d'aquí, es pot interpretar que l'escena de «duel» no funciona només com una comparació musical, també és una dramatització social que es converteix en marcador d'estatus: pot afavorir que diferents cercles socials prenguin partit, que es generi debat i discurs públic i, consegüentment, que es faciliti que el prestigi es posi en joc públicament. Tanmateix, l'esdeveniment ofereix un marc perquè es reforcin relats de rivalitat i es consolidin així doncs, mites al voltant dels intèrprets. Aquest tipus d'esdeveniments actuen com a accelerador de reputació i, indirectament, incentiva la recerca d'efectes i recursos diferenciadors en l'execució pianística.

La competició associada al virtuosisme romàntic no es limita només en termes artístics, sinó també en la dinàmica mateixa del circuit concertístic. Després de 1838, Liszt, entra en una etapa de gires que s'estén durant aproximadament deu anys, en què recorre fent actuacions gairebé per tot Europa. Les seves cartes deixen entreveure el seu cansament davant d'aquesta «rat race» competitiva i la tensió que implica actuar per a audiències massives. L'èxit i la recepció del virtuós queden fortament condicionats pel funcionament d'aquestes gires i pel tipus de públic al qual s'adrecen, ja que transforma la recepció, de manera que, l'èxit depèn de l'atracció que genera el pianista com a figura pública. És per això que, la rivalitat s'alimenta de

l'expectació social i pot generar, segons alguns crítics, respostes descrites com a «histèria irracional» del públic provocada per la manera de tocar, cosa que reforça la idea que el virtuós no és un músic excel·lent, sinó un fenomen cultural (Pace, 2012, p. 656).

4.4.2.3. Espectacle, fama i mitificació del virtuós

Diversos autors descriuen que l'auge del virtuosisme al llarg del segle XIX contribueix a fer que intèrprets i actuacions esdevinguin cada cop més espectaculars (Salvosa, 2018, p. 20), fins al punt que el pianista pot adquirir una projecció pública gairebé icònica o fins i tot mítica: «Whether deliberately or coincidentally, these depictions suggest the virtuoso's iconic and at times even mythical stature.» (Salvosa, 2018, p. 21).

Aquest fenomen es relaciona amb una fama que s'acosta a una lògica de «superestrelles» o «divos», que eleva les expectatives sobre què ha de ser capaç de fer un pianista i afavoreix l'aparició de noves obres amb demandes d'uns nivells tècnics molt superiors a les habituals abans d'aproximadament 1830 (Salvosa, 2018, p. 20). A diferència del segle XVIII, el virtuosisme deixa de ser percebut com una simple «habilitat» tècnica o una «curiositat» i es converteix en una categoria estètica pròpia del Romanticisme. Dahlhaus (2014) diu que el virtuosisme ja no es valorava només per la destresa interpretativa, sinó que també portava a l'intèrpret a convertir-se en creador, fet que l'apropava cada vegada més a la figura del compositor i gairebé l'hi equiparava.

De fet, aquesta aura pública, s'intensifica perquè la pràctica virtuosa pot convertir el *performer* en una mena d'objecte de culte (gairebé impermeable a la burla), i això s'acompanya d'aquestes noves expectatives sobre què ha de ser capaç de fer un pianista (James Parakilas, 2001, citat per Salvosa, 2018, pp. 20 i 21).

Amb aquestes declaracions de Salvosa, es podria dir que aquesta escalada d'expectatives també té conseqüències directes en la competició: la comparació entre virtuosos, la teatralització del concert i la demanda d'una «impossible» tècnica augmenten el llindar del que el públic espera, cosa que pressiona tant la composició (noves dificultats) com la interpretació (noves estratègies de projecció i efecte). Les noves exigències i la fascinació pel virtuós també es reflecteixen en l'imaginari visual del segle XIX, amb pintures, caricatures i esbossos que representen els intèrprets amb trets sovint exagerats (Salvosa, 2018, p. 20), exemples de retrats dels virtuosos Franz Liszt (piano) i Niccolò Paganini (violí):

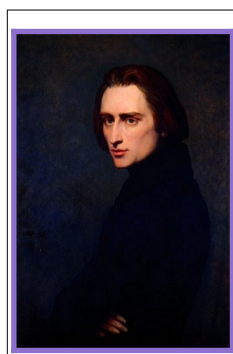


Figura 2. Retrat de Franz Liszt, representat com a figura central del virtuosisme romàntic. Extret de «Portrait of Franz Liszt (1837)» d'Ary Scheffer, *Art Renewal Center*. <https://www.artrenewal.org/art-works/portrait-of-franz-liszt/ary-scheffer/48433>. Copyright 1999-2026 Art Renewal Center.

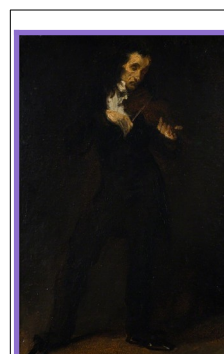


Figura 3. Retrat de Niccolò Paganini, representat com a figura paradigmàtica del virtuosisme romàntic i de la construcció del geni musical. Extret de «Paganini (1831)» d'Eugène Delacroix, *The Phillips Collection*. <https://www.phillipscollection.org/collection/paganini>. Copyright The Phillips Collection.

L'expressió dels sentiments al Romanticisme era quelcom acceptat, formava part de la construcció del personatge, però en els retrats trobem que tenen una expressió molt neutre, no destaquen per la seva gestualitat, això ho podem connectar amb què l'interès es desplaça cap als trets fisonòmics concrets de la figura (A. Andreu, comunicació personal, 2025).

Aquests retrats eren fidels a la realitat, en principi, tot i que els fronts del rostre estan molt destacats (potser és quelcom simbòlic i es volia destacar la seva dimensió intel·lectual). No obstant això, una altra manera de destacar parts visuals sense modificar les proporcions és a través de la il·luminació, ho veiem en aquests retrats de Franz Liszt (Scheffer, 1837) i Niccolò Paganini (Delacroix, 1831) on s'hi posi el focus connotarà una idea o una altra. En aquest cas, només veiem el rostre i les puntes dels dits, la resta es fon amb el fons fosc. Veiem les cares, però no del tot frontalment, ja que els cossos no es dirigeix cap a nosaltres (A. Andreu, comunicació personal, 2025). Hi ha una clara voluntat d'immortalització en les mans del músic i, per tant, s'està volent representar la seva personalitat mitjançant els seus trets fisiognòmics (vegeu figures 2 i 3).

Es reflecteix la gran importància del geni romàntic, aquestes figures es veuran influenciades en la manera com es retrata el músic. No s'està expressant com era físicament, però ens parla sobre la música, la personalitat d'aquests personatges (A. Andreu, comunicació personal, 2025).

Del músic veiem la cara, el cos el veiem poc (és una massa negra que costa molt distingir les parts), destaquen les mans... la cara representa la seva personalitat i les mans representen el seu virtuosisme (el seu ofici i vessant com a músic). L'instrument, en el cas de Paganini, no està gaire perfilat: l'arquet és un lleuger traç blanc i el violí està molt difuminat. Però hi ha èmfasi en la seva gestualitat, es representa la seva performance, el seu cos, el moviment que està fent mentre està tocant. Són imatges que no busquen detall sinó la idea del geni virtuós. Per això, es presenten com a figures aïllades de la mateixa manera com entenem el concepte del geni romàntic (sol i aïllat, fora del món material) no veiem res al voltant. Els fons dels retrats de figures enaltides com a geni l'aïllen de la resta del món, de la societat i de la materialitat (A. Andreu, comunicació personal, 2025) (vegeu figures 2 i 3).

En el cas de Liszt, les cròniques i representacions que se li han fet contribueixen a construir la seva figura com un fenomen de fascinació pública. La recepció del pianista es caracteritza sovint per la intensitat emocional de l'audiència i per una dimensió espectacular que anticipa formes modernes de cultura de celebritat (un «divo»). Heinrich Heine va popularitzar aquest fenomen amb el terme *Lisztomania*, utilitzat per descriure l'entusiasme gairebé desbordant que provocaven les seves actuacions (sobretot per part d'un públic eminentment femení). En aquest sentit, el virtuós deixa de ser percebut únicament com un intèrpret excepcional i el converteix en un geni públic capaç de mobilitzar audiències a gran escala, es converteix, doncs, en un fet social mediàtic (Care, 1978; X. Chavarria, comunicació personal, 2023). Fins al punt que

Care (1978, p. 56) diu: «Liszt, the Concert Virtuoso as Pop Star, willingly tailors his «material» to popular tastes and spares no effort in giving his «fans» exactly what they demand of him, musically and theatrically». La recepció de Paganini, en canvi, contribueix a construir la figura del virtuós com un ésser excepcional i gairebé sobrenatural. La literatura i la crítica del període el descriuen mitjançant imatges associades al misteri, al carisma extrem i fins i tot a una dimensió demoníaca (alimentada per rumors sobre un suposat pacte diabòlic), fet que afavoreix la identificació del violinista amb l'imaginari fàustic propi del Romanticisme. Aquesta representació convertia el virtuós en una figura situada simbòlicament per damunt de l'experiència ordinària i reforçava la idea del geni musical com un ésser superior als humans, capaç de transmetre, a través de l'art, una experiència sobrehumana als mortals (R. C., 1937 p. 192; X. Chavarria, comunicació personal, 2023).

Aquesta construcció simbòlica al seu voltant es veu reiterada per la dificultat extrema del repertori paganinià així com per la seva aparença física i la seva posada en escena. Diversos testimonis contemporanis insistien en els seus trets corporals singulars com la longitud dels dits o la flexibilitat extraordinària de les mans, interpretats com indicis d'una habilitat tècnica fora del comú. Paganini explotava conscientment la dimensió teatral del seu personatge mitjançant la vestimenta, la gestualitat i una presentació escènica extravagant que accentuava la seva aura misteriosa (X. Chavarria, comunicació personal, 2023).

Cap a la primera meitat del segle XIX, la figura del virtuós queda marcada pel model de Paganini, qui crea una nova imatge de l'interpret: extravagant, idolatrat pel públic i capaç de semblar per damunt de l'humà. Molts pianistes van intentar assimilar-se a aquest model amb una presència escènica més impactant i una tècnica més expansiva (Schonberg, 1990, p.108).

4.4.2.4. Competició interpretativa: ideals sonors, crítics i normativització

Finalment, la competició romàntica no s'expressa només en velocitat o dificultat, sinó també es manifesta en ideals de so (que la crítica i la tradició han anat normativitzant), en l'adhesió a normes estilístiques i a la por d'allunyar-se del que la crítica considera acceptable (Pace, 2003, pp. 3 i 14).

Alguns discursos interpretatius moderns (relectures historiogràfiques) comenten que s'ha consolidat un ideal gairebé universal de «profunditat sonora» que es poden homogeneïtzar maneres de tocar i, metafòricament, «fer guanyar punts» en recepció crítica (Pace, 2003, pp. 12 i 14). D'aquesta lectura més metafòrica, Pace (2003) diu, bàsicament, que la competència fa que els pianistes temin al càstig crític i, per tant, que afecti (i, doncs, perjudiqui) també a les conseqüències professionals: «The intense competition amongst pianists, even established ones, terrified that any supposed idiosyncrasies might attract the wrath of critics and contemporaries and harm career prospects» Pace (2003, p. 3).

Això es vincula amb la competició, si el prestigi depèn del que es considera «*depth of sound*» (com a ideal de referència) o «profunditat» (Pace, 2003, p. 12), la tècnica (pedal, articulació, timbre) entra també en la lògica comparativa, més enllà de la simple agilitat dels dits.

4.4.2.5. Factors i premisses prèvies a considerar d'aquest duel – Virtuosos

En alguns casos, el duel musical no s'ha d'entendre només com una confrontació «entre iguals», sinó com una forma de conflicte que es juga sobretot en el terreny simbòlic: allò que està en disputa no és únicament la destresa, sinó la legitimitat (qui representa el «bon gust», qui encarna el model d'artista vàlid, qui mereix prestigi). El conflicte musical passa a definir-se per criteris que no són naturals ni universals, sinó que depenen de marcs culturals i d'instàncies capaces de validar-los (crítica, institucions, circuits de programació, xarxes socials, etc.) Això fa que la lectura del «resultat» (qui domina, qui queda desautoritzat) estigui condicionada per mecanismes de reconeixement i de consagració: «the tyrannical power of the canon to set standards of taste and determine what's in and what's out» (Citron, 2007. p. 211).

Aquesta perspectiva obliga a mirar el duel com un fenomen travessat per asimetries. No tothom pot disputar en les mateixes condicions perquè hi ha diferències d'accés a espais de visibilitat, de capital social i institucional, i de control sobre els relats que circulen. Això explica per què, en alguns casos, la victòria o la superioritat no depèn només d'una actuació concreta, sinó de qui té capacitat per imposar els termes del judici (què compta com a prova, qui és l'autoritat que avalua, quins criteris s'accepten com a legítims). El conflicte, doncs, no s'expressa només en l'escenari, sinó en el conjunt d'intermediaris que decideixen què es veu, què es recorda i què queda al marge (Scott, 1990, pp. 14 i 25).

4.4.3. *Gènere i invisibilització en la musicologia*

4.4.3.1. *Historiografia crítica, relat dominant i biaixos de construcció*

Lorenzo (1998, p. 80) diu que «construir la historia ha sido contribuir a reforzar los esquemas impuestos por la ideología dominante», i que categories com «progrés» o «evolució» poden funcionar perquè tot continuï igual. Des d'una mirada historiogràfica crítica, la història no és un simple registre neutral perquè pot consolidar marcs interpretatius dominants i presentar-los com a «naturals», cosa que ajuda a entendre per què certes absències es perpetuen (Lorenzo, 1998, p. 79).

Des d'un enfocament metodològic la recerca feminista pot entendre's com una tasca doble: d'una banda, recuperar i reconstruir fonts i, alhora, revisar críticament marcs amb què s'han interpretat i valorat les obres. Cascudo (1998, p. 33) recorre a la imatge de Penélope: així com ella teixeix i desfà el teixit, la musicologia hauria de reconstruir evidències i, al mateix temps, revisar i qüestionar els criteris amb què s'han valorat i

ordenat aquestes. Així doncs, utilitza aquesta metàfora per defensar que la musicologia hauria d'anar més enllà d'una simple «història positiva» basada exclusivament en documents.

Cascudo (1998, p. 42) critica una manera d'escriure la història de la música que és reductora i teleològica: se centra en el repertori erudit, converteix la figura de l'heroi en subjecte principal i pressuposa un sentit únic d'evolució musical. Podem entendre que parla explícitament d'una historiografia «patriarcalista» i diu que aquest model descansa en l'acceptació d'un cànon on el paper de les dones queda fragmentari, sense una línia evolutiva on «encaixin» les obres d'aquestes. Això serveix per justificar la noció de filtre canònic i de relat teleològic. Per tant, alguns relats historiogràfics es basen en un cànon i una idea d'evolució que deixen les dones en un paper discontinu o marginal, perquè el relat «principal» no està pensat per incorporar-les com a part de la línia històrica dominant:

Las composiciones de mujeres, al no pertenecer a una línea única de evolución, son consideradas com residuales o como excepcionales, ya que supone la consagración del canon, un grupo ideal de obras y compositores integrados en una línea también ideal de evolución (Cascudo, 1998, p. 42).

4.4.3.2. Cànon, exclusió i processos d'invisibilització de les dones

La musicologia (i, en particular, la historiografia de la música occidental) ha operat durant molt de temps amb relats i categories que han tendit a convertir en «norma» l'experiència masculina i a situar les dones en posicions marginals dins del relat històric (McClary, 1993, p. 399). En el camp de la història de la música, aquesta invisibilització no es pot justificar simplement per una manca de «talent» o de producció femenina, sinó per un conjunt de filtres: què s'edita, què es programa, què entra als manuals, quines pràctiques es consideren «centrals» i quines es qualifiquen de menors... McClary (1993) declara: «Women had vanished; virtually no traces remained on concert programs, on library shelves, or in the textbook...» és a dir, abans de 1970, el rastre de les dones havia quedat pràcticament esborrat dels programes, de les biblioteques i dels llibres de text, i la recerca feminista va començar a investigar aquest buit i a recuperar noms, obres i contextos que havien quedat fora del relat canònic (McClary, 1993, p. 399).

La invisibilització és un procés, no un fet neutre. McClary (1993, p. 400) se n'adona que moltes compositores del segle XIX i inicis del XX van ser ràpidament oblidades tot i haver tingut trajectòries reconegudes en vida. L'autora també remarca que, en aquell context, les compositores sovint s'havien d'enfrontar a institucions que consideraven arriscat programar obres de gran format signades per dones. Això, contribuïa a mantenir-les fora dels repertoris de més prestigi (especialment el simfònic i l'operístic) i, alhora, McClary indica que una part important de les seves produccions es van concentrar en escriure gèneres més aviat per a veu solista, piano o petits conjunts de cambra, conseqüentment, aquest desequilibri demostra per què sovint han quedat fora del cànon i dels relats docents.

Així, l'estudi del gènere en musicologia esdevé una eina crítica per entendre els criteris d'exclusió, els imaginaris d'autoritat (criteris de *greatness*) segons McClary (1993, p. 399). L'autora, doncs, defensa que el cànon tendeix a fixar estàndards presentats com a «universals» i que, mentre aquests criteris dominen, altres músiques poden ser desestimades com a trivials o incompetents. Per això, cal analitzar què signifiquen els procediments que semblen neutrals i quins valors hi queden articulats (1993, pp. 408 i 409). A més, creu que els criteris acostumen a sostenir la reputació dels compositors considerats «grans» (sovint associats a la innovació formal i als gèneres de gran format), no funcionen igual quan s'apliquen a les dones, cosa que contribueix a perpetuar exclusions (1993, p. 406).

4.4.3.3. Musicologia feminista, revisió del cànon i conflicte disciplinari

En definitiva, tenint en compte això, podem entendre per què la musicologia feminista no s'ha limitat a «recuperar noms de figures i repertoris oblidats», sinó que ha plantejat la necessitat de revisar els criteris de valoració i els processos de canonització. McClary (1993, p. 399) evidencia que quan aquesta recerca deixa de circular en un espai marginal i comença a qüestionar el cànon i les metodologies estàndard, es produeixen tensions dins la disciplina: el conflicte no és només sobre *qui* hi és, sinó sobre *com* s'ha construït la història i quines preguntes s'han considerat legítimes.

Adkins (1995, pp. 15-18) denuncia la manera com la historiografia musical ha tendit a invisibilitzar la presència de les dones. L'autora assenyala que moltes *històries de la música* semblen escrites com si les dones no haguessin existit, excepte en rols vinculats al cant, a la interpretació, a la dansa o a la interpretació d'obres escrites per homes. Davant d'aquesta absència, la seva obra, tal com indica l'autora, vol fer visible «l'altra cara» de la música: la música composta per dones, i mostrar que aquesta exclusió no respon només a una manca de producció, sinó a processos històrics de selecció, oblit i desigualtat d'accés i reconeixement.

Adkins (1995) remarca els obstacles que les dones van haver d'afrontar per accedir a espais de formació, publicació, representació pública i reconeixement professional, en definitiva, a la vida musical professional: «las mujeres de las que hablo tuvieron que luchar para conseguir una representación en público de sus obras, para encontrar un editor, para poder estudiar en determinados conservatorios, para poder asistir a determinados cursos de composición, etcétera» (Adkins, 1995, p. 17). Aquest fet és el que reforça la idea que el cànon musical no és un resultat neutre, sinó una construcció històrica condicionada per jerarquies de gènere.

A mesura que la disciplina ha anat prenent consciència d'aquests problemes, s'ha fet evident la necessitat de revisar críticament el cànon i d'analitzar quins processos històrics van conduir la seva construcció. McClary (1993) comenta que molts investigadors havien assumit durant anys que figures com Mozart o Wagner, o bé

el trio conegut com les «3 B» (Bach, Beethoven i Brahms), eren admirats per motius que semblaven indiscutibles. Tanmateix, l'impacte d'estudis provinents d'altres disciplines i, sobretot, la recerca sobre compositores, ha impulsat a posar en dubte si la tradició està històricament condicionada, i aquesta revisió ha aportat conclusions inesperades. En definitiva, McClary recorda que Marcia Citron ja va obrir aquest debat el 1990 amb un article pioner de crítica feminista dins d'una revista musicològica de referència, i diu que un llibre que tenia aleshores en preparació aprofundeix encara més en l'estudi del cànon i la seva relació amb les dones (McClary, 1993, p. 401).

4.4.3.4. La «women composer question» i el mite del geni

Aquesta dinàmica connecta amb allò que alguns estudis han anomenat «The women composer question» (Gates, 2006, p. 1 citat per Chibici-Revneanu, 2014, p. 189), una idea recurrent (històricament molt persistent) que qüestiona el gran debat següent: si no hi ha grans compositores és perquè hi ha una divisió «natural» de rols creatius entre homes i dones (Chibici-Revneanu, 2013, 189).

Chibici-Revneanu (2013, pp. 190-191) diu que aquesta lectura funciona com una mena de mecanisme circular i que s'alimenta del famós mite del geni. L'absència femenina al cànon s'interpreta com a prova d'inferioritat creativa, i aquesta suposada inferioritat es reforça amb condicions materials i obstacles (educació, institucions, temps disponible, reconeixement), que dificulten, precisament, que les dones puguin accedir a la composició en els mateixos termes. En altres paraules, si es creu que només els homes poden compondre, se'ls forma a ells, com a conseqüència, acaben tenint més facilitats, això reforça la creença inicial i ajuda a entendre per què n'hi ha tan poques.

4.4.3.5. Factors i premisses prèvies a considerar d'aquest duel – Absència directa de duel

Podem entendre la utilitat de pensar el concepte de l'«absència de duel» com a categoria analítica: l'absència d'enfrontament explícit no implica absència de conflicte, sinó que pot indicar que aquest s'ha desplaçat a altres canals (silencis, evitacions, control de la programació, restricció d'autoria, limitació d'accés a circuits públics). En determinats contextos, no «arribar» al duel pot ser el resultat d'una desigualtat estructural: si una de les parts no pot entrar en el joc de la comparació pública, el conflicte es resol per defecte mitjançant invisibilització o subordinació (Certeau, 2004, p. 223; Scott, 1990, p. 14).

Així, el «no-duel» permet llegir de manera més fina casos on la rivalitat queda neutralitzada o no es pot formular obertament. Aquesta eina és important quan s'analitzen situacions marcades per desigualtats de gènere, jerarquies familiars o dependències institucionals, perquè posa el focus al que «passa», però també al que «no pot passar» i en les condicions socials que ho expliquen: «any historical narrative is a particular

bundle of silences, the result of a unique process» (Trouillot, 1995, pp. 26 i 27, citat per Gilderhus, 1995, p. 191).

4.5. Estudi dels 3 casos (premsa, tècnica i exclusió)

4.5.1. CAS I – Rivalitat operística al segle XVIII: F. Cuzzoni i F. Bordoni

4.5.1.1. Context històric, social i operístic: l'òpera barroca a Londres

La rivalitat entre les sopranos Cuzzoni i Bordoni s'entén millor dins el Londres operístic de la dècada de 1720, on les temporades de la Royal Academy of Music es basaven en una economia de veu estrella i en una audiència especialment sensible a la comparació entre intèrprets. En aquest context, el sentit d'una òpera no depenia només del text o de la música, l'esdeveniment també era llegit en un ecosistema teatral local: expectatives del públic, rumors, presència social i interpretació de l'artista formaven part del significat (Aspden, 2013, p. 1).

A més, cal tenir present que la ciutat de Londres en aquell moment ja estava predisposada a entendre l'òpera en termes de «personatges públics»: la identitat escènica i la identitat social es contaminaven mútuament, i això feia que les cantants fossin jutjades tant per allò que feien a escena com per allò que se'n deia fora del teatre, fet que demostra per què la rivalitat es va tornar un fenomen col·lectiu i no només entre les professionals (Aspden, 2013, p. 7).

Un altre element contextual clau és la idea de «rivalitat femenina», que de fet, ja era familiar per al públic londinenc. El tòpic de les *rivals* circulava en la cultura teatral i facilitava que la coincidència de dues cantants estrelles s'interpretés immediatament com una oposició dramàtica. Aquesta connexió entre teatre i òpera reforçava que la rivalitat fos llegible abans fins i tot que es produís cap episodi escandalós: el públic i la premsa disposaven d'un esquema narratiu preparat per convertir dues *prime donne* en un duet d'elements antitètics (Aspden, 2013, p. 44).

Aquest context del Londres operístic és també un espai de negociació entre patrons, institucions i mercat on l'òpera depèn de decisions de contradicció i de programació, i també de viabilitat econòmica del model. La presència de figures molt ben pagades i la tensió entre expectatives artístiques i sostenibilitat financera creen un terreny propici perquè la comparació entre intèrprets tingui conseqüències més enllà de l'escena. És per això que Dean (2006, p. 1) diu el següent:

Different figures have been quoted, but it seems likely that Cuzzoni, Faustina and Senesino were each paid something in the region of 1,500 guineas for a season; and they may have received as much again benefits. The equivalent today would be astronomical.

El repertori i les eleccions temàtiques del període no són neutrals perquè, segons Strohm (2017, p. 113) el teatre musical operava sota expectatives de patrons i audiències, i això forma part del «camp» on s'inscriu la recepció de les dives. És útil retenir que els materials dramàtics i la seva presentació pública eren negociats en relació amb aquestes expectatives.

En l'òpera seria a principis del segle XVII la centralitat de la veu i de l'interpret resultava decisiva per entendre la manera com es construïen les figures públiques d'un cantant. L'òpera italiana es va convertir en un gènere de circulació transnacional, que podia desenvolupar-se amb independència del país d'origen del compositor. La trajectòria de Händel n'és un exemple clar: la seva activitat operística es desplegava entre Hamburg, diverses ciutats italianes i, sobretot, a Londres, fet que el va portar a crear una producció oberta a tradicions i estils diversos (Menéndez, 2022, p. 73).

El 1711 Händel estrena *Rinaldo* a Londres, obra que va marcar l'inici de la seva consolidació en l'escena operística londinenca. A partir de 1720 treballa per a la Royal Academy of Music component òperes cèlebres i col·laborant amb els cantants més emblemàtics del seu temps, entre els quals destaquen: Senesino, Cuzzoni, Bordoni, Farinelli i Carestini (Menéndez, 2022, p. 73).

El cant va anar adquirint una funció central, la veu va esdevenir el principal vehicle d'expressió per desplegar un repertori ampli de figures vocals. Aquest protagonisme de la veu es relaciona amb l'estètica del *bel canto*, caracteritzat per l'ornamentació, l'agilitat i, en alguns casos, per una escriptura vocal de gran exigència tècnica (Menéndez, 2022, p. 84). Amb els llibrets de Metastasio, les òperes tendien a estructurar-se a partir d'una alternança entre moments d'acció i moments de contemplació:

La cantabilidad podía pasar por diversos grados desde el recitativo *secco* hasta el aria, podía dramatizarse en el *accompagnato* y demorarse brevemente en el *arioso*, mientras que las arias se dividían en diversos tipos de acuerdo con el afecto expresado por el personaje (Menéndez, 2022, p. 84).

Així doncs, Händel no es va limitar a reproduir esquemes convencionals, de manera que va explorar formes d'escriptura capaces de donar més valor expressiu. Això va afavorir el protagonisme de figures vocals del moment, el *castrato* i la *prima donna*, que van esdevenir punts centrals de l'espectacle operístic. A través del cant solista, de l'ornamentació i de l'*aria da capo*, la veu podia convertir-se en un espai d'ostentació tècnica, però també un mitjà per representar afectes i passions davant d'un públic profundament atret per aquests ídols vocals del moment (Menéndez, 2022, pp. 73-84).

«The aria, and more particularly the "aria da capo" with its obligatory repeat, reigning supreme; with an exit following each aria, itself a purely individual expression» (Kobbé, 1988, p. 30). Kobbé explica que en l'òpera händeliana, l'estructura basada en l'ària *da capo* afavoria la individualització de les grans figures

vocals, ja que cada intervenció es convertia en un espai d'exhibició tècnica i expressiva centrat en el cantant. El públic buscava espectacle, la recepció de l'òpera barroca no depenia únicament de la part dramàtica, també hi jugava un gran paper la capacitat de generar espectacle i impacte visual i vocal, fet que afavoria la construcció de figures estel·lars i rivalitats públiques i una gran fascinació pel cantant virtuós (Kobbé, 1988).

Händel va escriure moltes de les àries de les seves òperes pensant en veus específiques, fet que mostra fins a quin punt els intèrprets condicionaven la composició operística. Segons alguns relats, el compositor va viatjar per Itàlia per localitzar cantants femenines que s'ajustessin millor a les necessitats expressives de les seves obres. Més endavant, va continuar aquesta recerca a la Gran Bretanya, país on va desenvolupar una part fonamental de la seva trajectòria professional. Entre les seves intèrprets més destacables hi havia Faustina Bordoni i Kitty Clive, però Francesca Cuzzoni va ocupar un lloc especialment rellevant dins el seu univers operístic (Rodríguez, 2024).

Las divas eran el eje alrededor del cual pivotaba todo el proceso de montar un espectáculo: primero era reunido el elenco de voces, después se seleccionaba un libreto que les gustase y, por último, se contrataba a un compositor para escribir la música (Rodríguez, 2024).

4.5.1.2. Breu biografia de les cantants

Quan coincideixen les sopranos Cuzzoni i Bordoni a Londres, ocupen una posició central dins la Royal Academy of Music i són tractades com a estrelles imprescindibles del projecte operístic. Aquesta centralitat gira entorn al prestigi artístic d'elles així com a una dimensió econòmica i institucional, ja que el funcionament del sistema depenia d'aquestes estrelles (amb un valor de mercat excepcional), per a sostenir prestigi i audiència, i això es reflecteix en les remuneracions extraordinàries que podien arribar a cobrar per temporada (Dean, 2006, p. 1).

Faustina Bordoni	Francesca Cuzzoni
Faustina Bordoni (ca. 1700, Venècia – ca. 1781, Venècia) és una mezzosoprano veneciana que es consolida molt aviat dins el circuit operístic italià. Les fonts biogràfiques coincideixen en què el seu primer gran impacte públic té lloc a Venècia el 1716, quan participa en l'òpera <i>Ariodante</i> de Carlo Francesco Pollaro, aquest debut és presentat com un èxit determinant que li obre una trajectòria ràpida en diversos teatres italians (Britannica Editors, 2025). Abans d'arribar a Anglaterra, Bordoni ja té una carrera extensa i circula per centres musicals europeus, es documenten actuacions a Munic i Viena. Quan arriba a Londres, doncs, ja és una artista reconeguda i professional (Britannica Editors, 2025). Quan Händel la contracta per la seva companyia, arriba a Londres el 1726 i hi fa el seu debut londinenc a <i>Alessandro</i>. Aquest és el moment en què s'activa de manera especialment visible el marc comparatiu/competitiu amb Cuzzoni, la coexistència de dues estrelles dins el mateix sistema facilita lectures de rivalitat alimentades pel públic i pels mediadors (Dean, 2006, p. 1). És presentada a les fonts com una cantant especialment associada a la	Francesca Cuzzoni (ca. 1700, Parma – ca. 1772, Bolonya) és una soprano italiana, filla de músics i una de les <i>prime donne</i> més famoses. Originària de Parma, on es construeix una reputació destacada com a intèrpret especialitzada en repertori operístic. La seva trajectòria és especialment rellevant perquè connecta el circuit del nord d'Itàlia amb el Londres de la Royal Academy of Music, on la seva notorietat es converteix en un factor central (Adkins, 1995, p. 228; Kettledon, 2017, p. 57; Aspdn, 2013, p. 37). Els seus inicis se situen en un itinerari italià primerenc: debuta a Parma (1714) i després actua a Bolonya (1716), i posteriorment continua cantant en ciutats del nord d'Itàlia fins al moment de marxar cap a Londres. En aquest recorregut, cal assenyalar la seva formació amb Francesco Lanzi, un fet que ajuda a contextualitzar el seu perfil vocal i la seva projecció professional (Aspdn, 2013, p. 3 i 37). Quan arriba a Londres a finals de 1722, causa furor amb la seva veu i entra en un entorn on l'òpera es viu com a fenomen social i mediàtic. Les fonts destaquen que la seva arribada genera una expectativa notable i que la premsa segueix de prop les seves actuacions i aspectes de la vida social (Adkins, 1995, p. 229; Kettledon, 2017, p. 1).

DUELS MUSICALS: PREMSA, TÈCNICA I EXCLUSIÓ

Natàlia Galí Macià

brillantor i a la capacitat d'afrontar amb seguretat l'execució de passatges ràpids i de gran complexitat. Se li atribueix una virtut particular per l'agilitat i per una manera molt neta i veloç d'articular les divisions i les *coloraturas* amb gran tècnica (Aspden, 2013, p. 4; Dean, 2006, p. 2).

El 1730 es casa amb el compositor Johan Adolf Hasse i la seva trajectòria queda estretament vinculada a l'entorn de Dresden, on continua actuant en produccions destacades (moltes vinculades a l'obra del seu marit) (Britannica Editors, 2025).

La seva última actuació va ser l'any 1751, trenta anys abans de morir-se rica (a diferència de Cuzzoni) a Venècia (Amón, R, 2021).

Es comenta que va enemistar-se amb totes les cantants de la seva companyia, fins i tot amb molts compositors (Adkins, 1995, p. 229).

Pel que fa al seu perfil artístic, es descriu amb una veu angelical i amb una expressivitat valorada com a excel·lent, amb una reputació que combina dolçor vocal, claredat i domini de recursos com el *legato* i el *portamento*, aquestes qualitats li van valer el sobrenom de *la voce d'angelo* (Aspden, 2013, p. 37; Rodríguez, 2024).

Durant el període associat a Londres, es casa amb Pier Giuseppe Sandoni, compositor italià. Tot i que la bibliografia debat la datació precisa del casament, el matrimoni s'inscriu en les dinàmiques de mobilitat i relació professional pròpies del moment (Kettledon, 2017, p. 19).

En l'etapa final entra en declivi i queda marcada per la precarietat. El 1750 torna a Londres sense recursos i intenta guanyar diners amb concerts, però la recepció evidència que ja no es troba en plena forma a nivell vocal. L'any següent fa la seva última actuació a la ciutat. Mor a Bolonya en situació de pobresa i soledat (Burney, 1776, citat per Kettledon, 2017, pp. 115 i 116).

4.5.1.3. Descripció del duel: cronologia i episodis clau

La rivalitat entre les cantants Francesca Cuzzoni i Faustina Bordoni es va intensificar a Londres arran de les seves actuacions conjuntes entre els anys 1726 i 1728, quan totes dues coincidien en les produccions de la Royal Academy of Music (Aspden, 2006; Wier, 2010).

Les temporades operístiques de Händel depenien molt del prestigi dels grans cantants, però aquesta dependència també generava situacions difícils dins la companyia. Cuzzoni contractada el 1772, era considerada una soprano excepcional dins el panorama europeu, però també arrossegava una reputació de caràcter conflictiu. Segons el relat, durant els assajos d'*Ottone*, va rebutjar interpretar l'ària «Falsa immagine» perquè no la considerava prou adequada per a ella, la trobava massa senzilla per a les seves capacitats a part de queixar-se perquè va ser composta per a una altra cantant. Händel va respondre molt molest i la va amenaçar amb llançar-la per la finestra a part de dedicar-li aquestes paraules: «Madame, sé bien que usted es un demonio pero sepa usted que yo soy Belzebú, jefe de los demonios» (Luis, 2024).

Finalment, l'actuació va tenir una recepció favorable, consolidant a Cuzzoni com la soprano més destacada de l'escena londinenca. No obstant això, amb el pas dels anys, el públic va començar a reclamar nous estímuls i més espectacle. Per aquest motiu, el 1726 Händel va tornar a recórrer als seus contactes italians, que li van proposar incorporar Faustina Bordoni per a la temporada següent (Luis, 2024).

Bordoni era més jove que Cuzzoni i les fonts també destaquen la seva atractiva presència escènica, un element que també contribuïa a reforçar la comparació entre totes dues. La convivència artística no va ser fàcil, i Cuzzoni va manifestar públicament el seu descontentament davant la necessitat de compartir protagonisme amb una altra estrella. Malgrat aquesta tensió, Händel va escriure òperes pensades per

equilibrar el pes de les dues cantants, procurant oferir una importància equivalent dins les produccions (Luis, 2024).

La rivalitat, però, va adquirir ràpidament una dimensió pública. Els sectors aristocràtics que freqüentaven l'òpera van començar a posicionar-se a favor d'una o altra, mentre la premsa intensificava aquesta oposició aprofitant qualsevol episodi per alimentar el conflicte. Fins i tot les dones de l'alta societat participaven en aquesta dinàmica, identificant-se amb la vestimenta d'aquestes dives-heroïnes i reaccionant amb burles o xiulets quan actuava la cantant rival (Luis, 2024).

En un context en què públic i premsa tendien a oposar-les constantment, la tensió entre les respectives faccions de seguidors es va anar accentuant fins arribar al seu punt culminant el 1727, durant una representació de l'òpera *Astianatte* de Bononcini en una nit de juny de 1727 al King's Theatre de Haymarket, una òpera en què Cuzzoni i Bordoni ocupaven els papers principals. Tot i la presència de la princesa Carolina i del príncep de Gal·les entre el públic, l'ambient no es va contenir. Bononcini, havia procurat distribuir les àries de manera equilibrada entre les dues protagonistes, però les reaccions del públic (xiulets, burles i interrupcions) van acabar imposant-se sobre la música i dificultant el desenvolupament normal de la representació (Aspden, 2006; Luis, 2024 i Rodríguez 2024).

Segons diverses fonts historiogràfiques, l'enfrontament entre les dues cantants va arribar a tal punt que van acabar pegant-se físicament a l'escenari, fet que va convertir l'episodi en un dels exemples més famosos de rivalitat entre dives en la història de l'òpera. Això va provocar un fort aldarull dins del teatre, amb aplaudiments i xiulets creuats que van acabar alterant el desenvolupament de la funció, fins al punt que algunes representacions es van haver de suspendre temporalment.

Algunes cròniques descriuen una atmosfera completament descontrolada, el relat posterior de l'episodi presenta la situació com una confrontació amb insults en italià, agressions físiques i interrupció de la representació: «comenzaron a tirarse de los pelos y a arrancarse la ropa» (Luis, 2024).

Arran de l'escàndol, la direcció del teatre va arribar a cancel·lar el contracte de Cuzzoni, encara que la decisió es va revertir ràpidament davant la indignació del rei i l'amenaça de retirar el suport econòmic a la companyia. Durant la temporada següent, les dues cantants van continuar compartint escenari en diverses produccions, mantenint una convivència artística marcada per una tensió persistent (Luis, 2024).

Finalment, es diu que la direcció va oferir a Bordoni una remuneració lleugerament superior a la de Cuzzoni per a la temporada següent, un gest que la soprano va interpretar com una humiliació i que va motivar la seva

dimissió immediata i el retorn a Itàlia. La companyia confiava que la polèmica desapareixeria ràpidament, però la rivalitat ja havia adquirit una dimensió cultural molt més àmplia. Aquell mateix període, *The Beggar's Opera* es va estrenar a Londres incorporant una representació satírica del model de les dives rivals a través dels personatges de Polly Peachum i Lucy Lockit, fet que evidencia fins on el conflicte havia transcendit de l'àmbit estrictament operístic per formar part de la cultura popular i de l'imaginari del públic.

Aquest incident, va contribuir a consolidar la imatge pública de Cuzzoni vs. Bordoni com a rivals i va alimentar la fascinació del públic i de la premsa per les disputes entre estrelles del món operístic (Aspden, 2006; Wier, 2010).

4.5.1.4. Aportacions d'investigadors/es envers el duel

4.5.1.4.1. Construcció de la rivalitat: públic, premsa i faccions

La força d'aquest cas recau en el fet que la rivalitat no s'explica només per diferències vocals, també s'ha de tenir en compte com es va fabricar socialment. El relat posterior va tendir a convertir les cantants en símbols d'excés operístic (una mena de mite de «diva contra diva»), però una lectura crítica obliga a preguntar-se fins a quin punt aquesta imatge va ser imposada des de fora. Per això, és clau distingir entre l'antagonisme real (si n'hi havia) i la manera com el públic, els agents del teatre i la premsa van transformar la coexistència de dues estrelles en una oposició (Aspden, 2013, p. 6).

En aquest procés, l'episodi d'*Astianatte* (1727) és central perquè mostra com una rivalitat pot funcionar encara que les cantants no actuïn activament com a instigadores. La disputa es construeix quan les faccions del públic imposen una lectura de combat i interfereixen en el desenvolupament normal de l'espectacle. Això reforça la idea que el duel, en aquest cas, és sobretot un producte d'interacció social i de mediació. De fet, Aspden (2013, p. 6) s'atreveix a dir això en la seva obra: «Even a cursory examination of sources describing the 1727 *Astianatte* debacle reveals that audience factions, not the singers, were responsible for the melee halting the performance; the singers themselves seen to have had no part in the fighting».

La rivalitat es va convertir en un fenomen públic perquè no era un agent passiu: s'organitzaven en faccions, reaccionava en bloc i, en moments clau, podia arribar a dominar el teatre com a espai social. Quan aquesta rivalitat s'intensifica, el conflicte deixa de ser estrictament artístic i passa a ser un afer de sociabilitat: es projecta a tavernes, visites, converses i reputacions, fins al punt que la polarització afecta la convivència quotidiana i contribueix, doncs, a precipitar el final sobtat de la temporada. Dean (2006, p. 5) ho explica així:

In short, the whole world is gone mad upon this dispute. No Cuzzonist will go to a tavern with a Faustinian; and the ladies of one party have scratched those of the other out of their list of visits. The scandal brought the season as well as the opera to an abrupt end (...).

La premsa i la cultura satírica aprofiten l'episodi per establir el relat, la rivalitat passa a circular com a història repetida, inflada i moralitzada, en què els detalls escabrosos (baralla, humiliació, escàndol) tenen tanta importància com la música.

4.5.1.4.2. La figura de la diva i la competència escènica

La rivalitat també es va alimentar perquè les dues cantants van ser percebudes, per dir-ho d'alguna manera, com a tipus complementaris, un dels factors va ser el fet d'entendre les dues veus per oposició: Cuzzoni, una soprano aguda especialitzada en el tipus de paper «d'heroïna patètica», associada a l'expressivitat i al *cantabile* líric, destacant per la capacitat d'expressar emoció i tendresa; Bordoni, una mezzosoprano amb habilitats per a passatges ràpids i ornamentació virtuosa, amb un estil gairebé instrumental, associada a la brillantor tècnica virtuosa i l'agilitat vocal. Aquesta polarització facilitava que el públic comparés i triés «bàndol» (Aspden, 2013, p. 4; Dean, 2006, p. 2; Wier, 2010, p. 264).

Aquesta oposició convida a la reflexió, cal entendre que no es tracta simplement de la qüestió musical, sinó també a nivell escènic i atracció envers el públic: diferències de presència, aparença i interpretació formen part del que el públic jutja. Aquest duel no deixa de ser una escena de figures públiques, no només compta el so.

A més, Bordoni va ser presentada sovint com una figura més refinada, atractiva, mentre que Cuzzoni apareixia descrita en termes menys favorables. Aquesta oposició també es traslladava al terreny vocal: «Tan bella parecia la Bordoni como poco agraciada resultaba la Cuzzoni» (Amón, 2014). Podem veure una comparació dels trets físics representats en els gravats de Caldwell (s.d.) i Grignion (s.d.) (vegeu figura 4).



Figura 4: Retrats de Francesca Cuzzoni i Faustina Bordoni, cantant vinculades a l'òpera londinenca del segle XVIII i a la construcció pública de la rivalitat entre *prime donne*. a) Francesca Cuzzoni. Extret de «Francesca Cuzzoni», de James Caldwell segons Enoch Seeman, Alamy. <https://www.alamy.com/francesca-cuzzoni-james-caldwall-after-enoach-seeman-image343959923.html?imageid=D2BD50A5-E1C8-4690-95BA-71A0FC906D65&pn=1&searchId=91c28676a888222674150914a3fcde3d&searchtype=0>. b) Faustina Bordoni. Extret de «Portrait of Faustina Bordoni» de Charles Grignion segons Rosalba Carriera, Alamy. <https://www.alamy.com/stock-photo-this-portrait-of-faustina-bordoni-an-18th-century-opera-singer-was-132688572.html?imageid=54B6CCDD-880E-4294-9092-B6F44FC846D8&pn=1&searchId=70200044b88d2f1a3aeb8fc5e9e4ab6b&searchtype=0>. Copyright Alamy.

La seva gran enemistat es pot resumir en aquesta cita: «Hubieran formado ambas la cantante ideal, però fue la diferencia el origen de su gloria, de su decadencia y de sus disputas» (Rodríguez, 2024).

4.5.1.4.3. El duel com a espectacle: escàndol, notorietat i mercat

Un element especialment important és que l'origen del conflicte se situa en les faccions del públic. Els partidaris de Cuzzoni rebien a Bordoni amb hostilitat, i els seguidors de Bordoni feien el mateix amb Cuzzoni. Aquest fet va ser el que va impulsar la baralla entre les dues cantants. Per això, la rivalitat no depenia només d'elles dues, el públic, organitzat en bàndols, traslladava la tensió social i emocional a l'escenari (Rodríguez, 2024).

A més a més, el fet que la rivalitat arribi a una agressió física en plena representació indica que el conflicte ja no funciona únicament com a competència professional, entra en joc també la dramatització pública. En un teatre, el públic participa intensament i la reputació es construeix en temps real, l'incident converteix l'òpera en «notícia» i transforma la confrontació en un producte socialment consumible. És a dir, això explica que el duel adquireixi una dimensió també comercial: la comparació entre dues estrelles deixa de ser subtext i esdevé un reclam (Riding & Dunton-Downer, 2022, p. 30): «En 1727, las sopranos italianas Faustina Bordoni i Francesca Cuzzoni se pelearon a puñetazos mientras cantaban en un escenario londinense. La venta de entradas para ambas artistas se disparó (...)».

El punt realment important és que el «resultat» del duel aquí no es mesura per criteris musicals, sinó per la seva capacitat de generar circulació (conversa, memòria, morbo, polarització) i, per tant, d'alterar el comportament del públic. Seria un duel considerat des d'un punt de vista com una tecnologia de visibilitat que produeix valor econòmic a curt termini perquè fa créixer l'atenció i la demanda.

L'episodi no queda restringit a la sala, entra en circuits de relat i de representació cultural que el consoliden com a símbol d'excés i de polarització del públic. Les fonts acadèmiques remarquen que el conflicte s'entén millor si es té en compte la participació activa de l'audiència i la circulació de textos satírics: és aquesta combinació la que transforma una rivalitat entre intèrprets en un «duel» socialment estabilitzat (Dean, 2006, p. 5).

4.5.1.4.4. Conseqüències socials i econòmiques

Econòmicament, l'impacte de la rivalitat va ser ambigu. D'una banda, el contrast entre Cuzzoni i Bordoni podia funcionar com un reclam comercial, ja que alimentava la curiositat del públic i convertia les funcions en esdeveniments especialment atractius. Segons Amón (2014), Händel va veure en aquesta disputa una oportunitat comercial, ja que la presència conjunta de les dives podia atraure un públic molt nombrós:

Fue en su origen la tentación de Händel, compositor y empresario en la capital de su majestad, pero el propio maestro se percató de que el contraste de las divas en las posteriores funciones de la temporada proporcionaría taquillazos nunca vistos en la historia de Londres (Amón, 2014).

D'altra banda, el conflicte també va tenir un cost real per a la companyia, tenint en compte el context ja prou tensat pels salaris elevats, divisions internes i vulnerabilitat del model de subscripció. Això és important de remarcar perquè aquest duel entre dives és un efecte cultural i un factor que pot accelerar crisis institucionals que desestabilitza la gestió i el finançament (Aspden, 2013, p. 47; Dean, 2006, p. 6).

A més, també hi ha conseqüències a part de les econòmiques. La rivalitat va alimentar un relat moralitzant sobre les dives i va facilitar que la sàtira i el debat públic utilitzessin l'òpera com a símbol de desordre social, frivolitat o despesa excessiva. És en aquest punt que el duel mostra la seva funció social: estructura adhesions i exclusions, produeixen identitats («cuzzonistes» vs «faustinians») i trasllada la competició musical a l'esfera de la sociabilitat. «A rivalry that would ultimately prove mutually destructive the perceived threat that this transgression posed to the social order» (Aspden, 2013, pp. 202 i 203).

Les *Rival Queens* van continuar competint dins algunes de les òperes més destacades de Händel, com *Riccardo Primo*, *Siroe* i *Tolomeo*. En aquestes produccions, la presència de totes dues exigia un equilibri molt calculat, reclamaven una distribució igualitària del protagonisme (mateix nombre d'àries i presència musical comparable). Aquestes exigències anticipen dinàmiques pròpies del futur *star-system*, en què la visibilitat de l'artista esdevenia també una qüestió de prestigi i poder (Amón, 2014).

4.5.2. CAS II - Duel pianístic i virtuosisme: F. Chopin i F. Kalkbrenner

4.5.2.1. Context històric, social i musical: el piano virtuós a París dels anys 1830

Durant els primers anys de la dècada de 1830, París es presenta com una autèntica capital musical europea i com un espai especialment intens per al desenvolupament del pianisme virtuós. La prosperitat de la ciutat sota la Monarquia de Juliol, juntament amb la vitalitat del *Conservatoire*, atreïa músics joves de diversos punts d'Europa, mentre que la presència de pianistes residents, sèries de concerts, salons i virtuosos visitants configurava un entorn musical dens i altament competitiu. En aquest context, la reputació artística no depenia només de la composició, també es veien implicats els circuits de sociabilitat i dels espais de representació en què l'interpret consolidava la seva imatge pública (Goldberg & Bellman, 2017, pp. 4, 5 i 32).

Aquest context afavoreix la centralitat del pianista virtuós dins la vida musical parisenca, el piano es converteix en un dels principals vehicles de projecció artística del moment, principalment vinculat a l'estil brillant, un llenguatge basat en l'efecte, la lluentor tècnica i la capacitat de sorprendre l'oient mitjançant escales, arpegis, figuracions i recursos de lluíment molt àgils. A això s'hi afegeix la popularitat de les

variacions virtuoses i dels popurris sobre temes operístics de moda, molt presents en l'horitzó d'expectatives del públic (Goldberg i Bellman, 2017, pp. 3, 31 i 44).

En aquests temps, destaquen diverses figures rellevants del pianisme parisenc. Entre elles Friedrich Kalkbrenner que ocupa una posició especialment visible dins la vida musical de la ciutat quan Chopin arriba a París, el mateix espai reuneix altres noms destacats, com Henri Herz, Liszt, i, una mica més endavant, Sigismond Thalberg, fet que confirma la densitat i el nivell de competència de l'esfera pianística. Així, París dels anys trenta és una capital musical, un espai on coexisteixen diverses maneres d'entendre i practicar el virtuosisme al teclat (Goldberg & Bellman, 2017, pp. 4, 28 i 32).

Tanmateix, el pianisme europeu d'inicis del XIX es troba en un entorn material i comercial en expansió: la fabricació de pianos augmenta, els instruments incorporen innovacions mecàniques i es consolida una demanda molt elevada de música i intèrprets. Diversos pianistes «pont» entre el Classicisme i el Romanticisme intenten codificar la tècnica (posició corporal, ús del pedal, tractament del teclat), i aquesta pluralitat de mètodes genera un camp especialment procliu a jerarquies, «escoles» i criteris (Schonberg, 1990, pp. 83 i 84).

A París dels anys 1830, els salons i els concerts públics formen part d'un entorn musical estretament connectat. El saló, especialment vinculat als cercles selectes de l'alta societat, actuava com a espai de sociabilitat artística, mentre que els concerts públics ampliaven la projecció del virtuós davant un públic més extens. Aquestes actuacions en salons van tenir un paper especialment important, ja que contribuïen a consolidar la reputació com a intèrpret i compositor i impulsaven el mercat de la música, sobretot pel que fa a la figura de Chopin (Goldberg & Bellman, 2017, pp. 5 i 31).

4.5.2.2. Breu biografia dels pianistes

Quan Frédéric Chopin arriba a París el 1831, entra en un entorn pianístic ja plenament consolidat, on diverses figures ocupen posicions destacades dins la vida musical de la ciutat. Entre elles, Friedrich Kalkbrenner apareix com un dels pianistes més reconeguts de l'escena parisenca, tant per la seva activitat concertística com pel seu prestigi pedagògic (Jasińska, 2009, p. 84). Chopin es presenta inicialment com un jove compositor i pianista que ha d'obrir-se pas dins un camp dominat per figures consolidades, mentre que Kalkbrenner representa un model establert del virtuosisme i autoritat artística.

DUELS MUSICALS: PREMSA, TÈCNICA I EXCLUSIÓ

Natàlia Galí Macià

Frédéric Chopin	Friedrich Kalkbrenner
Frédéric Chopin (1810, Polònia – 1849, França), compositor i pianista virtuós, viatja de Viena cap a París passant per Múnic i Stuttgart. La seva arribada a la ciutat de París (1831) es produeix en un moment musical ja jerarquitzat i densament poblat per músics de gran projecció (Rossini, Cherubini, Paër, Herz, Kalkbrenner...) (Goldberg & Bellman, 2017, pp. 6-11). La seva inserció en aquest entorn no consisteix en una simple assimilació dels models preexistents. Malgrat trobar-se en una ciutat plena de pianistes i compositors de diverses nacionalitats, va acabar sent percebut com una figura d'un altre ordre. Aquesta singularització s'explica per la construcció progressiva d'una identitat pianística pròpia, vinculada a l'assimilació de llenguatges diversos i a la seva transformació en una escriptura personal (Goldberg & Bellman, 2017, pp. 3 i 4). Un element de la seva trajectòria parisenc és la vinculació que va tenir als salons, el medi artístic en què se sentia més còmode, on coincidien artistes coneguts, protectors i un públic reduït i selecte. Les seves actuacions contribuïen a consolidar la seva reputació com a intèrpret i compositor, impulsant així doncs, el mercat de la seva música (Goldberg & Bellman, 2017, p. 5; Jasińska, 2009, p. 87). Jasińska (2009, p. 90), descriu dels seus concerts als salons: «Chopin's salon, with his delightful playing and music, was perceived in terms of an almost mythical temple of art». És especialment conegut per gèneres com els nocturns, estudis, preludis, balades, <i>scherzos</i>, poloneses, masurques, valsos i els seus dos concerts per a piano. Utilitza a través d'un llenguatge molt íntim i expressiu aquestes danses d'arrel polonesa per convertir-les en un record cultural, patriòtic i afectiu cap a les seves terres on mai va tornar (The Fryderyk Chopin Institute, 2026).	Friedrich Kalkbrenner (1785, Alemanya – 1849, França), un dels grans pianistes preromàntics i compositor alemany, és una de les figures més visibles del pianisme parisenc dels anys trenta (Schonberg, 1990, p. 52; Goldberg & Bellman, 2017, p. 32; Jasińska, 2009, p. 84). Sovint se situa entre els pianistes residents més destacats de la capital francesa i es descriu com un intèrpret famós per la seva tècnica precisa i relaxada, així com per la seva voluntat d'inscriure el propi estil dins una tradició que remunta a Mozart, Clementi i Cramer, una línia estètica anterior i amb una escola tècnica molt definida (Goldberg & Bellman, 2017, p. 32; Jasińska, 2009, pp. 89-91). Aquest perfil el converteix en una figura especialment representativa d'un model de virtuosisme de caràcter clàssic i acadèmic, seguint un estil brillant molt evident (Jasińska, 2009, p. 83). El seu prestigi tenia també una dimensió pedagògica i institucional. L'any 1849 publica el <i>Traité d'Harmonie du pianiste</i>, mètode d'harmonia dedicat a la improvisació sobre el teclat i el <i>Méthode pour apprendre le Piano-Forte à l'aide du Guide-mains Op. 108</i> (Sánchez, 2022, pp. 2 i 7). Això també es veu, d'una banda, en la proposta que adreça a Chopin perquè estudiï amb ell i, en el fet que una de les seves obres, el <i>Concert per a piano núm. 1 en Re menor Op. 61</i>, arribés a convertir-se en peça d'examen al Conservatori de París. Per tant, Kalkbrenner apareix com un virtuós reconegut, però també com una autoritat formativa dins l'escena pianística parisenc (Goldberg & Bellman, 2017, p. 32; Jasińska, 2009, p. 84). En la seva labor compositiva va desenvolupar una producció pianística àmplia que inclou: concerts per a piano, tretze sonates i peces variades (romances, rondós, valsos...), així com col·leccions amb finalitats pedagògiques, destaquen: els <i>24 preludis en tots els tons op. 20</i> i <i>88 i els 12 estudis preparatoris</i> (Melomano Digital, 2022).

4.5.2.3. Descripció del duel: cronologia i episodis clau

El duel entre Kalkbrenner i Chopin no s'ha d'entendre únicament com la comparació entre dos pianistes, sinó com la confrontació entre dues maneres d'entendre el piano en un moment de transformació. Kalkbrenner pertanyia a una generació de músics nascuts a finals del segle XVIII que van actuar com a pont entre el Classicisme i el Romanticisme. Al costat de figures com Johann Nepomuk Hummel, John Field, Ignaz Moscheles, Carl Czerny o Carl Maria von Weber, Kalkbrenner es va formar en un món musical encara dominat per ideals clàssics: ordre, claredat, precisió, control formal i de moviment (Schonberg, 1990, pp. 83 i 84).

Aquests pianistes havien après a tocar en pianos molt diferents dels quals es consolidarien durant la dècada de 1830. Els pianos de la seva joventut eren més petits, menys ressonants i exigien una tècnica més propera a l'articulació dels dits que no pas a l'ús ampli del braç o del cos. Per això, bona part de la seva tècnica procedia de l'escola de Clementi i Cramer, basada en moviments digitals controlats i en una concepció molt disciplinada (Schonberg, 1990, pp. 83 i 84).

Quan aquesta generació arriba a la maduresa, el món musical havia canviat. El piano ja no era només un instrument domèstic o de saló, era de projecció pública, de virtuosisme i d'experimentació expressiva. A

París, sobretot a partir de 1830, es va concentrar una generació de pianistes que va transformar la manera d'escoltar i de tocar: Liszt, Thalberg, Meyer, Herz, Alkan, Heller, Henselt, Litoff, Rubinstein, Clara Schumann i altres figures que van convertir la ciutat en un centre privilegiat del virtuosisme pianístic (Schonberg, 1990, p. 108).

Kalkbrenner, doncs, representa el prestigi d'una escola anterior, encara admirada per la seva elegància i perfecció tècnica, mentre que Chopin encarna una sensibilitat nova. El seu pianisme no es limita a ampliar els recursos heretats, modifica la funció de la tècnica: el virtuosisme deixa de ser una simple exhibició i passa a formar part del discurs poètic, del color sonor, del fraseig i de l'expressió interior (Schonberg, 1990, p. 123).

Així, el veritable interès d'aquest duel no és determinar quin dels dos era millor pianista, consisteix en observar com el piano passa d'un model basat en la codificació clàssica a un model modern, molt més flexible, més tímbric i individualitzat.

L'episodi més significatiu del duel és la proposta pedagògica que Kalkbrenner va fer a Chopin quan acabava d'arribar a París. En aquell moment, el jove compositor polonès encara no era la figura consagrada que seria després. Després d'escoltar a Kalkbrenner tocant, Chopin va escriure a la seva família amb un entusiasme evident. Considerava a Kalkbrenner superior a altres pianistes destacats del moment i admirava la seva calma, el seu toc, la seva regularitat i el domini amb què tractava cada nota (Schonberg, 1990, pp. 102 i 103).

Quan Chopin va tocar per a Kalkbrenner, aquest li va reconèixer qualitats importants. Segons el relat transmès, li va dir que posseïa el mètode de Cramer i el toc de Field, dues referències molt valuoses dins la tradició pianística. Però també li va indicar que li mancava una formació veritable i li va oferir estudiar amb ell tres anys. Per a Kalkbrenner, Chopin era un talent excepcional que encara havia de ser modelat segons els principis d'una tradició consolidada. Per a Chopin, en canvi, acceptar aquella tutela podia significar perdre la seva veu pròpia. El mateix Chopin va reflexionar sobre els avantatges i inconvenients i va acabar rebutjant la proposta, en part gràcies als consells de persones properes com Mendelssohn, Elsner i familiars (Schonberg, 1990, pp. 125 i 126).

Chopin era conscient que podia aprendre de Kalkbrenner, però també sabia que tres anys sota la seva direcció eren massa. La seva afirmació que en sabia prou per no convertir-se en una còpia de Kalkbrenner i que volia crear-se un món propi, resumeix perfectament el sentit del duel. Chopin volia ser el fundador d'una nova manera d'entendre el piano, no volia ser un hereu obedient d'una escola antiga. (Schonberg, 1990, pp. 125 i 126).

Un altre episodi rellevant es produeix en relació als concerts parisencs dels primers anys trenta. En aquest període, Chopin comença a presentar-se davant del públic de la ciutat en programes compartits amb altres músics destacats (Jasińska, 2009, pp. 83 i 86). El seu debut parisenc de 1832, per exemple, inclou la participació de diversos pianistes reconeguts, entre els quals el mateix Kalkbrenner, en un programa que combina obres de diversos intèrprets i compositors: «That concert, which attracted a number of musical celebrities, was designed chiefly to promote Pleyel's instruments and a virtuosic work by Kalkbrenner» (Jasińska, 2009, p. 86). Aquests concerts reflecteixen el funcionament habitual de la vida musical del moment, on els programes sovint reunien diversos artistes en una mateixa vetllada (Jasińska, 2009, p. 87).

Amb el pas del temps, aquesta relació inicial deixa pas a visions clarament diferenciades. Mentre Kalkbrenner continua representant un model de pianisme associat a una tradició clàssica i acadèmica, Chopin consolida progressivament una identitat pròpia dins el panorama musical parisenc, especialment a través de les seves actuacions íntimes en salons i del desenvolupament d'un llenguatge propi pianístic (Goldberg & Bellman, 2017, p. 5; Jasińska, 2009, p. 83).

4.5.2.4. Aportacions d'investigadors/es envers el duel

4.5.2.4.1. Construcció de la rivalitat en el món pianístic parisenc

En el cas de Chopin i Kalkbrenner, la rivalitat no es manifesta a través d'un enfrontament directe o escandalós, es construeix dins el mateix funcionament del món pianístic dels anys trenta. La presència simultània de diversos virtuoses en concerts, salons i circuits editorials generava un espai de comparació constant entre intèrprets. El públic i la crítica tendien a situar-los dins de jerarquies implícites de prestigi, estil i autoritat artística (Lopinski, 2009, p. 18).

La rivalitat, per tant, no es construeix tant a partir d'un conflicte personal documentat, és a través del funcionament social del camp musical parisenc (Lopinski, 2009, p. 18). La coexistència de pianistes amb trajectòries i estètiques diferents generava una inevitable lectura comparativa, en què cada figura acabava representant una manera particular d'entendre el virtuosisme i el paper públic del pianista.

4.5.2.4.2. Dues concepcions del virtuosisme pianístic

La historiografia ha assenyalat que els dos pianistes representen dues escoles diferents: mentre que l'estil de Kalkbrenner s'inscriu dins les convencions de l'estil brillant, Chopin s'allunya progressivament d'aquest model i desenvolupa una escriptura més individualitzada i orientada cap a l'expressivitat del timbre pianístic (Joseph Fétis citat per Lopinski, 2009, p. 18; Wangermée, 1972, p. 97). «The Viennese pianos had a clear, brilliant sound, and through the playing of the likes of Johann Hummel, Friedrich Kalkbrenner and Ignaz

Moscheles these pianos became inextricably linked to the 'brilliant style'» (Ritterman, 1992, p. 18, citat per Davison, 2006 p. 35).

- Kalkbrenner: la tècnica codificada, la regularitat i el virtuosisme brillant:

Kalkbrenner va ser considerat un dels grans pianistes d'Europa. Quan Chopin va arribar a París, encara era una figura de gran autoritat dins el món pianístic. El seu prestigi es fonamentava en una execució d'una claredat excepcional, una gran regularitat tècnica i una elegància que responia plenament als ideals de la vella escola pianística. El seu pianisme era admirat per la netedat del mecanisme, la precisió dels passatges ràpids i la pulcritud amb què resolva les dificultats (Schonberg, 1990, pp. 101 i 102).

La descripció de Charles Halló, que fa sobre Kalkbrenner és molt reveladora, destaca en ell una claredat sorprenent, una nitidesa extraordinària i una gran facilitat en les escales d'octaves, especialment amb la mà esquerra. També remarcava que el pianista mantenia els dits molt propers a les tecles, cosa que contribuïa a obtenir un so més acabat, rodó i ressonant, però sobretot *legato*. Aquesta proximitat dels dits al teclat era un dels trets distintius del seu estil, ja que permetia controlar millor l'atac i evitar moviments excessius (Schonberg, 1990, pp. 101 i 102).

Un altre aspecte fonamental de la tècnica de Kalkbrenner era el paper del canell que, segons ell, les octaves s'havien d'executar des del canell i no des del braç. Aquesta idea responia a una concepció del piano basada en el mínim moviment. El cos havia de mantenir-se sota control, sense gestos aparatosos ni esforços visibles. La tècnica ideal era aquella que permetia una execució neta, regular i aparentment sense cansament. Kalkbrenner no buscava l'espectacle físic desbordat que caracteritzaria alguns virtuosos romàntics posteriors, sinó una brillantor elegant, ordenada. El seu virtuosisme era efectiu, però estava lligat a una estètica de saló i a una concepció del piano com a instrument de distinció (Schonberg, 1990, pp. 101 i 102).

Tanmateix, aquesta mateixa perfecció podia convertir-se en una limitació. El seu estil, tot i ser admirat, tendia a quedar associat a una brillantor preocupada per la superfície sonora i per l'efecte tècnic més que per una transformació del llenguatge pianístic. En aquest sentit, Kalkbrenner representa una culminació de l'escola ortodoxa, però no una ruptura (Schonberg, 1990, pp. 101 i 102).

- El cos disciplinat: *guide-mains*, *quioplasto* i pedagogia mecànica:

La voluntat de codificar la tècnica pianística va portar molts pedagogs de les primeres dècades del segle XIX a buscar sistemes capaços de fixar la posició correcta del cos, de la mà i del braç. Aquesta preocupació no era exclusiva en Kalkbrenner, formava part d'un debat ampli sobre com s'havia d'ensenyar el piano. Des de Clementi fins a Hummel, Bertini, Dussek o Moscheles, els mestres discutien sobre la posició de la mà, la

inclinació dels dits, el paper del canell, l'alçada del seient o la relació del cos amb el teclat (Schonberg, 1990, pp. 84 i 85).

Els canvis en la construcció del piano van modificar també la manera de tocar-lo. Els nous instruments permetien passatges més amplis, potents i exigents, i això va coincidir amb l'auge del virtuós com a figura central de la vida musical. En aquest moment, diversos pedagogs i intèrprets van idear mecanismes d'entrenament per reforçar el control digital i preparar físicament la resistència muscular de la mà del pianista (Entre88teclas, s.d.).

La figura 5 (Rainbow, 1990) mostra un dels més coneguts, el *Quiroplasto* de Johann Baptist Logier patentat l'any 1814 a Dublín. Consisteix en un mecanisme que s'adossava al teclat, fixava la posició dels dits i guiava la mà al llarg del teclat, pretenia garantir una posició adequada de la mà i del braç, limitant qualsevol moviment incorrecte. Va tenir un èxit notable, es va difondre internacionalment (Entre88teclas, s.d.).

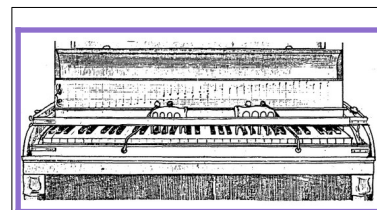


Figura 5. *Quiroplasto* (*Chiroplast*) de Johann Baptist Logier instal·lat en un piano-forte de 1814. Extret de «The Chiroplast, shown fitted to a cabinet pianoforte in 1814», dins «Johann Bernhard Logier and the Chiroplast Controversy», de Bernarr Rainbow, *The Musical Times*. <https://www.jstor.org/stable/966259?origin=crossref>. Copyright 1990 Musical Times Publications, Ltd.

El *Dactylion*, és un altre dispositiu, inventat per Henri Herz, pensat per reforçar la musculatura dels dits (durant els exercicis tècnics) més que no pas per la sonoritat. Alguns autors com Chiantore o Plantinga el presenten com absurd. Els dits s'introdueixen en uns anells connectats a un sistema de pesos, de manera que cada moviment sobre el teclat exigia més esforç. Herz va publicar un mètode amb mil exercicis per utilitzar-lo (Entre88teclas, S.d.) (vegeu figura 6).

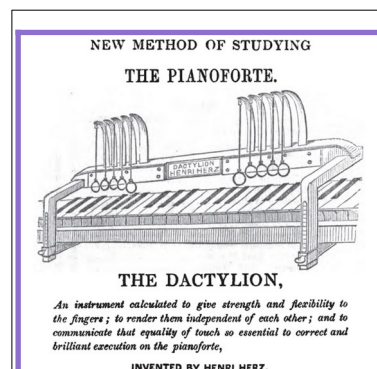


Figura 6. *Dactylion* de Henri Herz, aparell per exercitar la força i l'agilitat dels dits al teclat. Extret de «Dactylion – Henri Herz», dins «Inventos del siglo XIX para mejorar la técnica pianística», d'Entre88teclas <https://www.entre88teclas.es/blogs/fuera-de-programa/142-inventos-del-siglo-xix-para-mejorar-la-tecnica-pianistica>. Copyright entre88teclas.es.

Kalkbrenner també va participar d'aquesta tendència amb el seu *Guide-mains*, una adaptació o derivació d'aquesta mena d'aparells pedagògics, concretament inspirat en el *Quiroplasto*, però més senzill d'instal·lar. El dispositiu pretenia assegurar una posició correcta dels braços respecte al teclat i evitar que l'alumne adquirís mals hàbits. La idea era que una bona tècnica podia obtenir-se mitjançant la col·locació adequada del cos i la repetició controlada dels moviments (Schonberg, 1990, pp. 84 i 85), el podem veure a la representació de Lorenzo (2010) (vegeu figura 7).

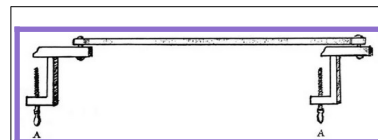


Figura 7. Representació del *Guide-mains* de Kalkbrenner. Extret de «Guía-manos de Kalkbrenner», dins «Representaciones gráficas del sonido: una herramienta para el análisis de la interpretación pianística», de Rubén Lorenzo, *Anuario Musical*. <https://doi.org/10.3989/anuariomusical.2010.65.118>. Llicència Creative Commons Atribució 4.0 internacional (CC BY 4.0).

Consistia en una barra horitzontal paral·lela al teclat que sostenia l'avantbraç i mantenia la posició del canell. El seu objectiu era afavorir una tècnica basada gairebé exclusivament en l'acció dels dits, reduint al mínim la intervenció de l'avantbraç. Kalkbrenner fins i tot va publicar un mètode específic per utilitzar-lo, titulat *Apprendre le Piano-Forte à l'aide du Guide-mains Op. 108* (Entre88teclas, s.d.) (vegeu figura 8).

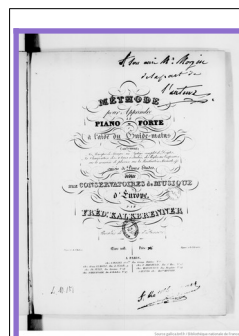


Figura 8. Portada del *Méthode pour apprendre le piano-forté à l'aide du guide-mains*, de Friedrich Kalkbrenner. Extret de «*Méthode pour apprendre le piano-forté à l'aide du guide-mains... suivie de 12 études op. 108*», de Friedrich Kalkbrenner, Gallica, Bibliothèque nationale de France. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b108798291>. Domini públic.

Així doncs, entre moltss altres, comencen a sorgir aparells d'exercitació que prometien millorar la tècnica. Aquests invents reflecteixen fins a quin punt una part de la pedagogia pianística de l'època concebia el cos del pianista com una estructura que calia regular des de fora (Schonberg, 1990, pp. 84 i 85). La voluntat de mecanitzar i controlar l'aprenentatge pianístic no es va limitar en aquests tres exemples per exercitar la independència dels dits, reforçar la musculatura o ampliar-ne l'extensió; alguns altres a destacar: *l'Assouplisseur de doigts* (pel problema del quart dit), el *Chirogymnaste*, el *Technicon*, el *Digitarium*, el *Flexomanus*, el *Hand Extender*... (Entre88teclas, s.d.). Tot plegat resulta molt significatiu perquè mostra una concepció de la tècnica com a disciplina física i mecànica. El pianista havia de ser format a partir d'un model normatiu: mans ben situades, braços horitzontals, dits controlats i el mínim de moviment del cos.

Aquest subapartat és important perquè permet preparar el contrast amb Chopin. Mentre que Kalkbrenner representa una pedagogia que aspira a corregir el cos des de l'exterior, Chopin defensa una tècnica més orgànica, basada en la flexibilitat, l'escolta, la consciència del moviment i la qualitat del so. La diferència no és només la tècnica, també en l'estètica: en Kalkbrenner el cos ha de ser disciplinat, en Chopin el cos ha de servir la respiració musical.

- Chopin contra la mecanització: flexibilitat, concentració i llibertat del gest

La concepció tècnica de Chopin s'oposa clarament a la idea d'un aprenentatge purament mecànic. Tot i que admirava alguns aspectes de la vella escola i no rebutjava la disciplina, entenia que la tècnica havia d'estar sempre subordinada a la musicalitat i al resultat sonor. De fet, Chopin havia tingut la intenció de publicar un mètode d'ensenyament del piano, del qual només es conserven algunes notes, aquestes són valuoses perquè permeten intuir els principis fonamentals de la seva pedagogia pianística (Schonberg, 1990, pp. 134 i 135).

Un dels punts essencials del seu pensament era la importància de la digitació. Per a Chopin, una bona digitació no era només una qüestió de comoditat tècnica, sinó que consistia en la base que permetia obtenir fluïdesa, claredat i varietat expressiva. També criticava alguns aspectes del mètode de Kalkbrenner,

especialment la idea de tocar únicament des del canell. Per a Chopin, aquest plantejament era insuficient, perquè el gest pianístic havia d'implicar de manera coordinada el braç, l'avantbraç, el canell, la mà i els dits. La seva visió era, per tant, molt més flexible i moderna, és a dir, la tècnica no depenia d'una part aïllada del cos, és una acció global, natural, integrada (Schonberg, 1990, pp. 134 i 135). Aquesta mateixa idea explica el seu rebuig a una posició rígida i plana de la mà. Chopin considerava que una mà massa estesa dificultava la llibertat de moviment i impedia tocar amb facilitat. Per això, defensava una posició més natural, en què els dits poguessin moure's sense tensió.

La crítica de Chopin a la pràctica mecànica es veu especialment en el seu desacord amb Kalkbrenner quan aquest recomanava als alumnes llegir un diari mentre feien exercicis tècnics. Chopin rebutjava completament aquesta idea, perquè per a ell l'estudi exigia intensitat, atenció i concentració. La tècnica no podia ser una activitat automàtica ni purament física: cada exercici havia d'estar orientat a escoltar i produir un resultat sonor concret. Per aquest motiu, també advertia contra l'excés d'exercitació. Temia que la repetició abusiva conduís l'alumne a una mena de letargia física i mental provocada per l'estudi sense consciència. I de fet, recomanava limitar les hores de pràctica sense superar aproximadament les tres hores diàries d'estudi (Schonberg, 1990, pp. 134 i 135).

Un altre aspecte fonamental de la seva pedagogia era el treball del *legato* i la relació entre el piano i el cant. Chopin recomanava escoltar els grans cantants, perquè considerava que la manera de cantar podia ensenyar al pianista com frasejar, respirar i donar continuïtat a una línia melòdica. Chopin admirava profundament el *bel canto*, va ser amic de Bellini i en molts dels seus nocturns va intentar traslladar al piano una melodia belliniana, sovint situada sobre un acompanyament al baix que recorda l'herència de John Field. Per ell el *legato* dels grans cantants va ser un element important a l'hora d'entendre l'execució pianística. També concedia una gran importància al pedal. Per a Chopin, l'ús correcte del pedal no era un recurs superficial ni ornamental, era un aspecte que calia estudiar durant tota la vida. Considerava que permetia enriquir el color, unir sons, crear atmosferes i ampliar les possibilitats expressives de l'instrument (Schonberg, 1990, pp. 57, 134 i 135).

Un dels punts més moderns del seu pensament és la seva manera d'entendre els dits. Chopin no compartia l'ideal tradicional d'aconseguir una igualtat absoluta de força entre tots ells. Al contrari, reconeixia que cada dit té una naturalesa diferent i que aquesta diferència no s'havia d'eliminar, calia aprofitar-la: «Los dedos difieren en su fuerza. Es necesario idear ejercicios especiales para obtener el mejor rendimiento de cada uno» (Schonberg, 1990, p. 135). Es burlava dels mestres que volien imposar el «mite» de la igualtat de força dels dits, perquè pensava que l'objectiu no és tocar-ho tot uniforme, busca desenvolupar una paleta sonora rica i graduada. Tal com recullen les seves notes.

En una lucha con la naturaleza, se ha hecho corriente tratar de adquirir igualdad de fuerza en los dedos. Es más deseable que el estudiante adquiriera la capacidad de producir una calidad de sonido finamente graduada, o por lo menos yo pienso así. Nuestro objeto no es poder tocar todo en un tono unitario. Hay tantos sonidos diferentes como número de dedos» (Schonberg, 1990, p. 135).

Aquesta actitud converteix Chopin en una figura avançada al seu temps. Allò que avui pot semblar evident (la importància de la relaxació, de l'escolta, del pes del braç, de la flexibilitat, del pedal, del *legato*, de la varietat tímbrica) era, en aquell temps, una ruptura de l'ensenyament tradicional. Per això, pot ser considerat un dels primers pianistes moderns i també un pedagog innovador. La seva tècnica era un mitjà que permetia modelar el so, el fraseig i l'expressió. Encara que els seus recursos físics com a pianista poguessin ser menys espectaculars que els de Liszt, la seva concepció musical era d'una enorme amplitud: poètica, matisada, original i extraordinàriament controlada. Per tot això, la seva figura emergeix com la d'un pianista clàssic-romàntic, però també com la d'un dels grans mestres del segle XIX, capaç d'anticipar una manera moderna d'entendre el piano (Schonberg, 1990, pp. 134 i 135).

- Digitació i *legato*: de l'escola clàssica al cant pianístic

Un dels punts més importants en la comparació entre Kalkbrenner i Chopin és la manera d'entendre la digitació i el *legato*. La tradició anterior ja havia desenvolupat formes refinades de connexió entre les notes. Pianistes com Dussek i Field havien donat molta importància al so *cantabile* i a la possibilitat d'obtenir un *legato* més pur mitjançant recursos digitals avançats, com el canvi de dit sobre una mateixa tecla (sense la necessitat de tornar-la a premsar). Field, especialment, s'acosta molt a una sensibilitat que després Chopin portaria a un grau superior: delicadesa dinàmica, atenció al so i voluntat de fer cantar el piano (Schonberg, 1990, p. 57).

Kalkbrenner també posseïa una manera especial de tractar els passatges melòdics. Els testimonis destaquen que mantenia els dits molt a prop de les tecles, cosa que li permetia obtenir un acabat net i una sonoritat controlada. El seu *legato* responia a una concepció tècnica molt precisa, el so havia de ser homogeni, polit i regular (Schonberg, 1990, pp. 101 i 102).

En Chopin, però, el *legato* adquireix una dimensió molt més expressiva. No es tracta només d'unir correctament les notes, sinó de construir una línia melòdica comparable al cant, admirava als grans cantants italians i recomanava als seus alumnes escoltar-los per entendre com s'havia de frasejar una melodia llarga. La seva idea del piano estava íntimament vinculada a la respiració vocal (Schonberg, 1990, pp. 134 i 135).

Això explica la importància que donava a la digitació. Utilitzava recursos que els clàssics més estrictes haurien considerat poc ortodoxos: emprar el polze sobre les tecles negres, passar el polze sota el cinquè dit, lliscar d'una tecla negra a una blanca o canviar de dit sobre una mateixa tecla. Aquestes pràctiques eren solucions orientades a aconseguir una millor continuïtat sonora i una expressió més natural (Schonberg, 1990, pp. 130 i 131).

D'aquesta manera, la digitació deixa de ser una norma absolutament tècnica i es converteix en una eina també poètica. En Kalkbrenner per assegurar la claredat i regularitat, en Chopin per fer cantar el piano, d'imitar la veu humana.

- Interpretació i expressivitat: brillantor superficial vs. poesia

La diferència entre Kalkbrenner i Chopin es fa encara més evident quan s'observa la seva manera d'entendre la interpretació. Kalkbrenner era admirat per la calma, l'elegància. La seva execució causava una impressió immediata per la claredat, la seguretat tècnica i la netedat de les textures. En els salons de París i Londres, aquest tipus de virtuosisme resultava molt efectiu (Schonberg, 1990, pp. 91-100).

Tanmateix, alguns testimonis i valoracions posteriors el presenten com un pianista de superfície perquè el seu virtuosisme estava orientat a l'efecte, a la demostració de control i a l'elegància exposada. Les seves obres, plenes de passatges ràpids, octaves i efectes brillants, podien impressionar el públic de l'època, però no van mantenir un lloc central en el repertori posterior. Això indica que la seva importància va ser més com a intèrpret i pedagog que no pas com a creador d'un llenguatge que es perpetués (Schonberg, 1990, p. 101).

Chopin en canvi, produïa una impressió d'una naturalesa molt diferent. Els qui el van escoltar sovint destacaven que el seu pianisme semblava escapar de l'anàlisi purament tècnic. Charles Hallé, després d'escoltar a Kalkbrenner, va quedar profundament impactat en escoltar Chopin, fins al punt que la perfecció mecànica deixava de ser el centre de l'experiència. En Chopin, l'oient no pensava tant en la dificultat superada, era la impressió poètica global que s'emportava: «Hallé le oyó en 1836 (...) "era como escuchar la improvisación de un poema"» (Schonberg, 1990, pp. 129).

Es caracteritza pel matís, la llibertat, la delicadesa i el color. A causa de la seva constitució física i, més endavant, de la malaltia, Chopin no posseïa una gran potència sonora. Però aquesta limitació es va transformar en un tret expressiu. En comptes de construir el contrast a partir del *fortissimo*, va desenvolupar una gamma extraordinària de pianíssims. El seu so podia ser extremadament delicat, però carregat de pura intensitat (Schonberg, 1990, pp. 127 i 128).

La delicadesa de Chopin, però, va ser sovint malinterpretada. La seva incomoditat davant les grans actuacions públiques i la preferència pels salons reduïts van alimentar una imatge del compositor com a figura fràgil, sentimental i fins i tot efeminada. Rubinstein, el va criticar en un article publicat al *Times* on l'acusava d'haver-se convertit en un artista feble, inútil i destinat a un repertori de nocturns sentimentals. Chopin no buscava imposar-se per volum o espectacle, buscava la subtileza del so, el refinament del *rubato* i una gamma de matisos que només podia desplegar-se plenament en espais d'escolta més íntims (Schonberg, 1990, p. 360).

Per això, la diferència entre tots dos no és simplement que Kalkbrenner fos tècnic i Chopin expressiu. Queda clar que en Kalkbrenner també podem veure efectes bells i melòdics, i que Chopin també posseïa una tècnica perfectament controlada.

- El *rubato* i el control del temps

El *rubato* és un dels elements que millor defineixen l'originalitat de Chopin com a intèrpret. En el seu cas, no és una simple llibertat arbitrària ni una deformació sentimental del *tempo*, es tracta d'una flexibilitat rítmica sostinguda per un sentit molt precís del pols. Aquesta distinció és fonamental perquè el seu *rubato* va ser sovint mal entès pels seus contemporanis i encara més per alguns intèrprets posteriors (Schonberg, 1990, p. 129).

Els testimonis coincideixen a presentar-los com una llibertat rítmica nova, difícil d'imitar i d'explicar. La música podia semblar agitada, suspesa o lleugerament desplaçada, però sempre mantenia una estructura interna. La clau era que el compàs no es perdia. La mà podia flexibilitzar la línia melòdica, però el sentit mètric continuava present (Schonberg, 1990, pp. 130 i 131).

Aquest *rubato* procedia en part de la sensibilitat polonesa de Chopin i es relacionava especialment amb danses com la masurca. Per a oïdes formades en una escola més regular, aquests desplaçaments podien semblar incorrectes. Però en realitat no eren imprecisos, eren mesurats. Chopin era molt exigent amb el ritme, la llibertat expressiva no significava abandonar la proporció «El ritmo podía fluctuar pero nunca el pulso métrico subyacente. Así una negra seguía siendo una negra y una corchea con puntillo seguía siendo una corchea con puntillo» (Schonberg, 1990, pp. 130 i 131).

Aquest punt permet entendre una de les grans paradoxes de Chopin: és un dels pianistes més revolucionaris del segle XIX i, alhora, un dels més clàssics. La seva música es plena d'innovacions harmòniques, digitals, tímbriques i expressives, però conserva una gran precisió formal. Bach va ser una font d'inspiració per a ell, i de fet, Chopin «(...) antes de un concierto solía encerrarse a tocar el *Clave bien templado* (...). El *Clave bien*

templado inspiró, por lo menos en cuanto al concepto de tonalidad sus Preludios en todas las tonalidades mayores y menores» (Schonberg, 1990, pp. 130 i 131). Liszt defineix al·legòricament molt bé com entenia Chopin el tema de l'agògica, del rubato: «¿Ven esos árboles? El viento juega entre las hojas, la vida se despliega y se desarrolla abajo, però el árbol permanece igual: ¡eso es el rubato de Chopin!» (Schonberg, 1990, p. 130).

4.5.2.4.3. De l'admiració al desplaçament: per què Chopin deixa enrere Kalkbrenner?

El duel entre aquests dos personatges no s'hauria de resoldre amb una oposició simplista entre un pianista antiquat i un geni modern. Kalkbrenner va ser una figura important del seu temps admirada. Representava una tradició pianística que havia estat essencial per al desenvolupament de l'instrument. Tanmateix, aquesta mateixa tradició començava a mostrar els seus límits en el context del Romanticisme. La nova sensibilitat pianística exigia alguna cosa més que pulcritud i brillantor. El piano s'havia convertit en un instrument capaç de suggerir veu, orquestra, color, dansa, intimitat i drama interior, i en aquest nou escenari, Chopin va obrir un camí (Schonberg, 1990).

Chopin aporta tocar amb més expressivitat, redefineix els fonaments del pianisme. La digitació esdevé lliure i funcional; el pedal, una eina de color; el *rubato*, una flexibilitat controlada; el *legato*, una imitació del cant; la tècnica, una forma d'escolta; i el virtuosisme, una prolongació de la melodia, no només demostració d'habilitat (Schonberg, 1990).

Per tot això, Chopin deixa enrere a Kalkbrenner. No perquè rebutgi la vella escola, és perquè la supera. Conserva alguns dels seus valors (claredat, control precisió, disciplina), però els posa al servei d'una poètica nova. La tècnica no és una arquitectura externa imposada al cos, és una organització interna del so i del gest. Raons per les quals el seu pianisme va ser percebut com una revelació de la imaginació sonora.

Així doncs, Kalkbrenner representa el final brillant d'un model pianístic nascut al segle XVIII, mentre que Chopin inaugura una modernitat que marcarà tota la història posterior de l'instrument. El duel entre tots dos és, per tant, un duel entre la codificació i la invenció, entre la disciplina externa i la llibertat interior, entre el virtuosisme com a demostració i el pianisme com a poesia (Schonberg, 1990, pp. 134 i 135). El que en el seu moment era simplement una relació entre dos pianistes dins la mateixa escena musical, amb els temps ha estat reinterpretat com un episodi representatiu del pas entre dues maneres d'entendre el virtuosisme al piano (Ferrer, 2010, p. 192; Wangermée, 1972, p. 90 i 96).

4.5.3. CAS III – Eclipsi a causa de les inicials «F. Mendelssohn»: Fanny i Felix

4.5.3.1. Context històric, social i musical: família burgesa, cultura del saló i gènere

La trajectòria dels germans Mendelssohn es presenta en el context d'una família burgesa culta de la primera meitat del segle XIX, en què la formació musical constituïa una part central de l'educació (Werner, 1947, p. 304). Els germans van créixer en un entorn familiar que fomentava intensament les activitats artístiques i intel·lectuals, fet que va permetre el desenvolupament gairebé immediat de les seves capacitats musicals. Aquesta educació intensa i multidisciplinària era característica d'un model cultural burgès que valorava el refinament artístic com a signe de prestigi social i capital cultural (Citron, 1984, p. 9).

Tanmateix, aquest context social també imposava límits clars segons el gènere (Citron, 1990, p. 104). En el cas de les dones de classe alta del segle XIX, l'activitat musical s'entenia principalment com una pràctica domèstica o social, associada a l'àmbit privat i a la cultura de saló, més que no pas com una professió pública. Aquesta situació explica que la possibilitat de publicar música o obtenir ingressos a través de la composició pogués ser percebuda com una activitat incompatible amb l'estatus social d'una dona burgesa, ja que implicava una exposició pública i una professionalització que podien comprometre la seva posició dins la societat (Kimber, 2002, pp. 115 i 118).

El cas de Fanny s'ha d'entendre dins d'un context cultural, musical i social en transformació, marcat pel pas del clavicèmbal al piano i per l'expansió d'aquest instrument com a centre de la vida musical del segle XIX. L'entrada del piano a les sales de concert va afavorir l'aparició de pianistes-compositors i també de pianistes-compositores. Tanmateix, mentre alguns músics consolidaven una carrera pública estable, moltes dones continuaven vinculades a repertoris destinats a l'ús privat, pedagògic o domèstic. Aquest context va obrir possibilitats per a moltes dones músics, però, no implicava una igualtat real d'oportunitats: la pràctica musical femenina continuava fortament vinculada als salons, als espais privats, a l'ensenyament musical i al refinament cultural burgès (Adkins, 1995, pp. 103-108).

Tocar el piano formava part de les qualitats socials esperades en moltes joves de classe acomodada, però la professionalització pública de les dones seguia presentant dificultats importants. Moltes compositores van veure limitada la seva projecció a gèneres considerats adequats per a l'àmbit privat, com el *lied* o la música per a piano, i sovint alternaven la composició amb l'activitat pedagògica o les actuacions en cercles reduïts. Les trajectòries de Maria Szymanowska, Marie Bigot, Clara Wieck, Josephine Lang, Maria Teresa Carreño o Chiquinha Gonzaga mostren que hi va haver dones músics amb carreres rellevants, però també que la seva visibilitat quedava freqüentment condicionada per les normes socials, el matrimoni, la família o la mediació de figures masculines (Adkins, 1995, pp. 103-108).

Per tant, els Mendelssohn emprenen un paper com a exemple paradigmàtic de com les estructures socials i les expectatives de gènere poden generar trajectòries artístiques profundament desiguals fins i tot entre músics amb una formació i un entorn cultural molt similars (Kimber, 2002, p. 114; Citron, 1990, p. 107).

4.5.3.2. Breu biografia dels germans

Els germans van créixer en un entorn familiar excepcionalment privilegiat i ric, amb una educació molt completa que incloïa idiomes, música, dibuix, ciències i equitació. A casa disposaven d'una orquestra privada que actuava els diumenges, cosa que convertia l'espai domèstic en un nucli real de formació i pràctica musical. Fanny demostrava unes capacitats musicals molt destacades, fins al punt que Felix considerava que ella era millor pianista que ell. Aquesta formació compartida no va derivar en oportunitats equivalents: el pare i l'avi defensaven una educació femenina moderada, allunyada de l'erudició, el destí previst per a Fanny era d'esposa i *Hausfrau*. Per això no va poder presentar-se públicament com a pianista, i la seva activitat compositiva va quedar condicionada per les experiències i la projecció exterior de Felix, qui tenia reserves envers les dones compositores, però no obstant això, algunes obres de la seva germana van aparèixer publicades sota el seu nom (Adkins 1995, pp. 108 i 274-276).

La diferència entre les posicions del germans Mendelssohn no es pot entendre únicament com el resultat d'una rivalitat o conflicte personal, sinó que és el resultat a partir d'un sistema social que atribuïa rols diferents als homes i a les dones dins el camp musical (Kimber, 2002, pp. 114 i 118). Mentre que Felix Mendelssohn podia desenvolupar una carrera pública com a compositor i intèrpret, Fanny Mendelssohn quedava majoritàriament vinculada a espais musicals semiprivats, especialment als salons musicals organitzats a casa seva, que constituïen una forma socialment acceptable de pràctica artística femenina (Citron, 1990, p. 107). Aquestes limitacions reflecteixen les normes de gènere de la societat burgesa del segle XIX, en què la creativitat femenina podia ser valorada sempre que no qüestionés les fronteres entre l'àmbit domèstic i l'esfera pública de la professionalització musical (Citron, 1984, p. 10).

En aquest cas, cal destacar que la família Mendelssohn constitueix un exemple paradigmàtic dels processos d'assimilació cultural i integració social de la burgesia jueva alemanya durant el final del segle XVIII i inicis del XIX (Steinberg, 2004, p. 28). Aquest procés s'emmarca dins la *Haskalà*, o també coneguda com la *Il·lustració jueva*, moviment que defensava la modernització cultural de les comunitats jueves mitjançant l'educació, la reforma religiosa i l'adopció de la llengua alemanya (Altmann, 1984, p. 346; Mendelssohn & Botstein, 1993, p. 564).

Eren nets de Moses Mendelssohn, que va ser una figura central d'aquest moviment (Steinberg, 2004; Altmann, 1984). La seva activitat intel·lectual i pedagògica va contribuir a impulsar la integració dels jueus

dins la cultura alemanya i a promoure la introducció de l'alemany com a vehicle de cultura i educació. Molts reformadors jueus consideraven que l'educació i la difusió de la llengua alemanya eren eines fonamentals per afavorir la igualtat i l'acceptació social (Mendelssohn & Botstein, 1993, p. 565): «Education and culture – and ultimately the possibility of true assimilation– seemed attainable by means of the spread of the German language within Jewish wish society».

Així doncs, aquest ideal d'integració va influir profundament en la generació posterior. Abraham i Lea Mendelssohn, els pares dels germans Mendelssohn, van convertir els seus fills al protestantisme l'any 1816 en un context marcat tant per les expectatives d'assimilació social com pel creixement de noves formes d'antisemitisme dins l'Europa germànica (Mendelssohn & Botstein, 1993, p. 565). Steinberg (2004) interpreta aquesta conversió com a part d'un procés d'integració cultural propi de determinats sectors de la burgesia jueva alemanya del període.

Malgrat aquesta conversió, la qüestió jueva va continuar marcant la recepció pública de Felix Mendelssohn al llarg del XIX. Diversos estudis evidencien que l'antisemitisme i els debats sobre la identitat jueva van influir decisivament en la interpretació de la seva figura i de la seva obra. I, segons Botstein (1998, p. 213), podem resumir-ho en:

In Mendelssohn's view, Judaism was not rejected, hidden, or denied, but transfigured and modernized into Protestantism. To empathize with this idea in our day and age, when Jews cannot agree among Jews about who is a Jew, or to imagine that Mendelssohn could conceive of a world in which hard contradictions in religious belief could be worked into one new religion, is perhaps difficult.

Fanny Mendelssohn	Felix Mendelssohn
Fanny Mendelssohn Hensel (1805, Hamburg – 1847, Berlín), compositora i pianista, va créixer en el mateix entorn familiar que el seu germà i va rebre una formació musical molt completa. Va començar estudiant piano amb la seva mare i posteriorment amb Ludwig Berger, també va rebre formació teòrica i compositiva amb C. F. Zelter (Citron, 1984, p. 9). Diverses fonts subratllen que el seu talent musical era reconegut des de molt jove, i Goethe la va descriure com «la germana igualment dotada de Felix» (Goethe, 1825, citat per Citron, 1984, p. 9). Tot i aquesta formació, la seva trajectòria musical va seguir un camí diferent a la del seu germà. Les seves expectatives socials associades al gènere en el context burgès del segle XIX feien que la música fos considerada per a les dones una activitat cultural dins l'àmbit privat (Citron, 1984, p. 9 i 10). Malgrat totes aquestes limitacions de l'època, va mantenir una activitat musical intensa, especialment en l'entorn del saló familiar a Berlín, que es va convertir en un espai important de sociabilitat musical. Allà s'interpretaven moltes de les seves obres i hi participaven figures destacades del món cultural de la ciutat (Citron, 1990, p. 107). Va desenvolupar una producció compositiva considerable, especialment	Felix Mendelssohn Bartholdy (1809, Hamburg – 1847, Leipzig), és una de les figures centrals de la vida musical europea del primer romanticisme musical. Fill d'una família burgesa culta, es va formar en un entorn intel·lectual que valorava especialment l'educació artística i musical (Citron, 1984). Durant la seva infància i adolescència va rebre una formació musical molt sòlida, igual que la seva germana, passant des de la seva mare, per Berger i, finalment amb Zelter, que el va introduir en cercles culturals importants de l'època. Aquesta formació li va facilitar tenir una entrada primerenca en el món musical professional i el contacte amb figures rellevants del panorama cultural alemany (Citron, 1984, p. 9). Des de molt jove va destacar com a compositor i intèrpret, i les seves obres juvenils ja van ser percebudes com a monstres d'un talent excepcional (The Harmonicon, citat per Wernern, 1947, pp. 307 i 308). Al llarg de la seva trajectòria va consolidar una carrera pública com a compositor, director i pianista, amb una presència notable en diversos centres musicals europeus (Citron, 1990, p. 107; Werner, 1947, p. 307). La seva activitat incloïa concerts, viatges i contactes amb figures destacades de la cultura musical del moment, elements que van

en el camp del *lied* i de la música per a piano, tot i que gran part de la seva obra no es va publicar durant la seva vida i s'especula que moltes de les seves obres han acabat atribuint-se al seu germà (Abraham Mendelssohn 1820, citat per Citron, 1984, p. 10).

contribuir a la seva consolidació dins del panorama musical del segle XIX (Citron, 1984, p. 9).

4.5.3.3. Descripció del «duel»: proximitat artística, situació familiar i recepció desigual

A diferència dels casos anteriors, la relació entre els germans no es pot descriure com un duel musical perquè no hi ha evidència d'un enfrontament públic ni d'una competència directa entre ells. Tots dos van créixer dins el mateix entorn cultural i van compartir una formació musical molt similar (Kimber, 2002, pp. 114 i 118).

Diversos estudis han assenyalat que Fanny va ser una de les primeres lectores i oients de moltes de les obres del seu germà, i que entre tots dos existia un intercanvi constant d'opinions musicals. Aquesta proximitat explica que, durant la joventut, les seves trajectòries semblessin inicialment paral·leles, ja que tots dos mostraven un talent notable tant per a la interpretació com per a la composició. (Warren, 1993, p. 711).

Aquesta proximitat artística, però, es desenvolupa dins d'una situació familiar i social que condicionava profundament les possibilitats de projecció pública de cadascun dels dos germans, deixant a Fanny vinculada a l'àmbit privat del saló familiar. Aquest espai funcionava com un important centre de sociabilitat musical a Berlín i permetia l'execució de moltes de les seves obres, però no equivalia a la participació plena en els circuits professionals de la música (Warren, 1993, pp. 711 i 715; Kimber, 2002, pp. 116 i 120).

Com a conseqüència, la recepció posterior de tots dos va ser profundament desigual: Felix es va consolidar ràpidament com una figura central del panorama musical europeu, mentre que l'obra de Fanny va romandre durant molt de temps en un segon pla, en gran part perquè moltes de les seves composicions no es van publicar o no van circular durant la seva vida (Kimber, 2002, pp. 122 i 123; Werner, 1947, p. 308). Aquesta diferència de recepció no es pot explicar només per qüestions musicals, també per les normes socials i les expectatives de gènere que limitaven la professionalització femenina en el context, així és com ho justifica Kimber (2002, p. 124):

That Fanny Hensel composed at all meant that she far exceeded contemporary expectations for her gender. It would have taken the entire transformation of the culture, not merely the encouragement of her younger brother, to have enabled Fanny Hensel to have a successful professional career. Here is undoubtedly where the real trouble lies, not in the interrelationships of the Mendelssohn family.

Aquest cas es pot interpretar com una forma particular de duel, una situació en què dos músics amb formació i talent comparables no arriben a competir realment en el mateix espai públic perquè les condicions socials i

familiars assignen a cadascun un lloc diferent dins del món musical. Això dona com a resultat una rivalitat estructural que afecta la visibilitat i la recepció de les seves obres.

4.5.3.4. Aportacions d'investigadors/es envers el duel

4.5.3.4.1. Des de la rivalitat personal a la desigualtat estructural

La força d'aquest cas es basa precisament en el fet que no s'explica bé si es llegeix com una rivalitat directa entre els dos germans. Moltes investigacions han tendit a dramatitzar la relació entre Fanny i Felix com si fos la història d'una artista anul·lada pel seu germà, però Kimber (2002, p. 114) adverteix que aquesta narrativa és, possiblement, una exageració i que simplement és una repressió a causa de les circumstàncies ideològiques del segle XIX. Per tant, diu que han influït molt els marcs ideològics i biogràfics posteriors més que no pas un enfrontament documentat entre tots dos: «The emphasis on Felix as villain in Fanny's life narrative is at the expense of an understanding of the larger social and cultural context in which this supposed domestic drama took place» (Kimber, 2002, p. 114).

La historiografia ha tendit a representar una narrativa on Fanny es veu com una compositora reprimida pel seu germà i pel seu entorn familiar, tanmateix, estudis han qüestionat aquesta interpretació simplificada. Per això, el cas obliga a distingir entre el relat d'una «supressió» personal i el pes real de les estructures socials i familiars que organitzaven de manera desigual les trajectòries masculines i femenines (Kimber, 2002, p. 124).

Entendre això és important perquè desplaça el focus del conflicte. El problema no és tant si Felix Mendelssohn va actuar com a rival o censor, sinó que cal entendre que Fanny Mendelssohn es movia dins d'un món burgès en què la professionalització femenina era més difícil d'assolir «Fanny's inability to have a professional career as a musician was due to her upper-class status as much as her gender» (Kimber, 2002, p. 118, Reich, 1993, pp. 125-146). Així doncs, Kimber a través de Reich, insisteix en què centrar tota la lectura en el germà acaba simplificant el context històric i fent invisible la manera com la cultura del segle XIX reservava espais diferents per a homes i dones. Per això, en aquest cas, més que parlar d'un antagonisme real, convé parlar d'un «no-duel» entenent que van ser dos músics pròxims, però situats en condicions socials completament desiguals que impedeixen una competició simètrica.

Les cartes d'Abraham Mendelssohn, pare dels germans, mostren clarament que des de ben joves s'esperaven recorreguts diferents per als dos: mentre que per al seu fill la música podia esdevenir una professió, per a la seva filla havia de romandre com un element ornamental dins una vida centrada en la domesticitat, cosa que li havia advertit molts cops a Fanny en aquestes cartes amb paraules com: «Music will perhaps become his

profession, while for you it can and must only be an ornament, never the root of your being and doing» o, un altre exemple: «You must prepare more earnestly and eagerly for your real calling, the only calling of a young woman – I mean the state of a housewife» (Citron, 1984, p. 19).

Si fem una lectura profunda d'una carta que Felix va adreçar a la seva mare el 24 de juny de 1837, veiem com mostra textualment que ell no vol prohibir res a la seva germana i que si Fanny decidia publicar obres ell la recolzaria. Això revela que cal entendre la postura de Mendelssohn, una actitud burgesa habitual i normalitzada del moment, segons la qual les prioritats de Fanny havien de centrar-se en els seus rols de dona i mare, però també indica que Felix considerava que no li corresponia intervenir en la decisió de publicar. A més, el fet que demanés a la seva mare que no transmetés la seva opinió ni a Fanny ni al seu marit, suggereix que intentava mantenir-se al marge de la decisió, més que no pas controlar a la seva germana. L'estudi dels manuscrits de Fanny confirma aquesta interpretació, ja que mostra que la carta no va tenir efecte immediat i que ella va continuar component obres per a piano al 1837 (Kimber, 2002, pp. 116-117).

4.5.3.4.2. Proximitat fraterna i diferenciació de rols dins la família burgesa

Els investigadors coincideixen a remarcar que la relació entre els germans va ser extraordinàriament estreta. Warren (1993, p. 709) insisteix en què van mantenir una proximitat intensa al llarg de la vida (fins i tot amb un punt d'erotisme) i situa aquest vincle dins un model familiar post-napoleònic on la relació entre germans ocupava un lloc central en la construcció emocional de la família burgesa. És necessari saber apreciar que entre tots dos hi hagués una relació d'intimitat molt forta, però també que aquesta proximitat no eliminés les diferència de rol imposades per la família (Warren, 1993, pp. 709-710).

De fet, Warren (1993, p. 711) mostra que el nucli del problema per a Fanny era trobar un espai propi on afirmar el seu talent. En moltes famílies burgeses de l'època els nens i nens rebien una formació similar, però arribava un moment en què les dones es veien perjudicades perquè ja no se les permetia desenvolupar-se més, cosa que estancava el seu futur laboral com a compositores o músics. Així, la relació entre els germans no s'organitza com una competència, es tracta més aviat d'una coexistència afectiva dins una família que assigna itineraris diferent (projecció pública per al germà, domesticitat culta per a la germana).

4.5.3.4.3. Saló, domesticitat i límits de la professionalització femenina

Un dels punts més rellevants que aporta la bibliografia és que l'activitat de Fanny no va ser inexistent ni passiva, sinó canalitzada cap a formes socialment acceptables dins la seva classe i gènere. Kimber (2002, p. 117) recorda que Fanny va continuar component obres i mantenint una activitat musical pròpia fins i tot en moments en què es podria haver pensat que havia quedat limitada per l'entorn familiar.

A més, la documentació mostra que la seva producció era coneguda i valorada dins el cercle proper, i que la seva activitat es desenvolupava principalment en espais adequats per a l'expressió musical femenina en el context. El seu marit, Wilhelm Hensel, va tenir un paper actiu en el suport de la seva activitat musical, ja que va animar-la a organitzar concerts de saló, seguir en la seva tasca compositiva i a publicar, i, fins i tot, li va proporcionar textos per a les seves composicions. No obstant això, tal com remarca Kimber (2002, p. 116), la bibliografia sovint ha tendit a ignorar aquest suport, centrant-se principalment en el paper del seu germà com a opacador.

Ara bé, aquesta activitat no equivaldria a una inserció plena en els circuits professionals. Kimber esmenta clarament que, per a una dona de classe alta del segle XIX, obtenir ingressos per activitats musicals podia comprometre la seva posició social, i que la impossibilitat de Fanny per a construir una carrera professional no depenia només del germà, sinó tan del seu gènere com del seu estatus social i, també, la seva condició jueva. Per això, el saló és un espai ambigu: permet visibilitat, interpretació i sociabilitat musical, però alhora fixa límits respecte el que és acceptable per a una dona (i burgesa) (Kimber, 2002, pp. 118-116).

4.5.3.4.4. Recepció desigual, publicació i construcció del cànnon

Un dels episodis sovint interpretats com a prova d'una suposada repressió de Fanny per part de Fèlix és la publicació de sis peces seves dins les col·leccions *opus 8* i *opus 9* del seu germà. Alguns autors han considerat aquest fet com una apropiació indeguda, i fins i tot s'ha arribat a suggerir que Felix hauria "robar" la veu artística de la seva germana. Tanmateix, una revisió de les fonts mostra que la situació és més complexa.

La documentació disponible indica que la inclusió d'aquestes peces no es va fer necessàriament en detriment de Fanny, en una carta de 1830 ella mateixa afirmava haver insistit perquè les seves peces fossin publicades, cosa que suggereix una ambició activa en el procés editorial. A més, Fèlix no va ocultar l'autoria de Fanny, en una visita a la reina Victòria a Anglaterra (al palau de Windsor) el 1842, va reconèixer obertament que una de les peces interpretades era obra de la seva germana després que la reina el felicités pel *lied* titulat *Italien* (Kimber, 2002; Adkins, 1995, p. 108).

Altres testimonis contemporanis també confessen que el públic coneixia l'autoria de diverses composicions atribuïdes formalment a Felix. Aquest context s'ha d'entendre dins d'una pràctica cultural més àmplia del segle XIX, en què no era estrany que dones escriptores o compositores publiquessin de manera anònima o sota altres noms, fet que relativitza la interpretació d'aquest episodi com un cas de censura directa (Kimber, 2002, pp. 113-115).

La diferència decisiva entre aquests germans es veu sobretot en la recepció. Werner (1947, pp. 307 i 308) mostra com Felix va ser impulsat molt aviat cap a una carrera pública i com la seva reputació es va consolidar ràpidament a escala europea, especialment gràcies als viatges, als contactes i a l'acollida anglesa, que van contribuir a establir la seva fama internacional. Aquesta projecció pública forma part del procés que el converteix en figura central del panorama musical del segle XIX.

En canvi, la recepció de Fanny va quedar marcada per una circulació molt més limitada de la seva obra (Kimber, 2002, p 118). Kimber comenta que bona part de la seva música va romandre inèdita o poc publicada, tot i que la seva figura no va quedar completament esborrada. Justament per això, el problema no és l'oblit, és la manera desigual en què la posterioritat ha valorat la seva producció i ha construït el relat biogràfic dels dos germans. Aquesta diferència de recepció s'explica molt millor si es relaciona amb els mecanismes de professionalització, publicació i canonització que afavorien els homes i dificultava la plena visibilitat de les compositores en àmbits no remunerats com ho és l'espai domèstic.

Al final, la situació de Fanny Mendelssohn no era excepcional, responia a una realitat més àmplia que afectava a moltes dones compositores del segle XIX. Diversos estudis sobre gènere reflexionen que les convencions socials i les estructures culturals van dificultar la presència femenina en el cànon que s'ha construït de la música clàssica occidental, fet que explica la seva menor visibilitat històrica. Aquesta situació també es reflecteix en altres figures contemporànies com ara Clara Schumann, que va expressar dubtes sobre la seva capacitat compositiva i interioritzava la idea que la creació musical era principalment un àmbit masculí. Aquests exemples evidencien que les diferències de trajectòria no responen només a factors individuals, forma part de tot un marc social que condicionava l'accés de les dones a la professionalització musical (Cascudo, 1998, pp. 37 i 41; Machado, 1998, pp. 47).

Tot i les limitacions imposades pel seu entorn, Fanny va mantenir una activitat compositiva activa. Inicialment es va dedicar sobretot a la lírica, amb obres que en alguns casos van ser publicades juntament amb música del seu germà o sota el nom d'ell. No obstant això, posteriorment va aconseguir publicar quatre llibres per a veu i piano, així com, després de la seva mort, composicions líriques i peces per a piano. Malgrat que la seva fama va quedar eclipsada per Felix, alguns dels seus treballs van ser apreciats per figures com Gounod, Goethe o la reina Victòria. A més la seva producció no es limita a peces domèstiques: va compondre més de quatre-cents obres, entre les quals destaca el *Trio per a piano, violí i violoncel en re menor, op. 11*, una obra de dimensions considerables farcida de passatges de gran complexitat virtuositica i harmònica. Adkins (1995, p. 276) reflexiona sobre com això permet imaginar el potencial creatiu que hauria pogut desenvolupar si hagués tingut més llibertat vital i professional.

Per últim, Adkins (1995, p. 276) ens informa que durant més de cent-cinquanta anys part de la música de Fanny va continuar circulant associada al nom de Felix, mantenint la seva autoria en segon pla. No va ser fins a finals del segle XX que algunes publicacions van començar a presentar-la clarament amb el seu nom.

5. CONCLUSIONS

L'anàlisi dels tres casos estudiats permet confirmar la utilitat del concepte de *duel musical*, però també obliga a matisar-lo. El treball a part de demostrar que les rivalitats musicals depenen del context en què es produeixen (aquesta era, de fet, la premissa inicial), mostra que el duel funciona de maneres diferents segons els motius que l'activen. En aquest sentit, els casos Cuzzoni i Bordoni, Chopin i Kalkbrenner, i Fanny i Felix Mendelssohn no validen de manera uniforme la hipòtesi plantejada, més aviat despleguen tres possibilitats diferents de duel: com a espectacle públic i comercial, com a confrontació tècnica i estètica, i com a resultat d'una exclusió social.

Això és important perquè permet entendre que el duel no és una categoria fixa, és una eina interpretativa flexible. En alguns casos, apareix de manera explícita, amb una rivalitat alimentada pel públic i la premsa. En altres, en canvi, no hi ha una confrontació directa, però sí una oposició antitètica entre models artístics, que la recepció posterior acaba llegint com un episodi de substitució o superació. Finalment, també hi ha casos en què el més significatiu no és la presència d'un duel, és la seva impossibilitat per les desigualtats de gènere que impedeixen que dues trajectòries potencialment comparables puguin disputar-se en un mateix espai de reconeixement.

Aquesta lectura ajuda a afinar la hipòtesi inicial. El treball permet concloure que el duel no és només una rivalitat entre dues figures, és una forma de relació que pot ser produïda, reorientada o bloquejada pels factors socials que regulen la visibilitat musical. La visibilitat esdevé l'eix comú dels tres casos analitzats: en les dues cantants, neix d'una visibilitat immediata i espectacular, construïda pel públic i la premsa; en els pianistes, la visibilitat opera com a procés de recepció i relectura històrica que amb el pas del temps fa visible l'oposició entre dos models d'escola d'interpretació pianística; i en els germans, la qüestió central és l'impediment d'accés a la visibilitat, mentre Felix pot ocupar l'espai públic i professional, Fanny queda limitada a espais privats o domèstics.

Per tant, una de les principals aportacions de l'anàlisi és mostrar que el duel depèn de l'existència de diferències artístiques així com de les condicions que permeten que aquestes siguin percebudes, narrades i valorades com a conflicte. Sense alguna forma de visibilitat (escènica, mediàtica, historiogràfica o institucional) el duel no arriba a construir-se plenament com a tal.

Pel que fa al primer objectiu, s'ha assolit mitjançant una aproximació diferenciada i adaptada per a cada cas, aplicant-hi l'angle analític pertinent. La diversitat d'enfocaments ha estat necessària perquè els tres casos no responen al mateix tipus de conflicte.

Respecte al segon objectiu, també s'ha pogut complir. Els tres episodis comparteixen una idea fonamental: el valor musical no es produeix de manera aïllada, es genera dins un sistema de mediacions. En tots tres casos intervenen factors que excedeixen la música: el públic, la crítica, el mercat, la pedagogia, la família, les institucions, el gènere i la historiografia, mostrant, així doncs, que en tots els duels es revela una disputa pel reconeixement.

Finalment, el tercer objectiu es pot considerar satisfet, però amb una precisió important. El duel musical és útil sempre que no s'entengui només com una competició entre dues figures. La força interpretativa recau, precisament, en la capacitat d'identificar els mecanismes que converteixen una diferència artística en una oposició significativa. Això inclou tant els duels evidents com les rivalitats construïdes per la recepció, desplaçaments estètics i formes de conflicte silenciades. No serveix només per descriure episodis espectaculars, també per poder analitzar com es construeixen les jerarquies musicals.

A partir d'aquests tres casos, es pot concloure que la història de la música occidental no es pot llegir només com una successió d'obres, autors i estils. Els duels musicals ens ajuden a observar com es defineixen els criteris de prestigi, qui té dret a ocupar l'espai públic, quines formes de virtuosisme són legitimades, quines figures són convertides en mites i quines queden relegades als marges del relat. Són, doncs, una via privilegiada per comprendre com es construeix el valor musical.

En resum, el duel no neix necessàriament d'una rivalitat directa, però tampoc és una construcció externa imposada sobre els músics. Més aviat és una relació complexa entre pràctica artística, recepció, institucions i poder. Pot fabricar reputacions, consolidar models estètics, accelerar canvis de paradigma o impedir que determinades figures entrin en el joc de la comparació pública. És per tot això que el duel musical es presenta com una categoria per rellegir la història de la música des d'una altra perspectiva, no com una història lineal de progrés, sinó com un camp de forces on la premsa, la tècnica i l'exclusió es condicionen constantment.

6. REFERÈNCIES BIBLIOGRÀFIQUES

- Adkins Chiti, P., Ozaita, M. L., Marichalar, I., & Col·lecció de música de Manuel Romero-Fiol. (1995). *Las Mujeres en la música*. Alianza.
- Aloy, P. (2013, 16 de juny). 7 Famosos duelos musicales. *Noticiero Venezuela Sinfónica*. Recuperat el 23 de maig de 2026, de <https://venezuelasinfonica.com/franz-liszt-versus-sigismond-thalberg-duelo-entre-genios-del-piano/>
- Altmann, A. The Teacher. Dins A. Altmann, *Moses Mendelssohn: a biographical study* (pp. 346-420). The Littman Library of Jewish Civilization. <https://doi.org/10.3828/liverpool/9780197100158.003.0005>
- Amón, R. (2014, 21 de juliol). *Òpera y boxeo*. El Mundo. Blog de Pecho. <https://www.elmundo.es/blogs/elmundo/blogdepecho/2014/07/21/opera-y-boxeo.html>
- Arnold, R. J. (2017). *Musical Debate and Political Culture in France, 1700-1830*. Boydell & Brewer. <https://tinyurl.com/3j9aawas>
- Art Renewal Center. (2026). *Portrait of Franz Liszt, Ary Scheffer*. Art Renewal Center. <https://www.artrenewal.org/artworks/portrait-of-franz-liszt/ary-scheffer/48433>
- Aspden, S. (1997). "An Infinity of Factions": Opera in Eighteenth-Century Britain and the Undoing of Society. *Cambridge Opera Journal*, 9(1), 1-19. <http://www.jstor.org/stable/823707>
- Aspden, S. (2006). The 'Rival Queens' and the play of identity in Handel's Admeto. *Cambridge Opera Journal*, 18(3), 301-331. <https://doi.org/10.1017/S0954586706002217>
- Aspden, S. (2013). *The rival sirens: performance and identity on Handel's operatic stage*. Cambridge University Press. <https://doi.org/10.1017/CBO9781139519663>
- Basumaty, J. (2020). Michel Foucault on regenerative relatedness of power/knowledge and truth. *Journal of Indian Council of Philosophical Research*, 37, 323-341. <https://doi.org/10.1007/s40961-020-00224-4>
- Berger, B. (1986). Taste and Domination [Review of *Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste*, by P. Bourdieu & R. Nice]. *American Journal of Sociology*, 91(6), 1445-1453. <http://www.jstor.org/stable/2779805>
- Botstein, L. (1998). Mendelssohn and the Jews. *The Musical Quarterly*, 82(1), 210-219. <http://www.jstor.org/stable/742241>
- Britannica Editors. (2025, October 31). *Faustina Bordoni*. Encyclopedia Britannica. <https://tinyurl.com/mr2zfhh9>
- Burney, C. (2010). *A General History of Music: From the Earliest Ages to the Present Period*. Cambridge University Press. <https://tinyurl.com/fh83wva7>

- Caldwall, J. (s.d.). *Francesca Cuzzoni* [Fotografia]. Alamy. <https://www.alamy.com/francesca-cuzzoni-james-caldwall-after-enoch-seeman-image343959923.html?imageid=D2BD50A5-E1C8-4690-95BA-71A0FC906D65&pn=1&searchId=91c28676a888222674150914a3fcde3d&searchtype=0>
- Capitain, W. (2014). [Review of *Beyond the Score: Music as Performance*, by N. Cook]. *The World of Music*, 3(2), 156-159. <http://www.jstor.org/stable/24318184>
- Care, R. (1978). [Review of *Lisztomania*, by K. Russell]. *Film Quarterly*, 31(3), 55–61. <https://doi.org/10.2307/1211729>
- Cascudo, T. (1998). Los trabajos de Penélope musicóloga: musicología y feminismo entre 1974 y 1994. Dins M. Macahdo (Coord), *Música y mujeres: Género y poder* (pp. 179-190). Horas y horas.
- Chibici-Revneanu, C. (2013). Composing disappearances – the mythical power behind the woman composer question. *Entreciencias: Diálogos en la sociedad del conocimiento*, 1(2), 189-206. <https://tinyurl.com/2r8vp5s2>
- Citron, M. (1984). Felix Mendelssohn's Influence on Fanny Mendelssohn Hensel as a Professional Composer. *Columbia University Libraries*, 9-17. <https://doi.org/10.7916/D8KH0M72>
- Citron, M. (1990). Gender, Professionalism and the Musical Canon. *The Journal of Musicology*, 8(1), 102-117. <https://doi.org/10.2307/763525>
- Citron, M. (2007). Women and the Western art canon: where are we now? *Notes*, 64(2), 209-215. <https://tinyurl.com/5asuhj25>
- Cuestas, P., & Hang, J. (2017). Tia DeNora (2003). After Adorno Rethinking Music Sociology. *Cuestiones de Sociología*, (16), 1-5. <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/62048>
- Dahlhaus, C. (1985). *Realism In Nineteenth-century Music*. Cambridge University Press. <https://tinyurl.com/mr2twzpx>
- Dahlhaus, C., & Col·lecció de música de Francesc Bonastre i Bertran. (1997). *Fundamentos de la historia de la música*. Gedisa.
- Dahlhaus, C. (2014). *La música del siglo XIX*. Akal.
- Davison, A. (2006). Franz Liszt and the Development of 19th-Century Pianism: A Re-Reading of the Evidence. *The Musical Times*, 147(1896), 33-43. <https://doi.org/10.2307/25434402>
- Dean, W. (2006). The Rival Queens 1726–1728. Dins W. Dean (Coord), *Handel's Operas, 1726-1741* (pp. 1–9). Boydell and Brewer. <https://doi.org/10.1515/9781846154737-006>
- Deaville, J. (2007). [Review of *The Virtuoso Liszt*, by D. Gooley]. *Journal of the American Musicological Society*, 60(3), 666–677. <https://doi.org/10.1525/jams.2007.60.3.666>
- de Certeau, M. (2004). The Practice of Everyday Life: “Making do”: uses and tactics. Dins G. M. Spiegel (Coord.), *Practicing History* (pp. 217–227). Routledge. <https://doi.org/10.4324/9780203335697-15>

- Delacroix, E. (1831). *Paganini* [Fotografia] The Phillips Colletion.
<https://www.phillipscollection.org/collection/paganini>
- Denzin, N., & Keller, C. (1981). Frame Analysis Reconsidered [Review of *Frame Analysis: An Essay on the Organization of Experience*, by E. Goffman]. *Contemporary Sociology*, 10(1), 52-60.
<https://doi.org/10.2307/2067803>
- Durkheim, E. (2023). Classical Connections: The Rules of Sociological Method. Dins W. Longhofer, & D. Winchester (Coords), *Social Theory Re-Wired: New Connections to Classical and Contemporary Perspectives* (3a ed., pp. 9-14). Routledge. <https://doi.org/10.4324/9781003320609>
- Entre88teclas. (Sd). *Inventos del siglo XIX para mejorar la técnica pianística*. Recuperat el 21 de maig de 2026, de <https://www.entre88teclas.es/blogs/fuera-de-programa/142-inventos-del-siglo-xix-para-mejorar-la-tecnica-pianistica>
- Fabiano, A. (2006). La descente des bouffons (1752-1754). Dins A. Fabiano, *Histoire de l'opéra italien en France (1752-1815): héros et héroïnes d'un roman théâtral*. CNRS éditions.
- Ferrer, A. (2013). *Estética, política y música en tiempos de la Encyclopédie: la querella de los bufones* (A. Ferrer, Ed.). PUV. Recuperat el 15 de maig de 2026, de <https://tinyurl.com/2w75ws45>
- Ferrer, V. A. (2010). The establishment of the modern piano pedagogy in Spain: the case of Valencia. *Fontes Artis Musicae*, 57(2), 186-197. <http://www.jstor.org/stable/23512329>
- Fores, S.W. (1789). *The rival queens or a political heat for Rege & Grege*. Library Of Congress. <https://www.loc.gov/item/99401620/>
- Fubini, E. (1988). *La Estética musical desde la antigüedad hasta el siglo XX*. Alianza. <https://tinyurl.com/3xytd3vc>
- Fundación Juan March Madrid (2012). La lucha por el aplauso: medio siglo de duelos musicales. *Fundación Juan March Madrid*. Recuperat el 23 de maig de 2026, de <https://www.march.es/es/madrid/lucha-por-aplauso-medio-siglo-duelos-musicales>
- Gilderhus, M. T. (1996). [Review of *Silencing the Past: Power and the Production of History*, by M. R. Trouillot]. *The Americas*, 53(1), 190-191. <https://doi.org/10.2307/1007497>
- Goldberg, H., & Bellman, J. (2017). *Chopin and His World*. Princeton University Press. <https://doi.org/10.2307/j.ctt1vwmh1b>
- Gravat anònim. (ca.1720). *Senesino, Francesca Cuzzoni & Faustina Bordoni & 2 of Senesino's slaves* [Fotografia]. Wikimedia Commons.
https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Senesino,_Francesca_Cuzzoni_%26_Faustina_Bordoni_%26_2_of_Senesino%27s_slaves.jpg
- Grignion, C. (s.d.). *Portrait of Faustina Bordoni* [Fotografia]. Alamy. <https://tinyurl.com/bd4fs3av>

- Huizinga, J. M. (2021). *Ludwig van beethoven: The piano sonatas; history, notation, interpretation*. Yale University Press. <https://tinyurl.com/36c5msfa>
- Huizinga, J. (1949). *Homo Ludens* IIs 86. Routledge. <https://doi.org/10.4324/9781315824161>
- Jasińska, D. (2010). Sketch for a portrait of Kalkbrenner and Chopin. *Interdisciplinary Studies in Musicology*, 83-100. <https://tinyurl.com/39n2efhz>
- Jenkins, J., & Finneman, T. (2018). Gender trouble in the workplace: applying Judith Butler's theory of performativity to news organizations. *Feminist Media Studies*, 18(2), 157–172. <https://doi.org/10.1080/14680777.2017.1308412>
- Kettledon, Lisabeth M. (2017). A Lyric Soprano in Handel's London: A Vocal Portrait of Francesca Cuzzoni. *Doctoral Dissertations*. i-128. <https://tinyurl.com/yv97rnrh>
- Kimber, M. (2002). The “Suppression” of Fanny Mendelssohn: Rethinking Feminist Biography. *19th-Century Music*, 26(2), 113-129. <https://doi.org/10.1525/ncm.2002.26.2.113>
- Kobbé, G., Harewood, G. H. H. L., & Col·lecció de música de Manuel Romero-Fiol. (1988). *The Definitive Kobbé's opera book*. Putnam.
- Köhnken, C. (2024). From Beethoven Performance to Beethoven Interpretation: Carl Czerny and Franz Liszt's Evolving Relationship, 1822–57. Dins B. Forment (Ed.), *Performing by the Book?: Musical Negotiations between Text and Act* (pp. 79–110). Leuven University Press. <https://doi.org/10.2307/jj.11955034.8>
- LEM (s.d.). Peleas de gallos clásicas: Duelos de virtuosismo. *Laboratorio de Enseñanza Musical*. Recuperat el 23 de maig de 2026, de <https://www.academiale.com/peleas-de-gallos-clasicas-duelos-de-virtuosismo/>
- Lopinski, J. (2009). Frédéric Chopin: The Reluctant Virtuoso. *American Music Teacher*, 59(3), 17-19. <http://www.jstor.org/stable/43540658>
- Lorenzo, J. (1998). La historia de las mujeres y la historia de la música: ausencias, presencias y cuestiones teórico-metodológicas. Dins M. Macahdo (Coord), *Música y mujeres: Género y poder* (pp. 19-28). Ménades.
- Lorenzo, R. (2010). Representaciones gráficas del sonido: una herramienta para el análisis de la interpretación pianística. *Anuario musical*, (65), 197-224. <https://doi.org/10.3989/anuariomusical.2010.65.118>
- Luis, J. (2024, 19 d'octubre). *La batalla de las divas*. Ancha Es Mi Casa. <https://anchaesmicasa.wordpress.com/2024/10/19/la-batalla-de-las-divas/>
- McClary, S. (1993). Reshaping a Discipline: Musicology and Feminism in the 1990s. *Feminist Studies*, 19(2), (pp. 399-423). <https://doi.org/10.2307/3178376>

- Melomano Digital (2022, 07 de desembre). *La Tradición Frédéric Kalkbrenner*. Recuperat el 21 de maig de 2026, de <https://www.melomanodigital.com/la-tradicion-frederic-kalkbrenner/>
- Mendelssohn, F., & Botstein, L. (1993). Songs without Words: Thoughts on Music, Theology, and the Role of the Jewish Question in the Work of Felix Mendelssohn. *The Musical Quarterly*, 77(4), 561–578. <http://www.jstor.org/stable/742348>
- Menéndez Torrellas, G. (2022). La ópera seria italiana en la primera mitad del siglo XVIII de Alessandro Scarlatti a George Friedrich Haendel. Dins G. Menéndez Torrellas, *Historia de la ópera* (pp. 63-84). Akal.
- Méthode pour apprendre le piano-forté à l'aide du guide-mains. . . suivie de 12 études op. 108.* (s. d.). Gallica. Recuperat el 21 de maig de 2026, de <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b108798291>
- Metzner, P. (1998). *Crescendo of the Virtuoso: Spectacle, Skill, and Self-Promotion in Paris during the Age of Revolution*. University of California Press. <https://doi.org/10.2307/jj.15423473>
- Pace, I. (2003). Rethinking romanticism: Version 11/11/03, Lecture given at King's College, London, 12/11/03. *City Research Online: City St George's, University of London*. <https://openaccess.city.ac.uk/id/eprint/6483/>
- Pace, I. (2012). Instrumental performance in the nineteenth century. Lawson & R. Stowell (Coords.), *The Cambridge History of Musical Performance* (pp. 643–695). Cambridge University Press. <https://doi.org/10.1017/CHOL9780521896115.027>
- Palisca, C. V. (1991). *Baroque music* (3 ed.). Prentice Hall.
- Peacock, J. (1985). [Review of *From Ritual to Theatre: The Human Seriousness of Play*, by V. Turner]. *American Anthropologist*, 87(3), 685–686. <http://www.jstor.org/stable/678905>
- R. C. (1937). [Review of *Paganini: The Romantic Virtuoso*, by Jeffrey Pulver]. *Music & Letters*, 18(2), 191–193. <http://www.jstor.org/stable/728389>
- Rainbow, B. (1990). Johann Bernhard Logier and the Chiroplast Controversy. *The Musical Times*, 131(1766), 193–196. <https://doi.org/10.2307/966259>
- Riding, A., & Dunton-Downer, L. (2022). Primas donnas; Diva contra diva. Dins *Òpera la historia ilustrada definitiva* (pp. 30-31). Akal.
- Rodríguez, P. (2024, 12 d'agost). La diva de Händel fue Francesca Cuzzoni, una de las mejores sopranos del siglo XVIII. *MusicaAntigua.com: Espacio cultural sobre la música compuesta antes de 1750*. <https://musicaantigua.com/la-diva-de-handel-fue-francesca-cuzzoni-una-de-las-mejores-sopranos-del-siglo-xviii/>
- Ross, A., & Gago, L. C. (2009). *Ross, Alex, 1968- Rest is noise. Castellà*
El Ruido eterno: escuchar al siglo XX a través de su música. Seix Barral.

- Ross, M. (1957). [Review of *The Functions of Social Conflict.*, by L. Coser]. *Social Forces*, 35(4), 378–379.
<https://doi.org/10.2307/2573336>
- Sadie, S. & Langridge, P. (2011). Director de la Royal Academy Of Music; Conflictos y tensiones entre las tendencias de la ópera; Bononcini, Giovanni; Cantantes. Dins S. Sadie & P. Langridge (Eds), *Atlas Ilustrado de la Ópera* (pp. 59-78). Susaeta.
- Salvosa, R. E. (2018). *Alberto Jonas' Master School and its role in early twentieth-century piano virtuosity*. University of British Columbia. i-84. <https://tinyurl.com/49adeduw>
- Samson, J. (2003). Ecology by numbers. *Virtuosity and the Musical Work: The Transcendental Studies of Liszt* (pp. 8-28). Cambridge University Press. <https://doi.org/10.1017/CBO9780511481963.002>
- Sánchez, R. (2022). La pedagogía de la improvisación en el siglo xix a través del traité d'harmonie du pianiste (1849), de Friedrich Kalkbrenner (*1785; †1849). *Notas de paso Revista digital del CSMV*, 1-18. Recuperat el 22 de maig de 2026, de <https://tinyurl.com/yv6dz9rx>
- Scheffer, A. (1837). *Portrait of Franz Liszt* [Fotografia]. Art Renewal Center. <https://www.artrenewal.org/artworks/portrait-of-franz-liszt/ary-scheffer/48433>
- Schonberg, H. C., Biblioteca Luis Polanco, & Col·lecció de música de Manuel Romero-Fiol. (1990). *Los Grandes pianistas*. Javier Vergara.
- Scott, J. C. (1990). *Domination and the arts of resistance: Hidden transcripts*. Yale University Press. <https://tinyurl.com/8pjpm4n4>
- Small, C. (1998). *Musicking: The meanings of performing and listening*. Wesleyan University Press. <https://tinyurl.com/yc4x6hhy>
- Snowman, D. (2009). *The gilded stage: A social history of opera*. Atlantic Books.
- Speller, J. R. W. (2011). *Bourdieu and Literature*. Open Book Publishers. <https://doi.org/10.11647/OBP.0027>
- Steinberg, M. P. (2004). Mendelssohn and The Judaism. Mercer-Taylor, P, *The Cambridge Companion to Mendelssohn*, (26-41). Cambridge University Press. <https://doi.org/10.1017/CCOL9780521826037>
- Strohm, R. (2017). Handel and the Uses of Antiquity. Timms & B. Wood (Eds.), *Music in the London Theatre from Purcell to Handel* (pp. 99-113). Cambridge University Press. <https://doi.org/10.1017/9781316650813.009>
- The Fryderyk Chopin Institute. (2026). *Chopin*. Recuperat el 23 de maig de 2026, de https://chopin.nifc.pl/en/chopin/etap-zycia/8_paryz-lata-30
- The Phillips Collection. (2026). *Paganini*, Eugène Delacroix. The Phillips Collection. <https://www.phillipscollection.org/collection/paganini>

- Villette, M. (2007). Interaction ritual chains, Randall Collins, Princeton University Press, Princeton and Oxford (2004), (439 pages). *Sociologie du Travail*, 49(3), 419-421. <https://doi.org/10.1016/j.soctra.2007.06.015>
- Wangermée, R. (1972). Les techniques de la virtuosité pianistique selon Fétis. *Revue Belge de Musicologie / Belgisch Tijdschrift Voor Muziekwetenschap*, 26/27, 90-105. <https://doi.org/10.2307/3686543>
- Warren, D. (1993). Fanny and Felix Mendelssohn-Bartholdy and the Question of Incest. *The Musical Quarterly*, 77(4), 709-717. <http://www.jstor.org/stable/742354>
- Weber, W. (2011). *La gran transformación en el gusto musical: La programación de conciertos de Haydn a Brahms*. Fondo de Cultura Económica.
- Werner, J. (1947). Felix and Fanny Mendelssohn. *Music & Letters*, 28(4), 303-337. <http://www.jstor.org/stable/855068>
- Wier, C. R. (2010). A nest of nightingales: Cuzzoni and Senesino at Handel's Royal Academy of Music. *Theatre Survey*, 51(2), 247-273. <https://doi.org/10.1017/S0040557410000323>