

# El lliri blanc, la revolta de la musa que componia cançons

Joaquim Rabaseda Matas  
i Anna Costal Fornells\*

Escola Superior de Música de Catalunya  
jraseda@esmuc.cat | acostal@esmuc.cat

**Resum:** Els modernistes van convertir el cos femení en objecte artístic amb una hàbil adaptació dels temes florals i onírics. Paral·lelament, una generació de compositoras va participar de la mateixa efervescència artística i burgesa. L'anàlisi musical i literària del tractament temàtic de les flors i els somnis en les seves composicions demostra fins a quin punt van rebel·lar-se contra les convencions de gènere i de classe que els impediren la professionalització. El lliri blanc, que denomina tant la tòxica grandalla com l'inofensiu lliri de Sant Antoni, és el fil conductor d'aquesta dualitat de la compositora modernista, musa i poeta alhora.

**Paraules clau:** Modernisme, feminisme, semiòtica, simbolisme, sexualitat.

**Abstract:** Art Nouveau painters and writers turned the female body into an artistic object through floral and dreamlike subjects. Simultaneously, a generation of women composers were part of the same artistic and bourgeois effervescence. Musical and literary analysis of flowers and dreams as a topic in their compositions, demonstrates how they rebelled against gender and class conventions. The "lliri blanc", which in Catalan refers to both the toxic *Narcissus poeticus* and the harmless Madonna Lily, is the main thread of this duality of the woman composer, muse and poet at the same time.

**Keywords:** Art Nouveau, feminism, semiotics, symbolism, sexuality.

\* Joaquim Rabaseda Matas i Anna Costal Fornells són doctors en Musicologia i professors a l'Escola Superior de Música de Catalunya. També són director i coordinadora, respectivament, del màster en Investigació Musical de la mateixa institució i membres del grup de recerca Interpretació i Creació Musicals (2017 SGR 788). Comparteixen l'interès pels fenòmens musicals contemporanis i s'han especialitzat en el patrimoni musical català, la societat de l'espectacle i la relació entre música i ideologia. Des del 2009, han publicat conjuntament quatre articles indexats i tres monografies. Rabaseda, ORCID: 0000-0002-0138-0012; Costal, ORCID: 0000-0002-2119-1622.

## L'encís de fada

A la dècada de 1890, una de les imatges de dona que més fascinava era la de *femme fatale*. Perquè per a alguns homes el cos femení era un secret que seduïa i temptava pel seu perill. Els encants d'aquests éssers eròtics i meravellosos aniquilaven aquells que, a diferència d'Odisseu, no es preparaven per resistir la crida de la seva veu. Tal com va remarcar Sigmund Freud, aquestes dones fantàstiques i nocives eren l'exteriorització de la por masculina envers la sexualitat femenina, en un segle en què els cossos es van cobrir de moral victoriana. La voluntat femenina, quan no era controlada per l'ordre social, era una amenaça irrefrenable sense racionalitat; tan sols cercava la debilitació de l'home, la seva submissió. Aquest continuava essent l'instint bàsic femení, des d'Eva, des de Pandora. La literatura està farcida de noms de dona que les encarnen. Oscar Wilde va actualitzar el mite amb *Salomé* el 1891; Frank Wedekind, amb *Lulu* el 1895; Bram Stoker, amb les núvies de *Dràcula* el 1897.

Després que Verdaguer transformés el Canigó en una muntanya literària, els modernistes van seguir l'impuls poètic de cercar en el paisatge les tradicions orals contades per cançons. A principis de juliol de 1895, Enric Morera explicava per carta a Isaac Albéniz que havia anat d'excursió al Pirineu per veure els estanyos on tenia lloc la història de la nova òpera en la qual treballava.<sup>1</sup> Conjuntament amb el llibretista, Jaume Massó i Torrents, van anar al gorg Negre, a Èvol, no gaire lluny de Prada de Conflent. Mesos després, el compositor signava la partitura de *La fada*, que recuperava una llegenda de dones d'aigua situada al segle XIII. Només aixecar-se el teló, el tors d'una fada emergia d'entre les aigües, amb una gran cabellera rossa i esllanguida, «movent els braços nusos com volent atreure i tirant enrera el tors» (Massó, 1897: 14) per temptar amb el cant el rabadà que acabava de llevar-se:

Vine, vine, pastoret!  
Vine amb mi dintre de l'aigua,  
que hi veuràs el meu palau:  
mai has vist bellesa tanta.

L'arrencada de l'obra, estrenada el 14 de febrer de 1897 al Teatro del Prado Suburense de Sitges, ja satisfia des de l'inici les mirades del públic amb un motiu iconogràfic que remarcava l'erotisme pernicios d'una noia nua cridant el noi a l'aigua. L'episodi es repetia a la tercera escena, quan el rabadà treballava d'esquena

al gorg i ella en tornava a eixir. Però no era fins a l'aparició dels protagonistes, Jausbert i Gueralda, amants que havien fugit del pare d'ella perquè els prohibia la relació, que la bestialitat destructiva de les fades envaïa el món dels humans, ja per si mateix convuls. Sense tenir una conversa directa amb el jove, les fades li inutilitzaven l'espasa i l'elm, i en batre's amb el senyor d'Èvol, pare de Gueralda, Jausbert perdia el combat i moria. Sense rebre cap honor, penjaven el seu cos dalt d'una roca. Quan tothom havia abandonat l'escena, les aigües de l'estany es removien. S'aixecava una tempesta que ho ennegria tot. Fins que «a la sobtada claror d'un llampec es veu Jausbert penjat a la roca i la fada abraçada amb ell besant-lo i acariciant-lo», mentre llança el darrer crit: «Ja és meu!» (Massó, 1897: 66). Un final terrorífic, de novel·la gòtica.

La impotència del cavaller era absoluta. En certa manera, la fada exterioritzava l'altre rostre de Gueralda. La tragèdia de Jausbert no era haver estat encantat per un personatge de fantasia, sinó haver-se deixat seduir pels encants d'una noia. Si Verdaguer havia fet que Flordeneu adoptés el físic de Griselda per enganyar Gentil, Massó i Torrents semblava fer l'exercici invers: la fada era l'esperit que representava el desig paorós que alguns homes projectaven en les dones. Perquè fins i tot rere una noia innocent creien que hi havia un ésser misteriós, pertorbador, sexual i terrible. Tal era el temor, i l'atracció, d'una idea antiga de feminitat que des de la poesia de Keats i de Heine havia anat ocupant el seu espai simbòlic al segle XIX.

Segons Xosé Aviñoa (1985: 279), *La fada* va representar la consagració de l'estil modernista, la creació del teatre líric català i l'enlairament definitiu d'Enric Morera. Margarida Casacuberta (1997: 180) remarcava que es trobava en el punt de confluència en què el Modernisme va començar a dissoldre's en el catalanisme. Durant quasi vint anys, la temàtica de les fades i els perills de l'amor va mantenir-se ben viva, i va confegir un model femení de personatge medieval i meravellós que va esdevenir un dels temes iconogràfics d'èxit a l'època. Ara bé, hi ha una dada de la Quarta Festa Modernista que obliga a matisar aquest rol atribuït a la dona: abans de l'òpera i el parlament de Santiago Rusiñol, Mercè Vidal i Puig va estrenar una obra simfònica. De manera que la cerimònia de *La fada*, «l'epígon de la música modernista» (Aviñoa, 2000: 101), va iniciar-se, justament, amb la composició d'una noia.

<sup>1</sup> Biblioteca de Catalunya, Fons Enric Morera, top. M986/11.

## Compositores simfòniques

A Barcelona, a finals del segle XIX, que les dones escrivissin obres per a orquestra no era un fet insòlit. *La Veu de Catalunya* del 21 de febrer de 1897 («Dietari del Principat», 1897: 64) informava que l'obra amb la qual Mercè Vidal havia inaugurat la Quarta Festa Modernista era un «poema sinfònic». *La Vanguardia* del 16 de febrer («El concierto», 1897: 2) detallava més la informació: «La sinfonía, con que se ha dada á conocer como compositora la señorita Vidal, es de una instrumentación sóbria, de estilo entre Beethoven y Schubert; siendo muy inspirada la frase de violines que repite varias veces la orquesta. A juzgar por esta obra la señorita Vidal conoce muy bien los secretos de la instrumentación y tiene un gran sentimiento musical». El públic filharmònic no ignorava el nom de la compositora, que amb les seves germanes Júlia i Francesca, violinista i violoncellista, defensava des del piano el repertori clàssic de la música de cambra. Educades en el si d'una família d'artistes —germanes de Lluïsa, pintora, i Carlota, escultora—, les Vidal eren un trio d'intèrprets actiu a la Barcelona modernista, on les filles de determinades personalitats culturals i econòmiques ocupaven cert espai de l'escena pública.

Però no totes les compositores provenien de famílies de l'alta burgesia industrial o estaven vinculades a l'ambient artístic europeu, com les Güell i les Vidal, respectivament. També n'hi havia que procedien d'àmbits progressistes i de famílies vinculades al republicanisme federal i a l'obrerisme. N'és un exemple Onia Farga, filla de Rafael Farga, sindicalista, i Petronila Pellicer, mestra de l'Ateneu Català de la Classe Obrera i dirigent d'una secció de dones de l'Associació Internacional de Treballadors (AIT) (Zaragoza, 1978: 101). El desembre de 1893, tres anys abans de l'estrena del poema simfònic de Vidal a Sitges, Onia Farga era estudiant de l'Escola Municipal de Música de Barcelona i va finalitzar una tanda de valsos per a banda simfònica titulada *El Cucuyo*. A finals d'aquell mateix curs, el juliol de 1894, va acabar la *Sinfonía pastoril* i el 25 de març de 1895 la Banda Municipal de Barcelona va estrenar la seva marxa fúnebre al passeig de Gràcia.<sup>2</sup> Anava a classes de composició i orquestració amb Melcior Rodríguez d'Alcàntara, qui, juntament amb Josep García Robles, dirigia l'Associació Musical de Barcelona —tots dos eren professors, tam-

<sup>2</sup> *El Cucuyo* i *Sinfonía pastoril* es poden consultar a la Biblioteca del Conservatori Municipal de Música de Barcelona (top. orq. Far/2 i Far/3, respectivament). De l'estrena de la marxa fúnebre, n'informa *La Publicidad* («Crónica general», 1895: 4).

bé, de les germanes Güell—.<sup>3</sup> Nascuda el 1878, aquella jove de setze anys acumulava els primers premis en composició, piano i violí, i tot just era a l'inici d'una carrera musical que rebria aplaudiments internacionals i que, entrat el segle XX, l'impulsà a dirigir la seva pròpia acadèmia musical.<sup>4</sup>

Un exemple encara més reulat és el d'Àurea Rosa Clavé, filla de Josep Anselm Clavé de la mateixa generació que la famosa intèrpret d'arpa Clotilde Cerdà (Segura, 2011). Àurea Rosa va estrenar una obra simfonicocoral de composició pròpia el novembre de 1888 en la inauguració del monument d'homenatge al seu pare —ubicat actualment al passeig de Sant Joan i originàriament entre la rambla de Catalunya i el carrer de València (Mestres, 1888: 7)—. L'obra era una cantata amb poema de Frederic Soler, *Pitarra*, que va ser dirigida per Josep Rodoreda en aquella ocasió. Àurea Rosa, nascuda el 1856, havia compost altres obres i havia merescut tenir una entrada al primer volum del *Diccionario biográfico y bibliográfico* d'Elías i de Molins (1889: 459). No va ser l'única compositora vinculada al moviment claverià que va estrenar obres simfòniques: el 1899 es va interpretar per primer cop l'obra *Les cançons del mas*, per a tres veus masculines i orquestra, de Mercè Tusell i Post i amb poesia de Conrad Roure.<sup>5</sup> Tusell, nascuda el 1876, va ser premiada per la càtedra d'harmonia del Conservatori del Liceu per les seves obres orquestrals, juntament amb una altra estudiant, Josefina Abella.<sup>6</sup>

A la darrera dècada del segle XIX, la composició simfònica femenina va fer eclosió a Catalunya, una inèrcia a l'alça que els referents internacionals també evidenciaven. El 1890 l'anglesa Ethel Smyth havia compost *Serenade* i una obertura per a *Anthony and Cleopatra*, de Shakespeare (Fuller, 2001), i el 1896 la compositora nord-americana Amy Beach finalitzava

<sup>3</sup> Carbonell (2003: 235) indica que García Robles era professor de les Güell i en diverses notes de premsa s'explica que Farga era deixeble de Rodríguez d'Alcàntara: «[...] o en Rodríguez Alcàntara qui'ns presentava a sa jove dexeple, la Onia Farga, la que are precisament acaba d'obtenir un falaguer éxit a París» (Simón y Brunet, 1903: cccxx).

<sup>4</sup> Al Fons Onia Farga del Museu de la Música de Barcelona s'hi conserva l'«Àlbum de programes, retalls de premsa i documents d'Onia Farga», que documenta la seva faceta pedagògica (ref. ES AMDBD 3-559-02-04-OF0048).

<sup>5</sup> La partitura es conserva a l'Arxiu de la Federació de Cors de Clavé (top. n. 114) i l'anunci de l'estrena es va publicar a *La Veu de Catalunya* (1899b: 2).

<sup>6</sup> La informació biogràfica de Mercè Tusell l'hem obtingut de l'esquela publicada a *La Veu de Catalunya* (1933: 2) i la relacionada amb els premis de Tusell i Abella, també de *La Veu de Catalunya* (1899a: 2).

la *Simfonia gaèlica op. 32* (Block i Bomberger, 2020). Als Estats Units, les dones també havien agafat les regnes de la interpretació amb la creació d'orquestrats íntegrament femenines, com ara la Boston Fadedette Lady Orchestra —un nom extret de la novel·la de George Sand *La Petite Fadette*—, fundada el 1888 i dirigida per Carlone B. Nichols, o la Los Angeles Woman's Orchestra (Howe, 2014: 147). L'impuls d'aquestes orquestrats particulars va continuar en ciutats nord-americanes com ara Nova York, Filadèlfia, Cleveland o Chicago als anys vint i trenta del segle passat, i també a Barcelona, amb la fundació de l'Orquestra Clàssica Femenina d'Isabel de la Calle, dirigida per ella mateixa i, posteriorment, per Maria Dolors Rosich i Pilar Pérez Malla.

Ara bé, a principis del segle xx la tendència en la composició va ser tota una altra. De manera paradoxal, si bé en l'època modernista les dones havien escrit i estrenat obres simfòniques, la fixació d'un feminisme noucentista i, especialment, del que marcava el comportament i la posició cultural de la dona en la societat moderna, va frenar la llibertat de tota una generació. Potser podríem marcar els límits de la creació modernista femenina a la Barcelona del 1909, on la pianista i compositora Emma Chacón va escriure tres obres simfòniques: *Marcha triunfal*, per a piano i orquestra; *L'Auba*, op. 15, una romança catalana sobre un text programàtic de Josep Ribera Font —pintor amb qui es va casar el 1912—; i *Vora'l bressol*, op. 15, una cançó per a veu i orquestra sobre una poesia d'Àngel Guimerà.<sup>7</sup> Chacón havia nascut al passeig de Gràcia de Barcelona el 1886 i havia estat alumna de piano d'Enric Granados i de Josep Ribera Miró (Díaz, 2000: 25-28).

La revista *Feminal*, iniciada el 1907 per Carme Karr, especulava ben poc amb la música de les compositoras en les cròniques de concerts i ofería, més aviat, altres punts de vista a les seves lectores, com ara la roba de les intèrprets o les flors que lluien a l'escenari. En un concert de Narcisa Freixas, Onia Farga i Eva Wiedercker ofert per l'associació Cultura Musical Popular, la crònica afirmava: «No estem fets encara'ls barcelonins al simpàtic spectacle d'un conjunt de corda tot femení, y per axò té pera nosaltres una nota de graciós y plahent exotisme, y al llohar la gentilesa de les artistes, tenim tant pler com en llohar la discrició, la pulcritut y la finesa ab que interpretaren el programa, triat acertadament, sense pretensions ni efec-

tismes, per la seva discreta directora» (F., 1910: 4). La Farga, en altres ocasions, era anunciada com a «delicada concertista» i interpretava les parts de piano «ab gran amor» («Artistes catalanes», 1914: 3). Havien quedat força lluny, en un modernisme massa bohemí, els dies en què els quartets de corda de Lluïsa Vidal els estrenava el quartet Crickboom —format per Mathieu Crickboom, Josep Rocabruna, Rafael Gálvez i Pau Casals— o la possibilitat, ja remota, que una dona com Lluïsa Casagemas pogués estrenar, sense impediments de gènere, una òpera al Teatre del Liceu.<sup>8</sup>

### La musa que componia cançons

L'eclosió d'un feminisme institucionalitzat que reivindicava la igualtat de la dona en tots els àmbits socials, també en l'educació i la cultura, va marcar, paradoxalment, una determinada idiosincràsia exclusiva de les dones, una actitud *femenina* en fer les coses. També en l'àmbit artístic. La mateixa revista *Feminal* promovia, entre les seves lectores, la divulgació de cançons per a veu i piano, un gènere domèstic i aparentment innocu dins dels nous límits estètics adequats a l'art femení.

Això no obstant, l'anàlisi d'aquestes cançons planteja, d'entrada, una relació singular entre la compositora i la musa, entre l'autora de la partitura i el simbolisme literari, entre la dona que es rebel·la contra les convencions de gènere i lluita per la professionalització artística i el doble sentit de les flors i dels somnis que recorren els poemes més musicats de Jacint Verdaguer o d'Apel·les Mestres. Si el cos erotitzat de la dona s'havia convertit en l'objecte artístic més preuat del modernisme arreu d'Europa, si l'home de la *fin de siècle* havia necessitat l'art per projectar una fascinació terrible per la *femme fatale* i l'havia fet suportable rere la màscara d'una fada de cabells llargs i vestits volubles, quina posició podien prendre les compositoras en aquesta dualitat violenta entre objecte i subjecte artístic? D'alguna manera, s'enfrontaven a un procés de reflexió entre el gest creatiu i els models femenins que recreaven els versos. Aquesta dualitat pren força en les diverses cançons en les quals apareix un lliri blanc, que denomina tant la tòxica grandalla com l'inofensiu lliri de Sant Antoni.

Maria Lluïsa Ponsa, pianista que havia estat deixeble de Marmontel al Conservatori de París i havia fundat l'Institut Musical de Barcelona, va publicar la

<sup>7</sup> Ambdues partitures es conserven, en diverses còpies i versions instrumentals hològrafes, a l'Arxiu Històric de la Diputació Foral de Biscaia (MUSICA 0144/013 per a l'op. 15; MUSICA 0145/009 per a l'op. 16).

<sup>8</sup> El quartet de corda de Lluïsa Vidal s'estrenà a la Sala Estela de Barcelona el novembre de 1897 («Crònica general», 1897: 2).

cançó *Lo lliri blanc* el febrer de 1917 a *Feminal* (Álvarez *et al.*, 2008: 428). El poema era de Jacint Verdaguer i la cançó estava dedicada «al eminent mestre Felip Pedrell» («Lo lliri blanc», 1917: 12).

Per ceptre d'un rey  
jo en terra naixia  
per ceptre d'un rey  
o d'una regina.  
Ne passaren mil,  
mes d'or lo volien  
lo volien d'or  
y de pedreria,  
y ¡ay! de un a un  
tots ells me trepitgen.  
Passa Jesucrist  
amorós me mira  
i al veurem tan pur  
com raig de celistia  
tan pur y tan blanc  
com la setalia  
de la terra 'm cull  
i amb sa mà divina,  
rihent, m'ofereix  
per ceptre a Maria.

La cançó s'estructura en dues seccions: la primera agrupa els vuit versos inicials amb un *tempo* alegre i una mateixa frase musical que es repeteix dues vegades per exposar el rebuig dels poderosos, més atrets per l'or que per l'encís d'una flor; la segona, més pausada i sobre un pedal harmònic de ritme molt lent, descriu el reconeixement diví, que, atret per la seva blancor, l'ofereix per ceptre a Maria. La melodia situa sobre la comparació amb la setalia, una altra manera d'anomenar la grandalla, el moment més intens de la peça, amb un gir de notes característic d'una escala oriental sobre un acord de quinta augmentada, que a l'època s'associava a la música moderna i que tant Enric Morera com Jaume Pahissa, entre d'altres, havien transformat en quasi un senyal de modernitat (Rabaseda, 2006: 339-344). Són dos compassos enmig d'un moment líric intens en el qual Ponsa va emprar recursos propis de les àries de l'òpera verista. La tria del poema i la centralitat que la música atorgava a la identificació del lliri blanc com a planta tòxica reforcen aquesta lectura que transforma la peça breu publicada a *Feminal* en part d'un manifest de la dona compositora que es reivindica veladament a través de la imatge del lliri, atractiu i pernicios com una fada.

Però si hi ha un conjunt de cançons que s'ha llegit com una venjança de la dona modernista és justament *L'alegre cantaire*, de Lluïsa Denís, un recull publicat el 1919 que no només sembla proposar una lectura crítica i irònica dels postulats estètics i de gènere del Nou-

centisme, sinó fins i tot de la mateixa relació de la compositora amb el seu marit, Santiago Rusiñol. Associades més al cuplet que al *lied*, les lletres i les melodies de Denís permeten construir una poètica femenina del Modernisme que alhora assenyala tot un camp d'estudi per a la interpretació de continguts musicals: la dona que es revolta contra els discursos més o menys oficials mitjançant el tractament musical dels textos poètics. Perquè posar música a una lletra implica sempre una lectura que n'emfatitza determinades paraules i matisos. El lliri blanc és un exemple que es pot escampar a altres gestos creatius sobre les flors en general, o sobre la mateixa imatge de la mort d'una noia i l'atracció necrofilica.

Lluïsa Casagemas també va publicar diferents cançons a *Feminal*. El gener de 1908 les lectores tenien a disposició «Compassió» (1908: 17), una peça breu a partir d'un text d'Anicet de Pagès:

Volguent ferli un petó mentres brodava,  
ahir me vaig punxar,  
y ella al veure la sanch que gotejava  
se va posa' a plorar.

Y avuy qu'ab son oblit fera llansada  
m'ha clavat dins del cor,  
passa pe'l costat meu enjogassada  
iy no veu que m'ha mort!

La música té cert caràcter juganer i innocent, en una única secció que agrupa les dues estrofes. Tant l'acompanyament com la melodia són senzills i clars, sense cap rastre de dramatisme. Fins a l'últim vers, en què el *tempo* canvia —d'alegre a lent— i, en cantar la paraula «mort», la mà esquerra del piano fa un trèmol greu, base d'un acord que té la mateixa sonoritat de quinta augmentada —en aquest cas, una *appoggiatura* sobre la sisena rebaixada—, un efecte final que modifica el sentit de la peça i deixa a l'aire, ressonant, els perills de l'amor. No és casualitat que Morera comenci *La fada* amb el mateix efecte: trèmol a les timbales i un acord pausat i lent, carregat de misteri. Rere l'aparent innocència de les cançons, doncs, continuaven vigents els recursos de la música simfònica i operística que havia animat una generació de compositors i compositoras a identificar-se amb la modernitat.

L'expressió artística d'aquesta modernitat ha estat estudiada i explicada a partir dels noms propis que configuren la base mateixa del concepte de modernisme musical, entre els quals Morera i Massó i Torrents són exponents indiscutibles. Tanmateix, l'anàlisi sistemàtica del material poètic i musical a partir de l'actual paradigma de gènere pot encetar una via inèdita que rebel·li i contravingui —o, si més no, matisi— un

discurs que encara no ha assimilat que les muses també componien poemes simfònics i cançons.

## Bibliografia

- «Crónica general» (1895). *La Publicidad*, 25 de març, pàg. 3-4.
- «El concierto» (1897). *La Vanguardia*, 16 de febrer, pàg. 2.
- «Dietari del Principat» (1897). *La Veu de Catalunya*, 21 de febrer, núm. 8, pàg. 64.
- «Crónica general» (1897). *La Publicidad*, 27 de novembre, vespre, pàg. 2.
- «Noticias de Barcelona» (1899a). *La Veu de Catalunya*, 11 de maig, matí, pàg. 2.
- «Noticias de Barcelona» (1899b). *La Veu de Catalunya*, 8 de setembre, vespre, pàg. 2.
- «Compassió» (1908). *Feminal*, núm. 10, 26 de gener, pàg. 17.
- F. (1910). «Cultura musical popular». *Feminal*, núm. 39, 26 de juny, pàg. 4.
- «Artistes catalanes» (1914). *Feminal*, núm. 86, 31 de maig, pàg. 3.
- «Lo lliuri blanch» (1917). *Feminal*, núm. 118, 25 de febrer, pàg. 12-13.
- «Mercè Tusell» (1933) [esquela]. *La Veu de Catalunya*, 29 de novembre, matí, pàg. 3.
- ÁLVAREZ, ANTONIO; GONZÁLEZ, M.<sup>a</sup> JOSÉ; GUTIÉRREZ, PILAR; MARCOS, CRISTINA (eds.) (2008). *Compositoras españolas: la creación musical femenina desde la Edad Media hasta la actualidad*. Madrid: Centro de Documentación de Música y Danza.
- AVIÑOÀ, XOSÉ (1985). *La música i el modernisme*. Barcelona: Curial.
- (2000). *Història de la música catalana, valenciana i balear. Volum III. Del Romanticisme al Nacionalisme (segle XIX)*. Barcelona: Edicions 62.
- BLOCK, ADRIENNE; BOMBERGER, E. DOUGLAS (2020). «Beach [Cheney], Amy Marcy». A: *Grove Music Online*. Oxford: Oxford University Press. Disponible a: [www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-1002248268](http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-1002248268) (Consulta: 16 d'agost de 2020).
- CARBONELL, JAUME (2003). «García Robles, Josep». A: Aviñoà, Xosé (dir.). *Història de la música catalana, valenciana i balear. Diccionari A-H*. Barcelona: Edicions 62.
- CASACUBERTA, MARGARIDA (1997). *Santiago Rusiñol: vida, literatura i mite*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- DÍAZ, ISABEL (2000). *Emma Chacón, una compositora bilbaína*. Bilbao: BBK.
- ELÍAS I DE MOLINS, MIQUEL (1889). *Diccionario biográfico y bibliográfico de escritores y artistas catalanes del siglo XIX*. Barcelona: Imprenta de Fidel Giró.
- FAUSER, ANNREGRET; ORLEDGE, ROBERT (2001). «Boulanger, (Marie-Juliette Olga) Lili». A: *Grove Music Online*. Oxford: Oxford University Press. Disponible a: [www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000003704](http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000003704) (Consulta: 16 d'agost de 2020).
- FULLER, SOPHIE (2001). «Smyth, Dame Ethel». *Grove Music Online*. Oxford: Oxford University Press. Disponible a: [www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-000026038](http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-000026038) (Consulta: 16 d'agost de 2020).
- HOWE, SONDRÁ W. (2014). *Women Music Educators in the United States: A History*. Plymouth: Scarecrow Press.
- MASSÓ I TORRENTS, JAUME (1897). *La Fada: drama líric en un acte; música de Enric Morera*. Barcelona: Tip. L'Avenç.
- MESTRES, APelles (1888). «La mort d'en Clavé (1)». *La Campana de Gràcia*, núm. 1018, 24 de novembre, pàg. 6-7.
- RABASEDA, JOAQUIM (2006). *Jaume Pahissa. Un cas d'anàlisi musical [tesi doctoral]*. Cerdanyola del Vallès: Universitat Autònoma de Barcelona.
- REICH, NANCY B. (1993). «Women as Musicians: A Question of Class». A: Solie, Ruth A. (ed.). *Musicology and Difference. Gender and Sexuality in Music Scholarship*. Berkeley / Los Angeles: University of California Press.
- SEGURA, ISABEL (2011). «Clotilde Cerdà i Bosch versus Esmeralda Cervantes». *L'Avenç*, núm. 367, pàg. 39-45.
- SIMÓN Y BRUNET, R. (1903). «Música». *Catalunya*, núm. 7, 15 d'abril, pàg. CCCXIX-CCCXXIV.
- ZARAGOZA, GONZALO (1978). «Antoni Pellicer i Paraire i l'anarquisme argentí». *Recerques: Història, Economia i Cultura*, núm. 7, pàg. 99-115.