

1. Crítica musical i fonosfera: fils discursius i esdeveniment performatiu a l'Espanya isabelina

Teresa Cascudo García-Villaraco (Universidad de La Rioja / SCRIUR / LexiMus)

És la crítica musical una font vàlida per a reconstruir la fonosfera dels espais urbans del segle XIX? La pregunta sembla admetre una resposta afirmativa immediata: si el que interessa és saber com sonaven els teatres, les places o els carrers, els textos periodístics que parlen de música haurien de proporcionar-nos eixe accés. No obstant això, l'anàlisi de la crítica musical espanyola primerenca revela que la relació entre text crític i fenomen sonor és una mica més complexa del que eixa resposta suposa. Si entenem la fonosfera, seguint a Karel Volniansky (2021), com un concepte que opera simultàniament en dos nivells —la totalitat de fenòmens acústics en un lloc físic donat i l'esfera sonora d'una entitat o sistema conceptual—, el problema metodològic central consisteix en determinar quin nivell documenta cada element del text crític. Aquesta ponència proposa que la identificació de fils discursius diferenciats en la crítica pot proporcionar els indicadors lingüístics necessaris per a accedir a cadascun d'eixos nivells.

El cas de Joaquín Espín i Guillén (1812-1881), fundador de *La Ibèria Musical* (1842), després *La Ibèria Musical i Literària* (1842-1846), i autor de totes les entrades musicals de l'*Enciclopèdia Moderna* (1851-1855), permet examinar aquesta qüestió amb particular claredat, ja que en la seua producció conflueixen la pràctica crítica i la codificació lexicogràfica del vocabulari musical. En les crítiques operístiques publicades per Espín en la seua revista, és possible identificar almenys dos fils discursius que s'entrellacen continuament sense arribar a confondre's. El primer és un fil valoratiu-estètic, els termes centrals del qual ("efecte", "filosòfic", "sublim", "expressió", entre altres, vinculats a més a tecnicismes) formen part d'un vocabulari transnacional que Espín importa, almenys en part, des de París, a vegades mitjançant plagi textual, i aplica de manera operativa a les execucions que ressenya. Es tracta, almenys en part, del vocabulari que més tard codificarà en forma de definicions en l'*Enciclopèdia Moderna*, i que al seu torn serà incorporat per diccionaris musicals posteriors com el de Carlos José Melcior (1859). Els indicadors lingüístics d'aquest fil donen accés a la fonosfera entesa com a esfera sonora conceptual: el repertori de categories perceptives, culturalment construït i importat, que configura el que podríem denominar "escolta alfabetitzada" (Jerrold Levinson). No documenten què va sonar en un teatre una nit concreta, sinó el marc dins del qual el so es convertia en experiència significativa.

El segon fil és de naturalesa tècnic-circumstancial i performativa. Quan Espín assenyala, per exemple, que en una representació concreta les trompes mancaven de "unitat de clarobscur" o que la banda militar "no va entrar a temps", aquestes paraules donen accés a la fonosfera entesa com a totalitat de fenòmens acústics en un lloc donat: el Teatre del Circ de Madrid en la dècada de 1840. Aquestes observacions no procedeixen de cap model importat ni són lexicalitzables en cap diccionari. El que distingeix singularment a Espín com a font és que aquest segon fil no es limita al so produït des de l'escenari. Potser a conseqüència de la seua postura política pròxima al progressisme, la seua posició de publicista li porta a concebre l'espectacle com un esdeveniment performatiu (Guy Spielmann) en el qual l'audiència és agent sonor, no receptor passiu. Les crítiques de *La Ibèria Musical* documenten sistemàticament la participació acústica de la sala: els aplaudiments, els esbroncs, el silenci, el murmuri de desaprovació. L'audiència d'Espín acumula tensió, esclata, exigeix repeticions, silencia amb el seu clam o condemna amb la seua fredor. És un component de la fonosfera, no un mer destinatari del so.

Cal avançar, no obstant això, que aquesta distinció entre fils discursius no esgota la complexitat del problema. Cada crític produeix un text distint sobre un mateix esdeveniment, no sols perquè selecciona fils diferents, sinó perquè la seua posició en l'espai acústic condiona el que sent, la seua memòria reconstrueix selectivament l'esdeveniment, i la seua escolta alfabetitzada filtra la percepció de maneres distintes. El text crític no és un registre de la fonosfera; és el resultat de totes aquestes mediacions superposades. Reconèixer aquesta multiplicitat de factors resulta imprescindible per a qui pretenga utilitzar la crítica musical com a font per a la reconstrucció de l'entorn sonor urbà del segle XIX.

2. Les fonts opinen? Modelatge ontològic, models de llenguatge i estructura epistèmica en textos musicals històrics

Teresa Cascudo García-Villaraco (Universidad de La Rioja / SCRUIR / LexiMus)

La fenomenologia de l'escolta, l'estètica de la recepció i el gir afectiu i corporal (Abbate, Le Guin) han insistit que la dimensió valorativa, emocional i normativa és constitutiva de l'experiència musical documentada en les fonts. No obstant això, en la pràctica investigadora, aquestes dimensions tendeixen a tractar-se com a accessòries. És a dir, pel que fa a l'anàlisi de textos verbals sobre música, se solen prendre com allò que el text "també diu", no com allò que el text "és". Quan es tracta de reconstruir fonosferes històriques a partir de fonts verbals escrites, el problema s'aguditzja, ja que la major part del que les nostres fonts diuen sobre la música és factual, no judici, norma i prescripció. Malgrat aquesta desproporció, aquesta sessió parteix de la premissa que els textos verbals sobre música del segle XIX no es limiten a descriure el que sona, sinó que prescriuen com hauria de sonar, jutgen com ha sonat i regulen, fins i tot, com hauria d'experimentar-se allò que s'escolta. A partir d'aquesta constatació, aquesta intervenció planteja un doble problema. El primer, és un problema d'escala: l'entrellaçament entre el que va ocórrer i el judici sobre allò que va ocórrer (examinat en la sessió anterior a propòsit de la crítica d'Espín i Guillén) no és un tret idiosincràtic d'aquell crític, sinó constitutiu de tota la documentació verbal relativa a la música datada en el segle XIX. El segon és un problema de mètode: quines eines tenim per a tractar eixa dimensió no descriptiva com a estructura que analitzar? Què ofereixen les humanitats digitals — i molt en particular, el modelatge ontològic i els anomenats *Large Language Models* (LLM) — per a abordar allò que podem dir "opinió" en les nostres fonts?

El procediment que es presenta en aquesta sessió, desenvolupat en el projecte LexiMus-Unirioja, articula tres estratègies. La primera és l'anàlisi proposicional: cada unitat textual (una entrada de diccionari, una crítica musical) es descompon en les assercions proposicionals que conté, i cada asserció rep qualificadors que expliciten el seu estatus epistèmic: força modal (constata, prescriu, prohibeix, tolera?), polaritat, abast temporal, condició, freqüència i manera. La segona és el modelatge ontològic: cada asserció es formalitza com a triplet semàntic (subjecte-predicat-objecte) dins d'un graf de coneixement amb vocabulari controlat. La tercera estratègia és l'ús dels LLM (Claude Opus 4.6, en el nostre cas), que possibilita l'execució del procediment a escala de corpus. Els LLM poden llegir prosa contínua en castellà del segle XIX, reconèixer les operacions epistèmiques que conté i formalitzar-les seguint un protocol dissenyat per l'investigador. Això és una cosa que ni el processament de llenguatge natural clàssic (basat en regles) ni la mineria de textos (basada en distribucions estadístiques) podien fer. No cal dir que això implica un canvi de paradigma que no consisteix en el fet que les màquines substituïsquen a l'humanista, sinó en què la dicotomia que ha estructurat les humanitats digitals durant dècades (anàlisi qualitativa profunda que no escala enfront d'anàlisi quantitativa que escala, però perd la profunditat) deixa de ser operativa.

Aplicat al *Diccionario enciclopédico de la música* de Carlos José Melcior (1859), el procediment ha produït un corpus de més de 11.000 proposicions extretes. Aplicat com a prova de transferibilitat al corpus d'Espín que hem abordat en la sessió anterior, veiem que la crítica musical, font privilegiada per a l'estudi de la fonosfera, està encara més saturada de judici que el diccionari. A diferència del diccionari, la crítica conté fonosfera directa (aplaudiments, veus en l'espai, deterioració vocal), encara que emmarcada dins d'una gramàtica valorativa. L'anàlisi creuada mostra que són fonts complementàries, no alternatives. Com a exemple, ens centrarem en un cas d'estudi. L'entrada "Expressió" de Melcior, descomposta en 233 proposicions, revela una gramàtica completa de l'emoció regulada: cada tempo té assignat un afecte prescrit, cada instrument una expressió legítima, cada excés emocional un límit codificat. A meitat de l'entrada, Melcior incorpora textualment un passatge de l'*Enciclopedia Moderna* (1851-1855), l'autor de la qual és el propi Espín i Guillén. Veurem que la circulació del vocabulari valoratiu entre la crítica i els diccionaris no és convergència lèxica: és circulació textual directa, visible com a dada estructural gràcies a la modelització. Per a la reconstrucció de fonosferes històriques, aquest enfocament permet convertir la dimensió prescriptiva, valorativa i emocional de les fonts en dades analitzables, quantificables i comparables entre fonts textuals i, fins i tot, entre gèneres i entre èpoques.