

ANNA COSTAL I FORNELLS

**LES SARDANES DE PEP VENTURA I
LA MÚSICA POPULAR A CATALUNYA ENTRE
LA RESTAURACIÓ DELS JOCS FLORALS I
LA PRIMERA REPÚBLICA (1859-1874)**

Tesi Doctoral

Programa de Doctorat en Història de l'Art i Musicologia

Departament d'Art i de Musicologia

Facultat de Filosofia i Lletres

Universitat Autònoma de Barcelona

2014

Directors: Dr. Jaume Ayats i Abeyà i Dr. Francesc Cortès i Mir

CONCLUSIONS

Les sardanes de Pep Ventura han estat el fil conductor d'un treball de recerca que tenia per objectiu estudiar el procés de classificació de les músiques segons criteris ideològics i de classe a Catalunya i, més específicament, determinar quin paper va desenvolupar la música popular en la concreció dels diferents models de país entre la restauració dels Jocs Florals i la Primera República (1859-1874). El pretext de les sardanes, a més, havia de servir per localitzar en aquest ball de moda empordanès unes característiques més semblants a les relacionades amb la societat de l'espectacle que no pas els valors i característiques descrites en el relat tradicionalista, hereu del mite, que es va acabar consolidant al segle XX. En les pàgines que tanquen aquest estudi, procedim a oferir els resultats que n'hem obtingut a partir de tres conclusions principals.

En primer lloc, hem comprovat que el sorgiment de la música popular en l'època contemporània està estretament relacionat amb el final de l'Antic Règim i amb l'obertura d'Europa i dels territoris colonials a noves possibilitats econòmiques, polítiques, socials i culturals. Per tant, activitats musicals com van ser el fenomen coral, la rellevància dels balls de moda, l'interès per les cançons de tradició oral, o la difusió d'himnes revolucionaris, s'han de comprendre des d'aquesta perspectiva àmplia de construcció d'un nou règim a inicis del segle XIX. Les sardanes de Pep Ventura s'inscriuen perfectament en aquest procés i és només amb un estudi en conjunt que els resultats poden arribar a ser satisfactoris.

A Figueres, una vila amb poc més de 10.000 habitants cap el 1860, s'hi va produir un augment en la diversitat i en el nombre d'activitats musicals, una característica que Scott descriu a la base de la «revolució de la música popular». La causa principal d'aquest fenomen, doncs, no és tant la magnitud d'un nucli urbà, sinó el fet que s'hi desenvolupin els mecanismes socials que ho fan possible, encara que sigui a escala reduïda. Els fets més rellevants —i que també hem localitzat en altres ciutats catalanes— són, bàsicament, quatre: l'obertura d'espais públics a l'aire lliure, l'impuls en el mecenatge de les arts i de les ciències, la construcció d'un teatre municipal i l'organització d'un teixit associatiu en gairebé totes les capes socials.

Al seu torn, l'increment de la demanda pública i privada va ser el motor d'una indústria musical —de compra i venda d'instruments, d'edició de partitures, de circulació de

repertoris, de fundació d'orquestrades— que, com a arreu d'Europa, també a l'Empordà va contribuir a consolidar l'ofici d'una generació d'intèrprets i de compositors nascuts en les primeres dècades del Vuit-cents. Igual com Philippe Musard, Louis Julien, Johann Strauss, Niccolò Paganini o Franz Liszt, Pep Ventura va haver d'enfrontar-se a un món musical nou, que li permetia viure amb els avantatges de llibertat i d'autonomia de l'artista romàntic, però que l'obligava a dependre de l'aplaudiment d'un públic més actiu que en altres èpoques si volia dedicar-se plenament a aquesta professió. Malgrat que a Figueres hi havia altres músics, ell va ser molt probablement el més carismàtic, reconegut com a clarinetista del Teatre municipal i, sobretot, per les interpretacions amb la tenora i el bon nom de la seva orquestra.

En aquest sentit, són interessants les sardanes sobre temes d'òpera i de sarsuela, ja que permeten relacionar les dues activitats principals del músic, explicar la importància de les representacions teatrals en una vila com Figueres, mostrar el valor de novetat i l'interès que despertaven aquestes peces, i vincular Pep Ventura a una pràctica, la de traslladar la música escènica al context del ball, tan habitual a l'època i tan utilitzada per compositors des de París fins a l'Havana. A més, la correspondència entre els títols de les sardanes i els de les òperes i sarsueles de la cartellera figuerenca han estat la clau per poder organitzar cronològicament un fons de partitures pràcticament sense referències temporals.

La perspectiva de situar les sardanes en un context molt més ampli, d'abast internacional, ha servit per donar resposta, entre altres qüestions, a un dels enigmes més arrelats al mite de Pep Ventura: el de la invenció de la sardana llarga. La voluntat de resoldre la qüestió a nivell local i el fet que la documentació tampoc hi ajudava, havien marcat, fins avui, dos límits pràcticament infranquejables. Per trobar la solució només calia observar diferents exemples de contradanses d'Antic Règim i llur transformació en models contemporanis. Les *contradanças* cubanes, els balls rossellonesos i les sardanes empordaneses compartien aquest origen en les contradanses precedents i la forma musical binària. Tanmateix, mentre els dos primers exemples van mantenir aquesta estructura, les sardanes van prendre la forma de les contradanses ternàries, també habituals en els salons de ball a mitjan segle XIX, tot i que van mantenir el cicle de repeticions en dues parts, els curts i els llargs (que podem representar amb l'esquema AABCBC).

Aquest canvi va suggerir el nom de «llargues», però no pas perquè s'haguessin anat «allargant» sinó perquè el número de compassos, efectivament, era més alt. No podem

afirmar ni desmentir que Pep Ventura en fos un dels impulsors principals (com a mínim n'hem detectat alguns precedents, com Abdó Mundi), però hem trobat les dues motivacions que van propiciar la transformació: el músic-compositor va guanyar un espai per al lluïment i per a la inclusió de la melodia significativa de la sardana a la part central (B), mentre el bon ballador podia demostrar l'habilitat en l'aplicació del nou sistema de comptar i repartir en finalitzar el ball (C final).

La identificació de les sardanes com a «contradanses sardanes» i la relació amb exemples cubans i rossellonesos, tanmateix, no ha estat pas casual. Al fons de Pep Ventura hi hem localitzat balls segons l'estil rossellonès, que molt probablement la cobla d'en Pep devia interpretar a les festes majors de la Catalunya del Nord, i que sovint s'havien confós amb sardanes «curtes» del repertori antic. Per altra part, les sardanes que va compondre amb ritme d'havanera, com *Quiéreme niña hermosa* o *La mulata*, són un altra mostra de l'esperit de novetat que inspiraven unes composicions que als anys seixanta van arribar amb força a Catalunya provinents de la província germana d'ultramar. La relació de les sardanes amb la música cubana, especialment en qüestions rítmiques, ha plantejat, a més d'això, nous i prometedors camins per a la recerca en temes interpretatius que esperem poder desenvolupar més endavant.

La segona conclusió que podem aportar és que a Figueres les sardanes no van tenir la mateixa consideració que qualsevol altre ball de moda, especialment a partir de la Revolució Gloriosa. Al llarg de la dècada de 1860 van gaudir d'una gran rellevància social, i la força visual, corporal i sonora que potencialment exercien com a ball a l'aire lliure, van ser les característiques idònies per a convertir les sardanes en una eina de reivindicació ideològica durant el Sexenni Revolucionari. Algunes sardanes prou conegudes, com *El foc de Castelló* d'Antoni Agramunt —escrita i ballada en el context de la Tercera Carlinada—, ja feia temps que apuntaven en aquesta direcció. Tanmateix, el nostre estudi ha posat en evidència que l'ús simbòlic de les sardanes com a emblema republicà federal —afiliació majoritària a l'Empordà— va formar part d'un programa traçat a consciència, i que Josep Anselm Clavé va ser-ne el principal impulsor.

A final de la dècada de 1850, Clavé va establir contactes intensos amb els republicans federals del Camp de Tarragona i amb els de l'Empordà, i va trobar en l'activitat castellera dels primers i en les sardanes llargues dels segons, dues manifestacions festives adients per fer visible el paper de les classes populars en un programa ideològic que volia impulsar

l'orgull i el paper social que corresponia a les classes productives. El músic barceloní va sumar els castells i les sardanes al cant coral, i va elaborar al voltant de les tres manifestacions una nova cultura popular, activa i al servei dels valors republicans federals. La peça coral *Lo pom de flors*, composta l'estiu de 1859, va reunir la melodia de les gralles castelleres en la introducció, i una sardana en la part central, indicada explícitament a la partitura, constituint el primer testimoni d'aquell projecte d'ampli abast territorial. La tardor de l'any següent, i ja no pas de manera simbòlica sinó real, castells, sardanes i cant coral es van trobar a Montserrat davant la reina, una veritable demostració de força republicana que en aquelles dates encara va passar força inadvertida.

La composició de *Lo pom de flors* va coincidir, gens casualment, amb la restauració dels Jocs Florals a Barcelona. El 1859, i malgrat haver sorgit de l'impuls de progrés econòmic i social dels primers romàntics, les elits intel·lectuals catalanes van seguir camins ideològics divergents, entroncats en dues vies principals: la conservadora i catòlica, d'una banda, i la republicana i laica, de l'altra (malgrat que els matisos van ser molts entre carlins, monàrquics, progressistes, possibilistes o federalistes). Va ser precisament en aquesta radicalització dels projectes de país, que la música popular va deixar d'interessar com a element pintoresc —seguint les mateixes pautes que Hobsbawm i Dahlhaus han descrit per definir el «protonacionalisme» o el «nacionalisme cosmopolita» de la primera meitat del segle XIX— per formar part, de manera activa, de la cultura popular com a posicionament en les lluites ideològiques i polítiques.

És molt significatiu que la primera trobada entre Pep Ventura i Josep Anselm Clavé es produís, també, el 1859. Des de llavors i d'una manera ben explícita, el músic empordanès va participar del projecte republicà federal que, per altra banda, es desenvolupava en sintonia amb el sentir de la majoria de figuerencs. Són els anys de les sardanes sobre temes corals de Clavé, l'inici de la composició de sardanes corejades i de la cooperació, juntament amb altres músics de Figueres —com Barrera, Monereo i Cotó— en la promoció dels coristes de la Societat Coral La Erato, fundada el 1862, i de les societats corals del rodal de la capital empordanesa.

L'esclat de la Revolució Gloriosa va produir un vincle encara més explícit entre les sardanes i el republicanisme federal. Els himnes revolucionaris i les cançons dictades en les diferents escameses de la Tercera Carlinada es van amplificar des de les places públiques: no només es cantaven els fets del *Foc de la Bisbal*, sinó que es ballaven amb una intenció

propagandística i desafiant. Perquè en pobles veïns de signe carlí, el ball del contrapàs es va convertir en l'emblema contrari, el del tradicionalisme, fins al punt que les festes majors d'aquests anys van esdevenir una veritable lluita simbòlica ballada. L'agost de 1868, poques setmanes abans de la Revolució de Setembre, Josep Anselm Clavé ja s'havia ocupat de mostrar en un «Gran Concierto Nacional», els balls que representaven una Espanya caduca i els balls que s'alineaven amb els nous temps revolucionaris: s'hi va interpretar un contrapàs de Pep Ventura per a orquestra simfònica com a mostra totalment folkloritzada d'un «baile antiguo catalán» enfront d'una «Sardana ampurdanesa (nueva)».

Abans del mite de Pep Ventura, per tant, podem assegurar que les sardanes no eren *neutres*, ja anaven associades a la ideologia republicana federal, i que aquesta relació es va manifestar d'una manera molt clara entre els anys 1868 i 1874.

Tanmateix, mentre a Figueres es cremaven decrets de quintes al mig d'una rotllana, es ballaven sardanes amb la cançó del Foc de la Bisbal i el contrapàs quedava arraconat de les festes republicanes, des de Barcelona començaven a aparèixer veus que identificaven la sardana amb valors d'antiguitat i de catalanitat, rebutjant-ne qualsevol relació amb les pugnes ideològiques empordaneses del present immediat.

Una bona prova d'aquesta contradicció és que el 1871 i des de Barcelona, van aparèixer, bruscament i inesperada, els primers atacs a les sardanes sobre temes d'òpera i sarsuela, advertint de l'amenaça que suposava la moda estrangera per a una dansa catalana que calia preservar. Aquest fenomen, molt semblant al que s'havia desenvolupat una generació abans a la Catalunya del Nord, era totalment contradictori amb la realitat de les sardanes a l'Empordà i amb la complicitat entre músics i balladors per mantenir-les com a mitjà de transmissió de modernitat.

Però quin motiu hi havia per utilitzar la sardana i no pas un altre ball com a garant d'aquesta tradició catalana i, en definitiva, d'un model determinat de país, que els conservadors defensaven amb tanta vehemència?

La resposta a aquesta qüestió constitueix la tercera i última conclusió del nostre treball: per la necessitat de contrarestar la força d'un ball republicà federal que al llarg d'aquella dècada havia començat a sovintejar a Barcelona i que, a partir del 1868 es presentava, juntament amb el cant coral d'en Clavé, com una amenaça per a aquells que volien construir un país de model tradicionalista que destinava un paper subaltern per a les classes populars. Des

d'aquest punt de vista, és clar que el catalanisme conservador va haver d'absorbir i neutralitzar els símbols republicans federals i transformar-los en símbols nacionals a primers del segle XX! No fer-ho hagués estat un error estratègic, el perill que en algun moment del tombant de segle es revifés l'esperit revolucionari. Per tant, abans que Pella i Forgas el 1883 intentés esborrar el passat revolucionari de les sardanes i s'esforcés, «Depuestos odios y rencores» —els de la Tercera Guerra Carlina i del període republicà—, a reescriure'n la història, podem afirmar que almenys durant sis anys intensos, tant des del catalanisme conservador com des del republicanisme federal se les van disputar com a símbol d'uns valors contraposats.

El punt culminant d'aquesta disputa va esdevenir-se en les Festes de la Mercè de 1871 i, encara més, en les del 1872. La festa major de Barcelona es va convertir en un laboratori de proves, una terreny abonat en el qual les renovades diversions públiques podien mostrar les posicions ideològiques que lluitaven per l'hegemonia en uns anys de molta tensió. L'octubre del 1872 la cobla de Pep Ventura va ser convidada a Barcelona per tocar «bailes antigues» i des de les pàgines de *La Renaxensa* es van esforçar en remarcar el caràcter català de la tenora i d'un compositor que s'inspirava en les cançons de tradició oral. Però pocs mesos després, Figueres celebrava la Primera República amb sardanes revolucionàries i ballant l'*Himne de Riego*.

En les cròniques de *La Renaxensa*, a més, hi hem pogut detectar els primers indicis de classificació dels repertoris musicals per qüestions ideològiques i de classe: mentre les sardanes hi eren descrites segons les característiques de la música «tradicional catalana» —unes característiques que ja es van anar consolidant en aquesta dècada—, les partitures de Clavé hi eren analitzades segons els paràmetres musicals de la música «vulgar», talment com en altres països també havien començat a fer: destacant-ne la simplicitat harmònica (un dels fonaments principals de l'argumentació de qualitat formal de la música culta) i empetitint-ne el valor social. Així, també d'una manera sobtada, *Les flors de maig* es convertia en música popular segons la idea d'una música de poca consideració acadèmica. I mentre en la festa major del 1871 Clavé havia estat designat per organitzar un festival musical i un concurs de músiques militars, el 1872 la comissió artística, liderada per Milà i Fontanals, va decidir transformar aquell certamen en un «Concierto de música clásica y coros populares» establint una distinció claríssima per qüestió de classe i d'ideologia entre el repertori

simfònic alemany i francès i les peces corals, de més baixa consideració, del compositor barceloní.

Per una banda, doncs, les sardanes —el cant coral i els castells— formaven part d'un projecte ideològic en el qual la nova música popular era fonamental per reivindicar un paper polític per a les classes treballadores i un programa de millores socials i econòmiques. I per l'altra i de manera simultània, les sardanes i els instruments de la cobla començaven un procés de folklorització que es va anar consolidant en les dècades de 1880 i de 1890, però que ja es va iniciar anys abans.

Tanmateix, i és interessant remarcar-ho, ambdós plantejaments van compartir l'interès per les cançons de tradició oral i per la llengua catalana. I aquesta característica és, precisament, la principal causa de confusió a l'hora d'utilitzar les paraules «popular» i «tradicional» —sobretot en l'anàlisi des de la distància històrica— en les músiques d'aquest període.

Pep Ventura va incloure cançons de tradició oral a les seves sardanes perquè sabia que, igual com els cors de les òperes, tothom en reconeixeria —i n'aplaudiria— la cita dins d'una música de nova composició o, senzillament, provinent d'un altre context musical. Així, quan va compondre les sardanes *Lo cant dels ausselets* o *Labirondom quina doncella* Ventura pretenia crear una nova música per al poble, potser amb al·lusions a la imatgeria romàntica del passat, però amb força menys censura moral que en els cançoners d'aquesta època. No tenia cap intenció de recuperar unes melodies en perill de caure en l'oblit, tot el contrari, volia aprofitar allò que era oralment actiu i amb força social. És més, hem pogut comprovar que aquestes sardanes van ser escrites alternadament amb les que incorporaven fragments d'havaneres, d'òperes, de sarsueles i d'himnes revolucionaris. Entre unes i altres, doncs, no hi havia cap contradicció conceptual. En l'elaboració del mite, però, sí que es feia evident la contradicció entre un tipus de repertori i l'altre, motiu pel qual les sardanes sobre temes d'òpera i sarsuela es van haver d'amagar sota l'argument d'errors de joventut.

En referència al tema de la llengua, la voluntat de Clavé i de Ventura era que les classes populars poguessin expressar-se amb la comoditat d'una llengua d'ús habitual per convertir-la en llengua de cultura al mateix temps que els coristes pujaven a l'escenari. Per aquest motiu el català de les sardanes corejades i de les peces de Clavé s'esqueia més al concepte del «català que ara es parla», que no pas al d'una llengua com a valor històric i patrimonial,

element que pesava més en els Jocs Florals. Tanmateix, en una lectura errònia i per influència del mite, al llarg del segle XX la intenció de Clavé i de Ventura ha quedat difuminada i inclosa dins del mateix procés de recuperació de la llengua que Manuel Milà i Fontanals o Francesc Pelagi Briz, malgrat que el projecte federal tenia en la llengua interessos ben diferents.

Només ens queda afegir que el procés de separació de les músiques per qüestions ideològiques i de classe que hem descrit es va produir, òbviament, en el marc d'uns canvis generals i accelerats de la política espanyola. A més dels problemes interns, el govern espanyol començava a tenir un conflicte important a les províncies d'ultramar. Cuba també havia fet la pròpia revolució del 1868, i la Guerra dels Deu Anys (1868-1878) tan sols va ser l'avantsala de la independència definitiva. Les sardanes-havaneres de Pep Ventura, a banda de fer-nos reconsiderar paràmetres interpretatius, han aportat noves perspectives de la intensa relació musical entre Catalunya i Cuba. A més de compartir un mateix origen en les contradances d'Antic Règim, tant les sardanes com les *danzas* van tenir un paper destacat com a formes revolucionàries de protesta contra el govern de Madrid. La *contradanza El Somaten* de Manuel Saumell —considerat el pare del nacionalisme musical cubà— i la *Sardana Can Can* de Pep Ventura van participar d'un mateix impuls reivindicatiu. Des d'aquesta perspectiva, les *danzas* ballades en rotllana a Figueres, i les sardanes interpretades a l'Ermita de Montserrat a Matanzas mostren, una vegada més, que els republicans catalans i els insurrectes cubans van establir llaços i ho van fer, també, amb l'intercanvi de músiques. No és cap secret la relació entre famílies catalanes i cubanes i llur implicació, a vegades contradictòria, amb les lluites per a la independència de l'Illa. Ara podem mostrar que aquests lligams també hi eren en la vida musical. El triomf de l'havanera o americana a Catalunya, podria tenir també un component ideològic o reivindicatiu?

Finalitzem aquest treball d'investigació amb la certesa d'haver contribuït a ampliar els coneixements sobre Pep Ventura i les sardanes del segle XIX. No hem negat la vigència del mite, que pot seguir existint mentre la cultura popular continuï essent necessària per reafirmar determinats valors d'antiguitat i catalanitat d'un nacionalisme d'ideologia conservadora. El nostre objectiu ha estat mostrar un altre sentit històric en les sardanes interpretades i ballades abans de l'últim quart del Vuit-cents: el d'una nova cultura popular impulsada sobretot pels republicans federals amb la voluntat de reivindicar, en el marc d'un pla d'acció que incloïa la insurrecció i la revolució, un nou ordre polític i social. Un

projecte, el del conjunt de les famílies republicanes, que no va dissoldre's amb la Restauració Borbònica, però que, en paraules de Pere Gabriel, a partir dels anys vuitanta va haver «de delimitar amb major precisió les seves definicions a l'entorn del món obrer i la construcció d'un estat liberal, democràtic o simplement progressista». En aquesta transició, el període que Hobsbawm anomena l'«Era de l'Imperi», el paper simbòlic reservat per a la sardana va respondre a necessitats nacionals ben diferents.

ÍNDIX

D'IL·LUSTRACIONS, TAULES I EXEMPLES MUSICALS

Il·lustracions

- 1.1. Fotografia amb la façana del Teatre municipal de Figueres i una cantonada de l'església de Sant Pere. Josep Maria Cañellas (1856-1902), «Fachada del Teatro». Figueres, BFC, Àlbum Rubaudonadéu, vol. 1, 1888-1889. 107
- 1.2. Fotografia amb visió de les dues façanes del Teatre municipal de Figueres. Autor desconegut. Barcelona, Institut del Teatre, Fons Eduard Rodeja. 108
- 1.3. Fragment de la planta i l'alçat del Teatre municipal de Figueres. Girona, AHG, Fons Govern Civil, Sèrie 06.01.01, top. D253, «Proyecto para el aumento de cuatro palcos en el primer piso del teatro de la Villa de Figueras. Formado por el arquitecto D. José Roca y Bros. Barcelona 30 julio de 1866». 108
- 1.4. *Sardana larga de la Molinera* de Pep Ventura, partitura hològrafa. Barcelona, CEDOC, Fons Pep Ventura, n. inv. 81. 109
- 1.5. *Sardana larga sobre motivos de la Traviatta* de Pep Ventura, partitura hològrafa. Barcelona, CEDOC, Fons Pep Ventura, n. inv. 58. 110
- 1.6. *Sardana Opera Il Masnadièri de Dos sardanas largas sacadas de motivos de la opera I Masnadièri y Roberto il Diavolo* d'Abdó Mundi, partiel·la d'«ofiglis bajo», o sigui, oficleide baix (tonalitat real, mi major). Barcelona, Arxiu particular de Jordi León. 111
- 1.7. *Sardana Opera Il Masnadièri de Dos sardanas largas sacadas de motivos de la opera I Masnadièri y Roberto il Diavolo* d'Abdó Mundi, partiel·la de «bombardón» (tonalitat real, fa major). Barcelona, Arxiu particular de Jordi León. 111
- 1.8. *Sardana Il Roberto de Dos sardanas largas sacadas de motivos de la opera I Masnadièri y Roberto il Diavolo* d'Abdó Mundi, partiel·la d'«[ofiglis] bajo» (tonalitat real, mi major). Barcelona, Arxiu particular de Jordi León. 112
- 1.9. *Sardana Il Roberto de Dos sardanas largas sacadas de motivos de la opera I Masnadièri y Roberto il Diavolo* d'Abdó Mundi, partiel·la de «bombardón» (tonalitat real, fa major). 112

Barcelona, Arxiu particular de Jordi León.

- 1.10. Gravat amb un grup de ministrers de la ciutat de Perpinyà. CARRÈRE, J.B. (1787). 113
Voyage pittoresque de la France. Province de Roussillon. París: Lamy, p. sense numerar, làmina 29.
- 1.11. Gravat que representa la part final d'un ball en algun poble del departament 113
francès dels Pirineus Orientals. HUGO, Abel (1835). *France pittoresque ou description pittoresque, topographique et statistique des départements et colonies de la France*. París: Chez Delloye, làmina sense numerar.
- 2.1. Fotografia del Passeig Nou de Figueres. Josep Maria Cañellas (1856-1902), 179
«Velocipedistas, Paseo Nuevo». Figueres, BFC, Àlbum Rubaudonadéu, 1888-1889.
- 2.2. Fotografia de la Rambla de Figueres des de la part baixa. Josep Maria Cañellas 179
(1856-1902), «Vista de la Rambla». Figueres, BFC, Àlbum Rubaudonadéu, 1888-1889.
- 2.3. Fotografia de la Plaça de l'Ajuntament de Figueres. Josep Maria Cañellas (1856- 180
1902), «Plaza de la Constitución y Casas Consistoriales». Figueres, BFC, Àlbum Rubaudonadéu, 1888-1889.
- 2.4. *Fra Diavolo. Grand quadrille (pour orchestre) avec choeurs ad libitum sur l'opéra d'Auber*. París: 181
A. Lamotte, 1866, partícel·la de trompeta I, fragment.
- 2.5. Sardana *Fra Diavolo* de Pep Ventura, partícel·la hològrafa, cornetí I. Barcelona, 181
CEDOC, Fons Pep Ventura, n. inv. 162/4.
- 2.6. Sardana *Victorina y colegialas* de Pep Ventura, partitura hològrafa, fragment. 182
Barcelona, CEDOC, Fons Pep Ventura, n. inv. 97.
- 2.7. Fragment imprès i esborrany manuscrit del programa del concert que es va celebrar a 183
la Plaça de Catalunya de Barcelona el dilluns 30 de setembre de 1872 en la segona edició de les Festes de la Mercè. Barcelona, AMCB, sèrie L118, «Fires i Festes (Mercè)», top. B 5-H-6, caixa 46.911. Any 1872. Subcarpeta «Junta directiva: Despeses (registres), índex expedients».
- 3.1a. SAINT-SIMON, Claude-Henri (1821). *1re opinion politique des industriels. – 1er chant des 243
industriels (Extrait Du Système industriel, 2e Partie, pag. 196 et suiv.)*. París: l'autor, p. [214].
- 3.1b. SAINT-SIMON, Claude-Henri (1821). *1re opinion politique des industriels. – 1er chant des 244
industriels (Extrait Du Système industriel, 2e Partie, pag. 196 et suiv.)*. París: l'autor, p. [215].
- 3.1c. SAINT-SIMON, Claude-Henri (1821). *1re opinion politique des industriels. – 1er chant des 245
industriels (Extrait Du Système industriel, 2e Partie, pag. 196 et suiv.)*. París: l'autor, p. [216].
- 3.2a. LISLE, Rouget de ([1825]). *Cinquante chants français, paroles de différents auteurs. Mises en 246
musique avec accompagnement de piano, par Rouget de Lisle*. [s.l.] : [s.d.], p. 202.
- 3.2b. LISLE, Rouget de ([1825]). *Cinquante chants français, paroles de différents auteurs. Mises en 247
musique avec accompagnement de piano, par Rouget de Lisle*. [s.l.] : [s.d.], p. 203.

3.2c. LISLE, Rouget de ([1825]). <i>Cinquante chants français, paroles de différents auteurs. Mises en musique avec accompagnement de piano, par Rouget de Lisle.</i> [s.l.] : [s.d.], p. 204.	248
3.2d. LISLE, Rouget de ([1825]). <i>Cinquante chants français, paroles de différents auteurs. Mises en musique avec accompagnement de piano, par Rouget de Lisle.</i> [s.l.] : [s.d.], p. 205.	249
3.3a. SORIANO FUERTES, Mariano (1865). <i>Memoria sobre las sociedades corales en España, dedicada à la Real Academia Española de Arqueología y geografía del Príncipe Alfonso.</i> Barcelona: Establecimiento tipográfico de D. Narciso Ramirez y Rialp, p. 93.	250
3.3b. SORIANO FUERTES, Mariano (1865). <i>Memoria sobre las sociedades corales en España, dedicada à la Real Academia Española de Arqueología y geografía del Príncipe Alfonso.</i> Barcelona: Establecimiento tipográfico de D. Narciso Ramirez y Rialp, p. 94.	251
3.4. Programa de concert organitzat per Josep Anselm Clavé, en el qual va participar l'orquestra de Pep Ventura, publicat a <i>Eco de Euterpe</i> (a. II, n. 86, 03.10.1860, p. 165).	252
3.5. <i>Sardana larga de tenor</i> de Pep Ventura, partitura hològrafa. Barcelona, CEDOC, Fons Pep Ventura, n. inv. 72.	253
3.6. <i>Sardana Lo cant dels ausellets</i> de Pep Ventura, partitura hològrafa. Barcelona, CEDOC, Fons Pep Ventura, n. inv. 78.	254
3.7. <i>Sardana La Embustera</i> de Pep Ventura, partitura hològrafa. Barcelona, CEDOC, Fons Pep Ventura, n. inv. 44.	255
3.8. <i>Sardana del pardal</i> de Pep Ventura, partitura hològrafa. Barcelona, CEDOC, Fons Pep Ventura, n. inv. 67.	256
3.9. <i>Sardana Larga Mon para mana casada</i> de Pep Ventura, partitura hològrafa. Barcelona, CEDOC, Fons Pep Ventura, n. inv. 79.	257
3.10. <i>Marcha de Tannhauser</i> de Richard Wagner, partitel·la, soprano. Barcelona, Federació de Cors de Clavé, n. inv. 178.	258
3.11. «Acte segon. Escena quatrena», <i>Marxa de Tannhäuser</i> de Richard Wagner, partitel·la, tenor. Barcelona, Federació de Cors de Clavé, n. inv. 178.	258
4.1. <i>Contradansa Byolin Primo</i> , anònim, partitel·la, violí. Barcelona, BC, «Follías, Ballets, Sardanias, Contradansas, Minuets, Balls, Pasapiés i moltes altres coses d'aquell temps vell que ara son poch usades, pero amb tot son bonicas i molt alegres». top. M741/22, f. 51r.	307
4.2. <i>Contradansa francesa Los petimetres y las petimétras</i> recollida per Pau Minguet al llibre <i>El noble arte de danzar a la francesa y a la española</i> (Madrid, el autor, 1758, p. 13). Il·lustració extreta de Rico (2009: 205).	307
4.3. <i>Balls</i> de Pep Ventura, partitura hològrafa. Barcelona, CEDOC, Fons Pep Ventura, n. inv. 117.	308
4.4. <i>Española</i> de Pep Ventura, partitura hològrafa. Barcelona, CEDOC, Fons Pep Ventura, n. inv. 118.	309
4.5. <i>Sardana Totas bofeu areus</i> de Pep Ventura, partitura hològrafa. Barcelona, CEDOC,	310

Fons Pep Ventura, n. inv. 67.

- 4.6a. *Contradanza dos cornetines* de Josep Marraco Ferrer, partitura hològrafa. Barcelona, BC, Fons Marraco Ferrer, top. M4775/31. 311
- 4.6b. *Contradanza dos cornetines* de Josep Marraco Ferrer, partitura hològrafa. Barcelona, BC, Fons Marraco Ferrer, top. M4775/31. 312
- 4.7. Sardana *Lo somni de una verge* de Pep Ventura, partitura hològrafa. Barcelona, CEDOC, Fons Pep Ventura, n. inv. 37. 313
- 4.8. Sardana *Labirundum quina doncella* de Pep Ventura, partitura hològrafa. Barcelona, CEDOC, Fons Pep Ventura, n. inv. 14. 314
- 4.9. *Contradanza n. 1* de Julià Roig, partitura, violí I. Ripoll, ACRI, Fons de partitures, n. inv. 197/1. 315
- 4.10. BISCARRI, Jaume (1865). *Six habaneras de J. Biscarri*. París: E. i A. Giraud 315
- 4.11. *Sardana de los dos ciegos* de Pep Ventura, partitura hològrafa. Barcelona, CEDOC, Fons Pep Ventura, n. inv. 96(2). 316
- 4.12. Sardana *Halla voy yo*, de Pep Ventura, partitura hològrafa. Barcelona, CEDOC, Fons Pep Ventura, n. inv. 44. 317
- 4.13a. Sardana *La mulata de tenor* de Pep Ventura, partitura hològrafa. Barcelona, CEDOC, Fons Pep Ventura, n. inv. 16. 318
- 4.13b. Sardana *La mulata de tenor* de Pep Ventura, partitura hològrafa. Barcelona, CEDOC, Fons Pep Ventura, n. inv. 16. 319
- 4.14. *Sardana larga* de Pep Ventura, partitura hològrafa, fragment. Barcelona, CEDOC, Fons Pep Ventura, n. inv. 76. 320
- 4.15. *Danza Cubana La Carita*, anònim, partitura. Girona, Biblioteca del Casino de Girona. 321
- 4.16. *Danza Cubana La Cascarilla*, anònim, partitura. Girona, Biblioteca de Casino de Girona. 322
- 4.17. Saumell, Manuel (s.d). *La Virtuosa. Contradanza minuetto*. La Habana: Edelmann y Co. 323
- 5.1. Fotografia d'un gràfic amb la coreografia del contrapàs llarg acompanyat de la lletra de la passió i mort de Jesuscrist. Josep Maria Cañellas (1856-1902), «Llançà. Lo Contrapàs llarch». Figueres, BFC, Àlbum Rubaudonadéu, 1888-1889. 381
- 5.2. Acudit gràfic publicat a *La Flaca* (n.6, 15.05.1869, p. 24). 381
- 5.3. *Contrapàs sardà* de Pep Ventura, partitura hològrafa, fragment. Barcelona, CEDOC, Fons Pep Ventura, n. inv. 92. 382
- 5.4. Programa d'un «Concierto Nacional» publicat a *Eco de Euterpe* (a. X, n. 350, 04.08.1868, p. 33). 383

5.5 [Contrapàs] de Pep Ventura, partiel·la hològrafa, violí director. Barcelona, Arxiu de la Federació de Cors de Clavé, <i>Una parte de Contrapás para orquesta y Sardana Las Noyetas de Figueras para Coros y Orquesta</i> , n. inv. 1.117.	384
5.6. Sardana <i>Cants del dia</i> de Pep Ventura, partiel·la hològrafa, tenora I. Barcelona, CEDOC, Fons Pep Ventura, n. inv. 170/6.	385
5.7. <i>Sardana Can Can</i> de Pep Ventura, partiel·la hològrafa, cornetí I. Barcelona, CEDOC, Fons Pep Ventura, n. inv. 166/6.	385
5.8. <i>La cansó del 6 d'octubre</i> , imprès, encapçalament. La Bisbal d'Empordà, ACBE, Fons ACBE.	386
5.9. Reconstrucció de la lletra de <i>La Cansó del 6 d'octubre</i> a partir de la melodia de la <i>Sardana Can Can</i> de Pep Ventura i de la sardana <i>El foc de la Bisbal</i> de Josep Canet.	387
5.10. Sardana <i>El 6 de octubre en la Bisbal</i> de P. Costa, partiel·la, tible I. Tossa de Mar, Arxiu particular de Vicenç Esteban.	388
5.11. Sardana <i>El Foc de La Bisbal</i> de Josep Canet, partiel·la, tible I. La Bisbal d'Empordà, ACBE, Fons ACBE.	388
5.12. Acudit gràfic publicat a <i>La Flaca</i> (a. II, n. 67, 31.05.1873, p. 2-3).	389
5.13. Sardana <i>Un recort à Cabrineti</i> d'Antoni Agramont, partiel·la, cornetí I. Tossa de Mar, Arxiu particular de Vicenç Esteban.	389
5.14. Capçalera de <i>La Sardana. Periòdic defensó dels que sempre perden (sortirà quan be li aparegui, donant á lo ménos una ballada cada vuyt dias)</i> (a. II, n. 6, 20.01.1882, p. 1), publicat per Gabriel (2010: 150-151).	390
5.15. Il·lustració apareguda a <i>Solidaridad obrera. Organo de las sociedades obreras</i> (a. I, n. 1, 19.10.1907, p. 1), publicat per Gabriel (2010: 152).	390

Taules

1.1. Relació dels músics de l'orquestra d'en Pep Ventura amb la indicació dels dos instruments que interpretaven segons la formació de plaça i la de saló.	63
2.1. Relació d'obres líriques en les quals es va basar Pep Ventura per escriure les sardanes.	144
2.2. Relació de partitures i partiel·les de sardanes sobre temes d'òpera i de sarsuela que s'han conservat al CEDOC.	144
2.3. Proposta de cronologia de composició de les sardanes de Pep Ventura en relació a l'estrena absoluta de les obres líriques, l'estrena a Barcelona (de les òperes, al Teatre del Liceu i al de la Santa Creu) i les interpretacions d'òperes i sarsueles a Girona i Figueres.	146
2.4. Classificació de les sardanes de Pep Ventura segons la tipologia dels seus fragments lírics.	154

2.5. Classificació de les sardanes de Pep Ventura segons la ubicació dels fragments lírics als curts o als llargs.	155
2.6. Classificació de les sardanes de Pep Ventura segons el número de compassos dels llargs.	157
2.7. Tonalitats originals dels fragments d'obres líriques de referència i tonalitats de les sardanes de Pep Ventura.	160
3.1. Diferents ritmes que Pep Ventura utilitza per acompanyar el «cant de tenora» en sardanes que inclouen cançons populars.	228
3.2. Ubicació de les cançons populars en les sardanes de Ventura.	229
3.3. Instrumentació de la melodia principal en les sardanes de Pep Ventura sobre cançons populars.	229
3.4. Organització del tipus de compàs en les sardanes de Pep Ventura sobre cançons populars.	230
4.1. Correspondència de l'estructura formal de la sardana llarga respecte de la contradansa ternària.	273

Exemples musicals

2.1. <i>Sardana de los Magyares</i> de Pep Ventura, partitura hològrafa, tible I, fragment. Barcelona, CEDOC, Fons Pep Ventura, n. inv. 96(2).	151
2.2. <i>Sardana del barbero de Sevilla</i> de Pep Ventura, partitura hològrafa, fragment. Barcelona, CEDOC, Fons Pep Ventura, n. inv. 82.	152
2.3. <i>Il barbiere di Siviglia</i> de Rossini, ària de Berta «Il vecchiotto cerca moglie», fragment (Rossini 2004: 363).	152
2.4. <i>Sardana Sonambula</i> de Pep Ventura, partitura hològrafa, fragment dels dos clarinets que correspon al duo «Oh! Come lieto é il popolo» de <i>La Sonnambula</i> de Bellini. Barcelona, CEDOC, Fons Pep Ventura, n. inv. 77.	153
2.5. <i>La Sonnambula</i> de Bellini, duo d'Amina i Rodolfo «Oh, come lieto è il popolo», fragment (Bellini [1831] 1999: 96).	153
3.1. Ritme identificat com a ritme «de sardana» en l'acompanyament del cant solista principal.	222
3.2. <i>Un ballo in maschera</i> de Verdi, ària d'Oscar «Volta la terrea», fragment (Verdi [1859] 2005: 56).	222
3.3. Partitura de la cançó <i>El Pardal</i> (Briz 1867: 135).	225
3.4. <i>Sardana del pardal</i> de Pep Ventura, partitura hològrafa, fragment. Barcelona, CEDOC, Fons Pep Ventura, n. inv. 67 (v. partitura sencera a il·l. 3.8).	226
3.5. <i>Sardana Lo cant dels ausellets</i> de Pep Ventura, partitura hològrafa, fragment. Barcelona, CEDOC, Fons Pep Ventura, n. inv. 78 (v. partitura sencera a il·l. 3.6).	227

3.6. Sardana <i>Mon para mana casada</i> de Pep Ventura, partitura hològrafa, fragment. Barcelona, CEDOC, Fons Pep Ventura, n. inv. 79 (v. partitura sencera a il·l. 3.9).	227
4.1. Patró rítmic de la polca a mitjan segle XIX (Cernušák, Lamb, Tyrrell 2007-2013).	271
4.2. Notació musical del ritme d'havanera.	294
4.3. Notació musical que Pep Ventura utilitza per escriure el ritme de les seves sardanes-havaneres en compàs de 6/8 i petita variant.	295
4.4. Notació musical del ritme d'havanera en compàs de 6/8 que Manuel Saumell utilitzava en les seves contradanzas.	295
4.5. Ritme d'havanera transcrit de l'oralitat.	298
4.6. Ritmes que Pep Ventura utilitza en les melodies de les seves sardanes-havaneres.	299

FONTS I BIBLIOGRAFIA

Arxius i biblioteques

Archives Nationales de France, París
 Arxiu Comarcal de l'Alt Empordà, Figueres
 Arxiu Comarcal del Baix Empordà, La Bisbal d'Empordà
 Arxiu Comarcal del Ripollès, Ripoll
 Arxiu de la Federació de Cors de Clavé, Barcelona
 Arxiu de la Societat Coral La Erato, Figueres
 Arxiu de la Unió Excurcionista de Catalunya d'Olesa de Montserrat
 Arxiu del Casino Menestral de Figueres
 Arxiu Diocesà de Girona-Bisbat de Girona
 Arxiu Històric de Girona
 Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona
 Arxiu Històric de la Societat General d'Autors i Editors, Barcelona
 Arxiu Municipal Contemporani de Barcelona
 Arxiu Municipal de Figueres
 Arxiu Municipal de Girona
 Arxiu Municipal de Palafrugell
 Arxiu Nacional de Catalunya, Sant Cugat del Vallès
 Arxiu particular d'Eduard Boada, Figueres
 Arxiu particular de Vicenç Esteban, Tossa de Mar
 Arxiu particular de Jordi Gargallo, Barcelona
 Arxiu particular de Jordi León, Barcelona
 Arxiu particular de Marta Planella, Tortellà
 Arxiu particular de la família Cervera, Roses
 Biblioteca de l'Ateneu Barcelonès, Barcelona
 Biblioteca del Casino de Girona
 Biblioteca Nacional de Catalunya, Barcelona
 Biblioteca Pública Arús, Barcelona
 Biblioteca-Arxiu del Palau de Peralada
 Biblioteca-Museu Víctor Balaguer, Vilanova i la Geltrú
 Bibliothèque Nationale de France, París
 Centre de Documentació de l'Orfeó Català, Palau de la Música, Barcelona

Centre Internacional de Música Popular de Ceret

Centro de Documentación y Archivos de la SGAE, Madrid

Institut del Teatre - Fons documental, Barcelona

Publicacions periòdiques

El Ampurdanés, Figueres

El Àncora, Barcelona

El bien del país, Figueres

Calendari Català, Barcelona

La Corona, Barcelona

La Crònica de Gerona

Diario de Barcelona

Diario de Gerona

Eco de Enterpe, Barcelona

La Escena, Madrid

La Espingarda, Girona

L'Empordà Federal, Figueres

La Flaca, Barcelona

Gazeta de Barcelona

Gazeta Musical de Madrid

La Granja, Figueres

El Guirigay del 69, Barcelona

El Hogar, Figueres

Hoja Suelta - Aviso, Figueres

Journal des Pyrénées-Orientales, Perpinyà

El Lloyd Español, Barcelona

La Lucha, Girona

El Metrónomo, Barcelona

El Museo Universal, Madrid

Lo noy de la mare, Barcelona

El Pensamiento, Figueres

La Pubilla, Barcelona

La República, Figueres

La Renaxensa, Barcelona

Revista Musical Catalana, Barcelona

La Sardana, Barcelona

Scherzando, Girona

El Telégrafo, Barcelona

El Vigilante, Girona

Bibliografia

A

AGAMBEN, Giorgio (2000). *Medios sin fin. Notas sobre la política*. València: Pre-textos.

[ANONIM] (1847). *Les Dangers du nouveau débarqué dans Paris, en face des demoiselles et dames aux doux regards de la basse et haute volée et des malins, filoux et escrocs répandus dans les bals, jardins publics et autres guinguettes de Paris et de la banlieue*. Paris: B. Renault.

ARGULLOL, Rafael ([1983] 2006). *La atracción del abismo. Un itinerario por el paisaje romántico*. Barcelona: Quaderns Crema.

ALBERT [pseudònim de François de Combe] (1834). *L'art de danser à la ville et à la court, ou Nouvelle Méthode des vrais principes de la danse française et étrangère; Manuel à l'usage des Maîtres à danser, des Mères de famille et Maîtresses de pension, par Albert*. Paris: chez l'éditeur, rue de la harpe, 12.

ALBERT, Lluís (1980). Sardanes vuitcentistes. Esbós històric. Dins *Sardanes vuitcentistes, Clàssics de la Sardana* [LP], vol. 9.

_____ (1994a). Aportació a la tradició sardanista de Torroella de Montgrí. Dins DDAA (1994). *Llibre de la Festa Major 1994*. Torroella de Montgrí: Associació del llibre de la festa major, p. 105-111.

_____ (1994b). *Cançoner de l'Empordà: 46 cançons populars per a piano*. Figueres: Edicions el Brau.

_____ (2007). *El Método pera aprendre a ballar sardanas* de Miquel Pardas. Dins DDAA (2007). *Llibre de la Festa Major de Torroella de Montgrí 2007*. Torroella de Mongrí: Associació del Llibre de la Festa Major de Torroella de Montgrí, p. 73-106.

ALIER, Roger (1983). *Historia del Gran Teatro del Liceo*. Barcelona: La Vanguardia.

_____ (2002). *La Zarzuela*. Barcelona: Ediciones Robinbook i Ma non troppo.

ALMACELLAS, Josep Maria (2006). *Del carrer a la sala de concerts. Banda Municipal de Barcelona 1886-1944*. Barcelona: Ajuntament de Barcelona.

ALONSO DE MEDINA, M. A.; CERVERA, B. (1980). *La Formació d'una ciutat durant el neoclassicisme: Figueres i l'arquitecte Roca i Bros*. Girona: Col·legi Oficial d'Arquitectes de Catalunya – Girona i La Gaia ciència.

ÁLVAREZ, Ernesto (2008). *La Ermita de Montserrat de Matanzas. Una centenaria edificación cargada de tradición, historia y leyenda*. Badalona: Fundació Catalunya-Amèrica Sant Jeroni de la Murtra.

ÁLVAREZ, José (2001). *Mater dolorosa. La idea de España en el siglo XIX*. Madrid: Taurus.

ANGUERA, Pere (1997). *El català al segle XIX. De llengua del poble a llengua nacional*. Barcelona: Empúries.

_____ (1999). *El carlisme a Catalunya*. Barcelona: Empúries.

_____ (2006). *El Sexenni Democràtic i el desvetllament del catalanisme*. Barcelona: Rafael Dalmau Editor, Episodis de la Història n. 346.

_____ (2010). *La nacionalització de la sardana*. Barcelona: Dalmau Editor, La creació dels símbols nacionals de Catalunya, n. 3.

ARBLASTER, Anthony (2000). *Viva la Liberta! Politics in opera*. New York: Verso.

ARMENGOL, Dolors (1979-1980). La agricultura en el Alto Ampurdán a mediados del siglo XIX. Dins *Annals de l'Institut d'Estudis Empordanesos*, vol. 14, p. 12-137.

AVIÑOÀ, Xosé (1990). Aquel año de 1845. Dins *Anuario Musical*, n. 45, p. 133-188.

_____ (2003a). Antoni Agramont. Dins AVIÑOÀ, Xose (dir. 2003). *Historia de la Música Catalana, Valenciana, Balear*, vol. IX. Barcelona: Edicions 62.

_____ (2003b). Josep Jurch i Ribas. Dins AVIÑOÀ, Xose (dir. 2003). *Historia de la Música Catalana, Valenciana, Balear*, vol. X. Barcelona: Edicions 62.

AYATS, Jaume (2001). La cançó popular. Història d'una idea i de les col·leccions que ha suscitat. Dins AVIÑOÀ, Xose (dir. 2001). *Historia de la Música Catalana, Valenciana, Balear*, vol. VI. Barcelona: Edicions 62, p. 13-42.

_____ (2008a). *Les chants traditionnels des pays catalans*. Toulouse: Isatis i Centre Occitan des Musiques et Danses Traditionnelles Toulouse Midi-Pyrénées, Cahiers d'ethnomusicologie régionale n. 8.

_____ (2008b). *Cantar a la fàbrica, cantar al coro. Els cors obrers a la conca del Ter mitjà*. Manlleu: Museu industrial del Ter i Eumo Editorial.

_____ (2009). *Explica'm una cançó. 20 Tradicionals catalanes*. Barcelona: Rafael Dalmau Editor.

_____ (2010). La canciones «olvidadas» en los cancioneros de Catalunya: como se construyen las canciones de la nación imaginada. Dins DUEÑAS, Emilio Xabier (et al. 2010). *Jentilbaratz. Cuadernos de Folklore*. Donostia: Eusko Ikaskuntza, n. 12, p. 83-94.

AYATS, J. (dir.); CAÑELLAS, M.; GINESI, G.; NONELL, J.; RABASEDA, J. (2006). *Córrer la sardana: balls, joves i conflictes*. Barcelona: Rafael Dalmau Editor.

AYATS, J.; COSTAL, A.; RABASEDA, J. (2009). *Sardanes*. Girona: Diputació de Girona, Quaderns de la Revista de Girona, n. 143.

AYATS, J.; COSTAL, A.; GAYETE, I.; RABASEDA, J. (2011). Polyphonies, Bodies and Rhetoric of senses: latin chants in Corsica and the Pyrenees [en línia]. Dins *Transposition. Musique et sciences sociales*, n. 1, revista electrònica. Disponible a: <<http://transposition-revue.org>>.

B

BAGUÉ, Enric (1995). *El Palafrugell popular. Tavernes, cafès, fondes, hostals, casinos, colles i cinemes*. Palafrugell: Ajuntament de Palafrugell.

BAIXAULI, Eduardo (1969). *Tarragona musical. Un siglo de vida artística 1850-1950*. Tarragona: Imp. Suc. de Torres y Virgili.

[BALAGUER, Víctor] (1859). *Los trovadores modernos. Col·lecció de poesías catalanas, compostas per ingenis contemporaneos*. Barcelona: Salvador Manero.

BALDELLÓ, Francesc de Paula (1943). *La música en Barcelona (noticias históricas)*. Barcelona: Llibreria Dalmau.

BARNOSELL, Genís (2008). Entre el liberalismo y el saint-simonismo: J. Andrew de Covert-Spring. Dins SUÁREZ, Manuel (ed. 2008). *Utopías, quimeras y desencantos*. Santander: Ediciones de la Universidad de Cantabria, p. 113-157.

BARTOLI, Jean-Pierre (2000). Propositions pour une définition de l'exotisme musical et pour une application en musique de la notion d'isotopie sémantique. Dins *Musurgia*, v. 7, n. 2, Analyse, Théorie, Histoire, p. 61-71.

BARTRA, Roger (1996). *El salvaje en el espejo*. Barcelona: Destino, Ensayos, vol. 34.

BASS, Michael T. (1864). *Street music in the metropolis. Correspondence and observations on the existing law, and proposed amendments by Michael T. Bass*. Londres: John Murray, Albemarle Street.

BATISTA, Antoni (1991). Músiques nacionals i reivindicació política. Dins *Acàcia. Papers del Centre per a la Investigació dels Moviments Socials (C.E.H.I.) de la Universitat de Barcelona*, n. 2, 1991, p. 11-26.

- BELLINI, Vincenzo ([1831] 1999). *La Sonnambula. Melodrama in due atti* [música impresa]. Milà: Ricordi.
- BENTHAM, Jeremy ([1789] 1985). *El Panòptic*. Barcelona: Edicions 62.
- BERGER, P.; LUCKMANN, T. ([1967] 1996). *La construcció social de la realitat*. Barcelona: Herder.
- BERJOAN, Nicolas (2005). Du conformisme au catalanisme. Penser la culture et la langue catalane en Roussillon au XIXe siècle. Dins *Domitia*, n. 6, setembre 2005, p. 103-117.
- _____ (2010). Scènes de la vie de province. Nationalité et localisme dans le Roussillon du premier XIXe siècle [En línia]. Dins *Rives méditerranéennes*, Jeunes chercheurs 2009, febrer 2010 [Data de consulta: maig 2011]. Disponible a: <<http://rives.revues.org/3965>>.
- BERLIOZ, Hector (1843). *Grand Traité d'Instrumentation et d'Orchestration Modernes*. Paris: Schonenberguer.
- BERNILS, Josep Maria (1976). *La Fira de Santa Creu de Figueres*. Figueres: Gràfiques Montserrat.
- _____ (1997). *Vilafant*. Girona: Diputació de Girona, Quaderns de la Revista de Girona, n. 68.
- BIRRER, Franz A. J. (1991). Definitionen und Forschungsorientierung: Brauchen wir eine Definition von populärer Musik? Dins MAYER, G. (ed. 1991). *Aufsätze sur Populären Musik*. Berlin: Zyankrise.
- BISCARRI, Jaume (1865). *Six havaneras de J. Biscarri*. París: E. i A. Giraud
- BLASCO, E.; ROGEL, J. (1872). *El joven Telémaco. Pasaje mitológico-líricoburlesco en dos actos y en verso*. Madrid: Sucesor de Hijos de A. Gullón, Colección de obras dramaticas y liricas.
- BOFARULL, Antoni de (1858). *Los trovadors nous. Col·lecció de poesías catalanas, escullidas de autòrs contemporáneos per Antoni de Bofarull, primer secretari de la Real Academia de Bonas lletres de Barcelona*. Barcelona: Salvador Manero.
- _____ (1860). *El príncipe de Gerona: justificación histórica dirigida a S.M. la reina D. Isabel II (Q.D.G.)*. Barcelona: J. Jepús.
- BOHLER, Theodor (1860). *Sonnambula Waltz: duo concertant for piano and tenor: La mode de Londres op. 19* [música impresa]. London: Wessel and C.
- BONASTRE, Francesc (1999). El planteamiento operístico de Pedrell. Dins CASARES, E.; TORRENTO, Á. (eds. 1999). *Actas del Congreso Internacional. La ópera en España e Hispanoamérica. Una creación propia*. Madrid: ICCMU, p. 187-198.
- BORRAT, P.; EGEE, A. (2001). *Vilant*. Girona: Quaderns de la Revsita de Girona, n. 92.
- BORRAS, Josep (2009). Els instruments musicals i els seus constructors. Instruments de vent i orgue. Dins GARCIA ESPUCHE, Albert (dir. 2009). *Dansa i música: Barcelona 1700*. Barcelona: Ajuntament de Barcelona, Institut de Cultura, Monografies del Museu d'Història, col·lecció La ciutat del born. Barcelona 1700, n. 2, p. 83-123.
- BOSISIO (1857). *La Sonnambula de Bellini. Schottisch (pour orchestre) par Bosisio* [música impresa]. Paris: Condu.
- BOTET i SISÓ, Joaquim (1909). *Geografia general de Catalunya. Província de Gerona* [dirigida per Francesc Carreras Candi]. Barcelona: Albert Martín.

BOURDIEU, Pierre (2010). *El sentido social del gusto. Elementos para una sociología de la cultura*. Buenos Aires, Mèxic DF, Madrid: Siglo Veintiuno Editores.

_____ ([1979] 2012). *La distinción. Criterio y bases sociales del gusto*. Madrid: Taurus.

BRACKETT, David (1995). *Interpreting Popular Music*. Berkeley: University of California Press.

BRIZ, Francesc Pelagi (1866-1877). *Cansons de la terra. Cants populars catalans*. Barcelona: Llibreteria de E. Fernando Roca (vol. 1, 1866), Centre de Obras de Catalunya de Joan Roca y Bros (vol. 2, 1867), Àlvar Verdaguer (vol. 3, 1871; vol. 4, 1874; vol. 5, 1877).

_____ (1874). *Calendari Catalá del any 1874, escrit pels mes coneguts escriptors y poètas catalans, mallorquins y valencians, col·leccionat y publicat per Francesch Pelay Briz*. Barcelona: Estampa de lo porvenir.

BRODSKY LAWRENCE, Vera (1995). *Strong on music: Resonances, 1836-1950. The New York Music scene in the days of George Templeton Strong*. Chicago: Chicago University Press.

BROTONS, Xavier (1995). *Castells i castellers. Guia completa del món casteller*. Barcelona: Lynx Edicions.

BUCH, Esteban (2013). Le duo de la musique savante et de la musique populaire. Genres, hypergenres et sens commun. Dins CHEYRONNAUD, J.; PEDLER, E. (dirs. 2013). *Théories ordinaires*. París: Éditions de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales, Enquête n. 10.

BUSCATÓ, Lluís (2011). *De l'antiquarisme a l'arqueologia. La protecció i conservació del patrimoni històric i arqueològic a la província de Girona*. Tesi doctoral, Universitat de Girona, Girona.

C

CABALLÉ, Tomàs (1949). *José Anselmo Clavé y su tiempo*. Barcelona: Freixinet.

CABET, Étienne ([1839] 1842). *Voyage en Icarie*. París: J. Mallet et Cie.

CABRERA, Ramon [post. 1838]. *Can-can carlista ó siguiu cansó popular per cantarse y no per ballarse. L'invicte general D. Ramon Cabrera, compte de Morella*. Girona: impremta Pablo Puigblanquer.

CAIMÓ, Pedro (1870). *Reseña histórica de los sucesos de la villa de la Bisbal y su distrito, en la insurrección republicana-federal del mes de octubre de 1869*. Barcelona: Librería de I. López.

CALDERA, Ermanno (1995). *Macarronini I: una satira contro Amedeo d'Aosta*. Dins *Scrittori 'contro': modelli in discussione nelle letterature iberiche, Atti del Congresso AISPI di Roma*, 15-16 marzo 1995. Roma: Bulzoni, p. 121-128.

CALVET, Damàs (1864). *La Romeria de Recasens. Cuadro de costums contemporáneas del Ampurdá. En 3 actes y en vers per Damasso Calvet*. Barcelona: Imprenta de Narcis Ramirez.

CAMPRODON, F.; ASENJO BARBIERI, F. (1856). *El diablo en el poder. Zarzuela en tres actos, original y en verso de Francisco Camprodón; puesta en música por Francisco Asenjo Barbieri*. Madrid: Impr. de J. Rodríguez.

CAPDEVILA, Manuel (1925). *De la sardana*. Barcelona: Gràfics de Francesc Genové, Biblioteca La Sardana.

CAPDEVILA, J.; GARCIA, A. (eds. 1997). *La Festa a Catalunya. La festa com a vehicle de sociabilitat i d'expressió política*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.

- CAPELLA, A.; SANTALÓ, J. (2005). *Josep Maria Cañellas (Reus 1856-París 1902) Photographie des artistes* [catàleg d'exposició]. Figueres: museuEmpordà.
- CAPMANY, Aureli (1922). *Com es balla la sardana. La història, la tècnica, l'estètica*. Barcelona: Llibreria Bonavía.
- _____ (1930). *La dansa a Catalunya*. Barcelona: Barcino, vol. 1.
- _____ (1947). *Un siglo de baile en Barcelona. Qué y donde bailaban los barceloneses el siglo XIX*. Barcelona: Ediciones Librería Millá.
- _____ (1948). *La sardana a Catalunya*. Barcelona: Montaner i Simón S.A.
- CARAFÀ, Michele ([1824] 1830). *Il Sonambulo: melodrama semiserio da rappresentarse nel teatro dell'eccezionissima città di Barcelona*. [Barcelona]: Tipografia della Vedova e Figli di D. Antonio Brusi.
- C[ARANDELL], Gregori ([1882] 1889). *Apuntes per a ballar Sardanas ampurdanesas per en C. S. Gregori*. Pals: Estapama de Manel Lach.
- CARBONELL, Jaume (2000). *Josep Anselm Clavé i el naixement del cant coral a Catalunya (1850-1874)*. Barcelona: Galerada.
- CARMONA, Àngel ([1967] 2010). *Dues Catalunyes. Jocfloralescos i xarons*. Barcelona: Traus, Lleonard Muntaner Editor.
- CARREDANO, C.; ELI, V. (eds. 2010). *La música en Hispanoamérica en el siglo XIX*. Madrid: Fondo de Cultura Económica de España, vol. 6.
- CARRÈRE, J.B. (1787). *Voyage pittoresque de la France. Province de Roussillon*. París: Lamy.
- CASANOVAS, Joan (2000). *¡O pan, o plomo! Los trabajadores urbanos y el colonialismo español en Cuba, 1850-1898*. Madrid i Mèxic: Siglo Veintiuno de España Editores.
- CASANOVAS, À.; ROVIRA, J. (eds. 2009). *La maçoneria dels orígens al futur*. Barcelona: Dalmau Editor, Col·lecció Nissaga, núm. 21.
- CASARES, Emilio (1994). *Francisco Ansenjo Barbieri*. Madrid: ICCMU, Biografías.
- CASARES, E.; ALONSO, C. (coord. 1995). *La música española en el siglo XIX*. Oviedo: Universidad de Oviedo, Servicio de Publicaciones.
- CASARES, Emilio (dir. i coord.) et al. (1999). *Diccionario de la Zarzuela. España e Hispanoamérica I y II*. Madrid: ICCMU.
- CAVAILLÉ-COLL, Aristide (1859). *De la Détermination du ton normal, ou du diapason pour l'accord des instruments de musique*. Paris: impr. de De Soye et Bouchet.
- CELNART, [Elisabeth] (1867). *Nouveau manuel complet de jeux de société contenant les rondes infantiles, les jeux de jardins et d'appartement. Les jeux de salon, les pénitences appropriées a ces jeux et généralement Tous les Jeux qui conviennent aux Jeunes gens et aux Jeunes filles, ou qui s'exécutent dans les réunions intimes*. Paris: Librairie encyclopédique de Roret.
- CERNUSAK, G.; LAMB, A.; TYRRELL, J. (2007-2013). Polka [En línia]. Dins *Grove Music Online*. Oxford Music Online. Oxford University Press [Data de consulta: abril 2012]. Disponible a: <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/22020>>.

CHABANON, Michel-Paul-Guy (1785). *De la musique considérée en elle-même et dans ses rapports avec la parole, les langues, la poésie, et le théâtre*. París: chez Pissot.

Chant des industriels, Le (1821). París: Corréard.

CHAVEZ, Ernesto (1989). *La Fiesta catalana. Presencia hispánica en la cultura cubana*. La Habana: Editorial de Ciencias Sociales.

CHEYRONNAUD, Jacques (2002). *Musique, politique, religion. De quelques menus objets de culture*. París: L'Harmattan.

CHEYRONNAUD, J.; PEDLER, E. (dirs. 2013). *Théories ordinaires*. París: Éditions de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales, Enquête n. 10.

CHÍA, Julián de (1886). *La música en Gerona. Apuntes históricos sobre la que estuvo en uso en esta ciudad y su comarca desde el año 1380, hasta á mediados del siglo XVIII*. Girona: Imprenta y librería de Paciano Torres.

CHIMENES, Myriam (2004). *Mécènes et musiciens: du salon au concert à Paris sous la IIIe République*. París: Fayard.

CLÁMOR, Mariano (1895). *La Sonambula. Juguete cómico en un acto y en prosa, arreglado del francés por Don Mariano Clámor. Representado por primera vez con extraordinario aplauso en el Teatro Principal de Barcelona la noche del 3 de Abril de 1895 por la compañía de María A. Tubau*. Barcelona: Imp. de A. Calzada.

CLARA, Josep (1986). *El federalisme a les comarques gironines (1868-1874)*. Girona: Diputació de Girona, col·lecció Joaquim Botet i Sisó, n. 1.

CLAVÉ, Josep Anselm (1860). El baile (conclusión). Danzas más notables usadas desde el principio de la era cristiana hasta nuestros días. Dins *Eco de Euterpe*, n. 90 (21.10.1860), p. 85-86.

_____ (1897). *Flores de Estío. Poesías de José Anselmo Clavé*. Barcelona: Tipografía de Buenaventura Riera.

CLAVÉ, J.A.; TORRES, J.M. (1860). *El carnaval de Barcelona en 1860. Batiburrillo de anécdotas, chascarrillos, bufonadas, quid-pro-quos, dislates, traspies, pataletas, fantasmagorías, banderillas, xambras, espasmos, bacanales, bailoteos, mascaradas, diabluras, truenos y otras quiscosazas propias de esta bullíciosa temporada*. Barcelona: Librería Española.

CLIMENT, Joan (2013). *Els primers castellers (1813-1851). Josep Batet, àlies Casteller i la Colla de Menestrals de Valls*. Sant Vicenç de Castellet: Farell, Nostra història, n. 17.

COBOS, Josep Maria (1994). *Olesa al segle XIX*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.

COMETTANT, Oscar (1869). *La musique, les musiciens et les instruments de musique chez les différents peuples du monde*. París: Michel Lévy frères.

COMPTE, Albert (1966-1967). Geografia Urbana de Figueres. Dins *Annals de l'Institut d'Estudis Empordanesos*, v. 6.

CONDEMI, Concetta (1992). *Les cafés-concerts: histoire d'un divertissement: 1849-1914*. París: Quai Voltaire.

COOK, Nicholas ([1987] 1994). *A guide to musical analysis*. Great Britain: Oxford University Press.

_____ (2001). *De Madonna al canto gregoriano. Una muy breve introducción a la música*. Madrid: Alianza Música.

COOK, N.; EVERIST, M. (2001). *Rethinking Music*. Oxford, Nova York [etc.]: Oxford University Press.

COROMINES, Pere (1953). *Vida d'en Pep de la tenora*. Barcelona: Barcino, Col·lecció Biblioteca folklòrica Barcino, n. 8.

CORTADA, Andreu (1989). *Cobles i joglars de Catalunya-Nord*. Perpinyà: Editorial Perpinyà, col·lecció El Trabucaire.

[CORTADA, J.; MANJARRES, J.] ([1848] 2009). *El libro verde de Barcelona. Añalejo de costumbres populares, fiestas religiosas y profanas, usos familiares, efemérides de los sucesos mas notables acaecidos en Barcelona, noticia de la instalacion de sus establecimientos y corporaciones de toda clase, con una porcion de zarandajas mas, unas formales y otras alegres, y algunas que no son alegres ni formales*. Barcelona: Imprenta de Tomas Gorchs, facsímil Editorial Maxtor.

CORTÈS, Francesc (1995). *El Nacionalisme musical de Felip Pedrell a través de les seves òperes: Els Pirineus, La Celestina i El Comte Arnau*. Tesi doctoral, Universitat Autònoma de Barcelona, Bellaterra.

_____ (1998). Proyecto de arreglo para la orquesta del teatro de Barcelona. Nuevos parámetros para el análisis de la actividad musical. Dins *Anuario Musical: Revista de Musicología del CSIC*, n. 53, p. 225-245.

_____ (2003a). Josep Teodor Vilar. Dins *Gran Enciclopèdia de la Música*, vol. 8. Barcelona: Edicions 62.

_____ (2003b). Josep Marraco i Ferrer. Dins *Història de la Música Catalana, Valenciana i Balear*, vol. X. Barcelona: Edicions 62.

_____ (2004-2005). Consideracions sobre els models operístics entre 1875 i 1936. Dins *Recerca Musicològica XIV-XV*, p. 77-85.

_____ (2007). Une démarche parmi l'exotisme et le nationalisme: approche à l'opéra espagnole du XIX^e siècle. *Cahiers Remois de Musicologie*, 5, 37-65.

_____ (2010). La febre d'òpera: les àries de les raspes. Dins COSTAL, Anna (ed. 2010). *Pep Ventura abans del mite: quan la sardana era un ball de moda* [catàleg d'exposició]. Figueres: museuEmpordà, p. 68-88.

_____ (2011). Les músiques dels Jocs Florals del 1859. Dins DOMINGO, Josep Maria (ed. 2011). *Barcelona i els Jocs Florals, 1859. Modernització i romanticisme*. Barcelona: Museu d'Història de Barcelona. p. 101-128.

_____ (en premsa). Canvis i recepció dels models simfònics a l'activitat concertística de Barcelona entre els segles XIX i XX. Dins BONASTRE, Francesc (ed.). *Catàleg d'Els Concerts a Barcelona*. Barcelona: Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi.

CORTÈS, F.; ESTEVE, J.-J. (2012). *Músicas en tiempo de guerra. Cancionero (1503-1939)*. Bellaterra: Edicions UAB, El espejo y la lámpara, n. 6.

CORTIZO, M. Encina (2000). Carlo Mangiagalli. Dins CASARES, E. (dir. i coord. 1999). *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, vol. 7. Madrid: Sociedad General de Autores y editores, p. 96.

COSTA, Lluís (1997). *Josep Pella i Forgas i el catalanisme*. Barcelona: Rafael Dalmau Editor, Episodis de la Història, n. 314.

_____ (1999). *L'illa dels somnis. L'emigració de Begur a Cuba al segle XIX*. Girona: Ajuntament de Begur.

_____ (2006). *El nacionalisme cubà i Catalunya*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.

_____ (ed. 2007). *El patrimoni documental: Catalunya-Cuba. Actes del II Fòrum de Municipis Indians*. Begur: Fundació Catalana Begur-Cuba.

COSTAL, Anna (2005). *Montserrat, cant coral, castells i sardanes. Visita d'Isabel II a Catalunya l'any 1860*. Treball de doctorat, Universitat Autònoma de Barcelona, Bellaterra.

_____ (2009). *Sardanas coreadas del vuit-cents i sardanes corals del Noucentisme: dues ideologies, dues estètiques*. Dins *Anuari Verdaguer. Revista d'estudis literaris del segle XIX*, n. 17, p. 185-199.

_____ (ed. 2010). *Pep Ventura abans del mite: quan la sardana era un ball de moda* [catàleg d'exposició]. Figueres: museuEmpordà.

_____ (2011). Le passé caché. Le côté révolutionnaire et libéral des sardanes oubliées de Pep Ventura: la Sardane aux motifs de la Traviata ou la Sardane can Can. Dins SCHNEIDER, M.; FÖLLMI, B. (eds. 2011). *Music and the Construction of National Identities in the 19th Century*. Baden-Baden & Bouxwiller: Éditions Valentin Koerner, Collection d'Études Musicologiques, vol. 98, p. 253-263.

_____ (2013). From Cuba with love: rhythms and revolutions in Spanish popular music in the 19th century. Dins MARTÍNEZ, S.; FOUCE, H. (eds. 2013). *Made in Spain. Studies in Popular Music*. Nova York: Routledge, p. 67-77.

COSTAL, A.; OLLER, O. (2007). Els músics de festa major. Passat i present de l'ofici de músic de cobla-orquestra. Dins *Revista Musical Catalana*, juliol-agost 2007, p. 36-38.

COSTAL, A.; GAY, J.; RABASEDA, J. (2010). *La inauguració del Teatre Municipal de Girona l'any 1860. Òpera, espectacle, ciutat*. Girona: Ajuntament de Girona, Col·lecció Història de Girona, n. 44.

COTARELO, Emilio ([1934] 2000). *Historia de la zarzuela, o sea, el drama lírico en España, desde su origen a fines del siglo XIX*. Madrid: ICCMU.

CRARY, Jonathan (2001). *Suspensions of Perception. Attention, Spectacle, and Modern Culture*. Cambridge, Massachusetts, London: Massachusetts Institute of Technology, col·lecció October Book.

CREIXELL, Rosa M. (2005). *Cases grans: interiors nobles a Barcelona (1739-1761)*. Tesi doctoral, Univesitat de Barcelona, Barcelona.

Crónica verídica y detallada de los sucesos acaecidos en la villa de la Bisbal y su comarca, con motivo del levantamiento republicano del mes de Octubre de 1869 escrita por un testigo imparcial (1869). La Bisbal: Imp. de Juan Gener.

CRUZ, Jesús (2011). *The Rise of Middle-Class Culture in Nineteenth-Century Spain*. Lousiana: Lousiana State University Press.

CURET, Francesc P. (1919). *El llibre de les sardanes*. Barcelona: Biblioteca Bonavia.

CUTLER, Chris (1991). Was ist populäre Musik?. Dins MAYER, G. (ed. 1991). *Aufsätze sur Populären Musik*. Berlin: Zyankrise.

D

DAHLHAUS, Carl ([1978] 1989). *Between romanticism and modernism: four studies in the music of the later nineteenth-century*. Berkeley: University Press.

_____ ([1989] 1997). *Nineteenth-Century Music*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press.

DAVID, Marcel (1992). *Le Printemps de la Fraternité. Genèse et vicissitudes 1830-1851*. Paris: Aubier.

DEBORD, Guy (1967 [2009]). *La sociedad del espectáculo*. València: Pre-textos.

DEBREYNE, Pierre-Jean-Corneille (1854). *Moechialogía. Tratado de los pecados contra el sexto y noveno mandamientos del decálogo, y de todas las cuestiones matrimoniales que con ellos se rozan directa ó indirectamente*. Barcelona: Imprenta de Pons & Cia.

DE PLACE, Adélaïde (1989). *La Vie musicale en France au temps de la Révolution*. Paris: Fayard.

DOLAR, M; ZIZEK, S. (2002). *Opera's Second Death*. Nova York, Londres: Routledge.

DOMINGO, Josep M. (2009). Jocs florals de Barcelona en 1859. Modernització urbana i representació col·lectiva. Dins *L'Avenç*, n. 352, p. 32-44.

_____ (ed. 2011). *Barcelona i els Jocs Florals, 1859. Modernització i romanticisme*. Barcelona: Museu d'Història de Barcelona.

DUARTE, Àngel (2004). *Història del republicanisme a Catalunya*. Barcelona: Eumo Editorial i Pagès Editors, Col·lecció Biblioteca d'Història de Catalunya, n. 3.

DURAN, Carola (2007). La Barcelona de 1881 vista per un músic alemany: Ferdinand Hiller. Dins CODINA, F; PINYOL, R.; TORT, A.; TONEU, M. (2007). *Miscel·lània Ricard Torrents. Scientiae patriaeque impendere vitam*. Vic: Eumo Editorial, p. 216-231.

DURAN, Lluís (1994). *Músics i Orquestres d'Olesa*. Olesa de Montserrat: Gràfiques Olesa.

E

ELI, Victoria (2002). Manuel Saumell. Dins CASARES, E. (dir. i coord. 2002). *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, vol. 9. Madrid: Sociedad General de Autores y editores.

_____ (2010). Nación e identidad en las canciones y bailes criollos. Dins CARREDANO, C.; ELI, V. (eds. 2010). *La música en Hispanoamérica en el siglo XIX*. Madrid: Fondo de Cultura Económica de España, vol. 6.

ELI, V.; ALFONSO, M. Á. (1999). *La música entre Cuba y España (tradición e innovación)*. Madrid: Fundación Autor.

El Can-Can, ó signia [sic], *Los estudiantes de Barcelona: canso popular a imitació de la que'n França se coneix per Les étudiants de Paris*. Barcelona: Imp. Ramírez y Ca.

ENGEL, Carl (1866). *An introduction to the study of national music*. London: Longmans, Green, Reader, and Dyer.

ESCAL, Françoise (1979). *Espaces sociaux espaces musicaux*. Paris: Payot.

F

FÀBREGAS, Xavier (1975). *Les formes de diversió en la societat catalana romàntica*. Barcelona: Curial.

FABBRI, Franco (1999). Browsing, music spaces: Categories and the musical mind [En línia]. Comunicació al col·loqui de l'International Association for the Study of Popular Music de 1999 [Data de consulta: juliol 2013]. Disponible a: <www.tagg.org/others/ffabbri9907.html>.

FALCÓ, Anaís (2011a). La música que puntualitza la festa. Sant Sebastià a Cadaqués. Dins *L'Esmaudigital. Revista de l'Escola Superior de Música de Catalunya*, n. 3, desembre 2011.

_____ (2011b). *Patacades, parenostres i sardanes: documentació i anàlisi de la festa de Sant Sebastià de Cadaqués*. Projecte Final, Escola Superior de Música de Catalunya, Barcelona.

_____ (2012). *Cantar i ballar: una activitat de transgressió a la costa de l'Alt Empordà*. Treball de Màster en Musicologia, Educació musical i Interpretació de la música antiga, Universitat Autònoma de Barcelona, Bellaterra.

FARGAS i SOLER, Antoni (1852). *Diccionario de música, ó sea explicacion y definición de todas las palabras técnicas del Arte*. Barcelona: Imprenta de Joaquin Verdaguer.

_____ (1861). Melodías, cantos y aires populares. Dins *Eco de Euterpe*, a. III, n. 119 (14.08.1861), p. 113-115.

FELIU i CODINA, Josep (1881). *Á cá la Sonámbula: entremés original y en vers*. Barcelona: Arxiu Central Lírich-Dramàtic de Rafel Ribas.

_____ (1899). *A ca' la sonámbula. Entremés original y en vers de Don Joseph Feliu y Codina. Estrenat ab extraordinari éxit la nit del dimars, 11 de Janer de 1881 en lo «Teatro Catalá», instalat en el de «Romea»*. Barcelona: Biblioteca de "Lo Teatro Regional".

FERNÁNDEZ, Nohema (1989). La Contradanza Cubana y Manuel Saumell. Dins *Revista de Música Latinoamericana*, vol. 10, n. 1, primavera-estiu, p. 116-134.

FERRER, Francesc (2006). *Joan Tutau i Vergés*. Valls: Cossetània Edicions i Fundació Roca i Galès, col·lecció Cooperativistes Catalans, n. 5.

FERRER, Gabriel (1984). La tarota, una xeremia d'ús popular a Catalunya. Dins *Recerca musicològica*. Bellaterra: Servei de Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona, n. 4, p. 81-125.

FLORES, Antonio (1861). *Crónica del viaje de sus majestades y altezas reales a las Islas Baleares, Cataluña y Aragón en 1860, escrita de orden de su majestad la Reina por Antonio Flores*. Madrid: Impr. y Esterotipia de M. Rivadeneyra.

FONTANA, Josep (2003). *La revolució liberal a Catalunya*. Lleida: Eumo Editorial i Pagès Editors, Col·lecció Biblioteca d'Història de Catalunya n. 2.

FRADERA, Josep Maria (1992). *Cultura nacional en una societat dividida. Patriotisme i cultura a Catalunya (1838-1868)*. Barcelona: Curial.

FRAGO, Pilar (2007). El projecte d'informatització i digitalització de l'arxiu de la Societat de Beneficència de Naturals de Catalunya a l'Illa de Cuba (l'Havana). Dins COSTA, Lluís (ed. 2007). *El patrimoni documental: Catalunya-Cuba. Actes del II Fòrum de Municipis Indians*. Begur: Fundació Catalana Begur-Cuba.

FRANCÈS, Enric (1986). *Andreu Toron i la tenora 1815-1886*. Cotlliure: Federació Sardanista del Rosselló i Institut Musical Popular de l'Europa Mediterrània.

FREIXES, Andreu (2011). *La gènesi dels Jocs Florals*. Dins DOMINGO, Josep Maria (ed. 2011). *Barcelona i els Jocs Florals, 1859. Modernització i romanticisme*. Barcelona: Museu d'Història de Barcelona, p. 13-37.

FRITH, S.; GOODWIN, A. (eds. 1990). *On Record. Rock, Pop and the Written World*. Londres: Routledge.

G

GADAMER, Hans-Georg ([1957] 2007). *El problema de la conciencia histórica*. Madrid: Tecnos.

GABRIEL, Pere (2007). *El catalanisme i la cultura federal. Història i política del republicanisme popular a Catalunya el segle XIX*. Reus: Fundació d'Estudis Socials i Nacionals Josep Recases i Mercadé, Fundació Campalans i Emprius Club d'Opinió.

_____ (2008). Militància democràtica i literatura. Dins BOYER, D. (dir.); ROGER, J. (coord. 2008). *Literatura popular catalana del segle XIX*. París: Université Paris-Sorbonne, *Catalonia*, n.1, revista electrònica: <<http://www.crimic.paris-sorbonne.fr/Catalonia-1.html>>.

_____ (2010). Cultura i política federals del vuit-cents. Música, himnes i cançons. Dins COSTAL, Anna (ed. 2010). *Pep Ventura abans el mite. Quan la sardana era un ball de moda* [catàleg d'exposició]. Figueres: museuEmpordà.

GEVAERT, F. A. (1863). *Traité général d'instrumentation exposé méthodique des principes de cet art leur application à l'orchestre à la musique d'harmonie et de fanfares*. París: J. B. Katto.

GALÁN, Natalio ([1983] 1997). *Cuba y sus sonos*. València: Pre-Textos.

GALDÓN, Maria Montiel (2003). *La música a la Catedral de Girona durant la primera meitat del segle XIX*. Tesi doctoral, Universitat Autònoma de Barcelona, Bellaterra.

GALOBARDES, Miquel (1947). Fiestas y bailes del Ampurdán en el siglo XVIII. Dins *Annals de l'Institut d'Estudis Gironins*, vol. 2, p. 261-264.

GARCIA BALAÑA, Albert (1996). Ordre industrial i transformació cultural a la Catalunya de mitjan segle XIX: a propòsit de Josep Anselm Clavé i l'associacionisme coral. Dins *Recerques: història, economia, cultura*, n. 33, p. 103-134.

GARCIA ESPUCHE (2009). Una ciutat de danses i guitarres. Dins GARCIA ESPUCHE, Albert *et al.* (2009). *Dansa i música: Barcelona 1700*. Barcelona: Ajuntament de Barcelona, Institut de Cultura, Monografies del Museu d'Història, col·lecció La ciutat del born. Barcelona 1700, n. 2, p. 19-79.

GARRIGA, Teresa (2008). *Ramon Bartomeus Mola (1832-1918): una alternativa a la música coral claveriana. Anàlisi de la seva obra*. Tesi doctoral, Universitat Autònoma de Barcelona, Bellaterra.

GASNAULT, François (1986). *Guinguettes et lorettes. Bals publics à Paris au XIXe siècle*. París: Aubier.

GAY, Narcís (1857). *Veladas del obrero, ó la moral, la higiene, la economía privada y las cuestiones economico-sociales de actualidad, puestas al alcance de las clases populares*. Barcelona: Administración del Plus Ultra.

GELBART, Matthew (2007). *The Invention of "Folk Music" and "Art Music". Emerging Categories from Ossian to Wagner*. Cambridge [etc.]: Cambridge University Press.

GILLET, Charlie (1996). *The Sound of the city. The Rise of Rock'n'Roll*. Londres: Souvenir Press.

GILPIN, William (1768). *An essay upon prints*. Londres: J. Robson.

GIMENEZ, Francisco (1860). *Historia militar y política del general D. Juan Prim, Marqués de los Castillejos, Conde de Reus, Vizconde del Bruch y Grande de España de primera clase, etc., enlazada con la particular de la guerra civil en Catalunya y con la de África*. Barcelona: Imp. de Luis Tasso, vol. 1.

GINESI, Gianni (2011). *La improvisació. Una primera introducció*. Girona: Documenta Universitària, Manuals, n. 1.

GIRALT, E. (dir.), SALRACH, J. M. (coord.), GARRABOU, R. (coord. 2006). *Història agrària dels Països Catalans: segles XIX-XX*. Barcelona: Fundació Catalana per a la Recerca i la Innovació, Universitat de Barcelona, Universitat Autònoma de Barcelona, Universitat de Girona, et al.

GIRARD, L. (1873). *Valse sur La Somnambule (Bellini)* [música impresa]. Paris: Gautrot aîné et Cie.

GIRONELLA, Francisco Javier (1962). De la historia de la veterana sociedad la “Erato”. Dins *Annals de l'Institut d'Estudis Empordanesos*, vol. 3, p. 270-286.

GONZÁLEZ, M^a Luz (2002). Rafael María Liern y Cerach. Dins CASARES, Emilio (dir. i coord.) et al. (2002). *Diccionario de la Zarzuela. España e Hispanoamérica I y II*, vol. 2. Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales, p. 142.

GOSÁLVEZ, Carlos José (1999). Joaquín Ferrer de Climent. Dins CASARES, Emilio (dir. i coord.) et al. (2002). *Diccionario de la Zarzuela. España e Hispanoamérica I y II*, vol. 5. Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales.

GOUNOD, Charles ([1859] 1994). *Faust* [música impresa]. New York: Dover.

GRAHIT, Josep (1916). *Recull sardanístic. Autors-sardanes-cobles*. Girona: La Editorial de Girona.

GRAU, Jaume (2007). *Carlinades. El «Far West» a la catalana*. Valls: Cossetània Edicions, col·lecció En guàrdia!

GRAU, Maria (1992). Andrew Covert-Spring: assaig de construcció d'un personatge històric. Dins *Els Marges*, n. 45, p. 7-25.

_____ (1997). Romanticisme, estètica saint-simoniana, “escola harmònica”. Les idees literàries d'Andrew Covert-Spring. Dins *El Segle Romàntic. Actes del col·loqui sobre el Romanticisme*. Vilanova i la Geltrú: Biblioteca museu Víctor Balaguer, p. 191-192.

GRES, Ramon (1883). *La sardana selvatana. Llibret útil per cualsevol persona que vulgui aprendre de ballà sardanas llargas, explicant totes las reparticions*. Girona: Estampa de Manel Llach.

GROOM, Edward (1855). *The art of transparent painting on glass. Comprising the method of painting, and an account of the emplements and materials employed in producing subjects for dissolving views, magic lanterns, etc., chromatropes, mechanical slides and contrivances for obtaining effects of motion and colour*. London: Winsor and Newton.

GUARDIET, Montserrat (2006). *El teatre líric de l'Eixample*. Barcelona: Pòrtic.

GÜELL, Xavier (2002). *Els Castells: entre la passió i la història. Artícles de la primera època d'or (1851-1889)*. Tarragona: Cossetània.

GUERRERO, Juliana (2012). El género musical en la música popular: algunos problemas para su caracterización [en línia]. Dins *TRANS-Revista Transcultural de Música*, n. 16 [Data de consulta: juliol 2013]. Disponible a: <www.sibetrans.com/trans/pdf/trans16/trans_16_09.pdf>

Guide général ou Catalogue indicateur de Paris, indispensable aux visiteurs et aux exposants. Paris: au siège de l'Administration, 1867.

GUILLAMET, J.; MORENO, M.; TEIXIDOR, A.; TESTART, A. (2009). *Història de la premsa de Figueres 1809-1980*. Figueres: Ajuntament de Figueres i Diputació de Girona, Col·lecció Juncària.

GUILCHER, Jean-Michel ([1969] 2003). *La Contredanse. Un tournant dans l'histoire française de la danse*. Brusel·les: Editions Complexe i Centre National de la Danse.

GUMPOWICZ, Philippe ([1987] 2001). *Les travaux d'Orphée: deux siècles de pratiques musicales amateur en rance, 1820-2000: harmonies, chorales, fanfares*. Paris: Aubier.

H

HALEVY, Fromental (1859). *Ministère d'État. Rapport et arrêtés pour l'établissement en France d'un diapason musical uniforme*. Paris: Impr. impériale.

HAMM, C.; LAMB, A. (1980). Popular music. Dins SADIE, S. (ed. 1980). *The Dictionary of Music and Musicians*. Londres: Macmillan, v. 15, p. 87-121.

HANSLICK, Eduard ([1854] 2010). *Sobre la bellesa musical*. Girona: Papers amb accent d'Edicions a Petició.

HARNONCOURT, Nikolaus ([1982] 2009). *La música como discurso sonoro. Hacia una nueva comprensión e la música*. Barcelona: Acantilado.

HERDER, Johann Gottfried von (1773). *Von deutscher Art un Kunst: einige fliegende Blätter*. Hamburg: Bode.

HERNÁNDEZ, Yolanda (coord. 2009a). *Entre utopia i realitat* [catàleg d'exposició]. Madrid: Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales i Museu Marítim de Barcelona, v 1.

_____ (coord. 2009b). *Immersió: Monturiol i la conquesta del fons del mar* [catàleg d'exposició]. Madrid: Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales i Museu Marítim de Barcelona, v. 2.

HERRERA, Lluís (2003). Cosme Ribera i Miró. Dins AVIÑOÀ, Xose (dir. 2003). *Història de la Música Catalana, Valenciana i Balear. Diccionari I-Z*. Barcelona: Edicions 62.

HIBBERT, Sarah (2004). "Dormez donc, mes chers amours": Hérold's *La Somnambule* (1827) and Dream Phenomena on the Parisian Lyric Stage. Dins *Cambridge Opera Journal*, vol.16, n. 2, p. 107-132.

HOBBSAWM, Eric J. ([1962] 1975). *The Age of Capital (1848-1875)*. London: Weidenfeld and Nicolson.

_____ ([1990] 2011). *Nacions i Nacionalisme des del 1780. Programa, mite, realitat*. València: Publicacions Universitat de València.

HOBBSAWM, E. J.; RANGER, T. ([1983] 1988). *L'invent de la tradició*. Vic: Eumo Editorial.

Homenatge a Pep Ventura: lliga sardanista de Catalunya. Barcelona XIX d'abril de MCMXXXI (1931). Barcelona: Imp. Omega.

Homenatge a Pep Ventura (1931). Barcelona: Lliga Sardanista de Catalunya.

HUARD, A.-H.; MACK, É. (1891). *Répertoire de législation, de doctrine et de jurisprudence en matière de propriété littéraire et artistique*. Paris: Marchal et Billard.

HUDSON, Nicholas (1996). "Oral Tradition": The Evolution of an Eighteenth-Century Concept. Dins RIBEIRO, A.; BASKER, J. G. (eds. 1996). *Tradition in transition: women writers, Marginal texts, and the eighteenth-century canon*. Oxford: Clarendon Press, p. 161-176.

HUGO, Abel (1835). *France pittoresque ou description pittoresque, topographique et statistique des départements et colonies de la France*. París: Chez Delloye.

I

IHL, Olivier (1996). *La Fête républicaine*. París: Gallimard.

Informe de las tareas artísticas y literarias del Liceo de la Habana en los trece meses corridos desde su instalacion hasta el 1º de noviembre de 1845 y resumen general de las cuentas de gastos é ingresos en el mismo período (1845). La Habana: imprenta del Gobierno por S. M.

IRADIER, Sebastián (1859?). *La paloma. Canción americana* [música impresa]. [s.l]: [s. ed.].

J

JANUÉ, Marició (2002). *Els polítics en temps de revolució. La vida política a Barcelona durant el Sexenni revolucionari*. Vic: Eumo Editorial i Universitat de Vic.

JEREZ, Felipe (2006). Llum i ombra per a la diversió i l'aprenentatge. Breu història de la llanterna màgica (s. XVII-XIX). Dins BENITO, Daniel (ed. 2006). *Arena Numerosa. Col·lecció de Fotografia Històrica de la Universitat de València*. València: Universitat de València i Fundació General de la Universitat de València, p. 41-70.

JIMENEZ, Jorge Luis (2002). *De la contredanse à la salsa*. Baltimore: Baltimore Promotion.

JORBA, Manuel (1989). *L'obra crítica i erudita de Manuel Milà i Fontanals*. Barcelona: Curial edicions catalanes i Publicacions de l'Abadia de Montserrat.

_____ (2002a). Els romàntics radicals. Dins *Barcelona Quaderns d'Història*, «Societat, política i cultura a Catalunya, 1830-1880», n. 6, p. 75-88.

_____ (2002b). Del primer romanticisme al conservadorisme ideològic: Manuel Milà i Pau Piferrer. Dins *Barcelona Quaderns d'Història*, «Societat, política i cultura a Catalunya, 1830-1880», n. 6, p. 89-103.

JUNOY, Josep Maria (1929). Música de pell. Dins *Revista Musical Catalana*, a. XXVI, n. 312, desembre de 1929, p. 538.

JUNQUER, José (1853). *Método para aprender á bailar sardana largas por José Junquer y Lloveras de Vilafant*. Figueras: Imprenta de Jaime Bosch.

JUNQUERAS, Oriol (1998). *Els Catalans i Cuba*. Barcelona: Proa

JIMÉNEZ, Àngel (1990). El Casino dels Nois: cent anys de vida guixolenc. Dins *Revista de Girona*, n. 138, p. 32-38.

K

KALTENECKER, Martin (2004). *El rumor de las batallas. Ensayo sobre la música en la transición el siglo XVIII al XIX*. Barcelona: Paidós.

KARZ, R.; DAHLHAUS, C. (1986-1993). *Contemplating music: source Redding in the aesthetics of music*. Stuyvesant: Pendragon.

KASTNER, Jean-Georges (1848). *Manuel Général de musique militaire a l'usage des armées françaises*. Paris: Typographie de Firmin Didot Frères.

KERMAN, Joseph (1985). *Musicology*. Londres: Fontana Press, Collins.

KOBBE, Gustave ([1976] 1988). *Tout l'opéra*. Paris: Robert Laffont.

KNOWLES, Mark (2009). *The wicked waltz and other scandalous dances: outrage at couple dancing in the 19th and early 20th centuries*. Jefferson, North Carolina: McFarland & Company.

KRAMER, Lawrence (1990). *Music as Cultural Practice 1800-1900*. California: University of California Press.

L

[LABORDE] (c. 1860). *Album de Danse Le Cotillon. Texte, Musique, Dessins*. Paris: Heugel & Co.

LACOMBE, H.; PICARD, T. (dirs. 2011). *Opéra et fantastique*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, collection "Le Spectaculaire".

LAMB, Andrew (2007-2013a). Cancan [en línia]. Dins *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Oxford University Press [Data de consulta: abril 2012]. Disponible a: <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/04717>>.

_____ (2007-2013b). Quadrille. [en línia]. Dins *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Oxford University Press [Data de consulta: abril 2012]. Disponible a: <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/22622>>.

LAWSON, C.; STOWELL, R. (1999). *The Historical Performance of Music*. Cambridge: Cambridge University Press.

Le Café chantant, recueil des chansons populaires formant le répertoire actuel des principaux théâtres et scènes lyriques de Paris. Paris: librairie populaire des villes et campagnes, 1864.

Le Carnaval histoire des bals de l'opéra, tableau des fêtes, travestissements, mascarades et carrousels qui ont lieu chez toutes les nations depuis leur origine jusqu'à nos jours (1835). Paris: imp. de Ducessois.

LEVINE, Lawrence W. (1988). *Highbrow/Lowbrow. The emergence of cultural hierarchy in America*. Harvard: Harvard University Press.

[LIERN, R. M.]; VICENTE ARCHE, J. (1872). *El Baron de la Castaña. Extravagancia Bufo-lírica en un acto, arreglada del francés por Amalfi, música de Lecoq, arreglada por D. José Vicente Arche. Estrenada con éxito extraordinario en el Teatro de verano del Jardín del Buen Retiro el 14 de julio de 1872*. Madrid: Imprenta de José Rodríguez.

LINKE, Norbert (1982). *Johann Strauss in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag.

LISLE, Rouget de ([1825]). *Cinquante chants français, paroles de différents auteurs. Mises en musique avec accompagnement de piano, par Rouget de Lisle*. [s.l]: [s.d.]

LING, Jan (1997). *A history of European folk music*. Rochester: University of Rochester.

LÓPEZ CANO, Rubén (2007). Música e intertextualidad [en línia]. Dins *Pauta. Cuadernos de teoría y crítica musical* n. 104, p. 30-36 [Data de consulta: octubre 2013]. Disponible a: <<http://lopezcano.org/Articulos/2007.intertextualidad.pdf>>.

LÓPEZ, Àngel (2010). *L'expansió de la sardana a finals del segle XIX i inicis del XX. Noves interpretacions amb atenció especial al cas del Camp de Tarragona*. Tarragona: Ajuntament de Tarragona i Arola Editors.

LLOBERAS, Pere ([1969] 1997). *Un segle de vida bisbalenca*. La Bisbal d'Empordà: Impremta Aubert.

LLOMBART, C.; CESTER, R. (1886). *L'Agüela Puala: sarsueleta còmica en un acte: parodia de La Sonàmbula*. València: Imprenta y libreria de Ramón Ortega, sèrie Biblioteca de la Moma.

LLONGUERES, Joan (1933). *Per la nostra sardana*. Barcelona: [s. ed.].

LOCKE, Ralph P. (1986). *Music, Musicians, and the Saint-Simonians*. Chicago i Londres: The University of Chicago Press.

Los Trovadors moderns: col·lecció de poesías catalanas/ compostas per ingenis contemporáneos (1859). Barcelona: Llibreria Nacional y Estrangera de Salvador Manero.

LLORAC, Salvador (1994). Els Cardús, una nissaga de músics sardurninencs. Dins *Miscel·lània Penedesenca*, vol. 18, p. 151-162.

M

MACNULY, W. Kirk (2006). *La Franc-maçonnerie. Symboles, secrets et significations*. París: Seuil.

MADOZ, Pascual (1847). *Diccionario geográfico-estadístico-histórico de España y sus posesiones de ultramar*. Madrid: La ilustración, vol. VIII.

MAINAR, J; ALBERT, Ll.; CASANOVA, S. et al. (1970). *La sardana. El fet musical*. Barcelona: Bruguera, 3 vols.

MAINAR, Josep (1986). *La sardana. Dansa nacional, dansa viva*. Barcelona: Rafael Dalmau Editor, Col·lecció Nissaga, n. 6.

_____ (1989). *Pep Ventura*. Barcelona: Nou Art Thor, col·lecció Gent Nostra, n. 66.

MAINDROT, Isabelle (2011). La fabrique du fantastique sur la scène de l'Opéra de Paris au XIXe siècle: Trucages, effets, techniques spectaculaires. Dins LACOMBE, H; PICARD, T. (dirs. 2011). *Opéra et fantastique*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, collection "Le Spectaculaire", p. 207-220.

MARCO, Joaquim ([1967] 1978). *Poesia popular política del segle XIX*. Barcelona: Edicions 62.

MARFANY, Joan-Lluís (1995). *La cultura del catalanisme. El nacionalisme català en els seus inicis*. Barcelona: Empúries.

_____ (2008). *Llengua, nació i diglòssia*. Barcelona: L'Avenç.

MARTÍ, Josep (1996). *El folklorismo. Uso y abuso de la tradición*. Barcelona: Ronsel editorial.

_____ (2000). *Más allá del arte. La música como generadora de realidades sociales*. Sant Cugat del Vallès: Deriva Editorial.

- _____ (2002). Ventura, Pep [Josep Maria de la Purificació Ventura Casas]. Dins CASARES, Emilio (ed. i coord. 2002). *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, vol. 10. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, p. 817-819.
- MARTÍ-LÓPEZ, Elisa (2003). The *folletín*: Spain looks to Europe. Dins TURNER, H.; LÓPEZ DE MARTÍNEZ, A. (eds. 2003). *The Spanish Novel from 1600 to the present*. Cambridge [etc.]: Cambridge University Press, p. 65-80.
- MARTÍNEZ, Sílvia (1999). *Enganxats al heavy. Cultura, música i transgressió*. Lleida: Pagès.
- MARTÍNEZ QUINTANILLA, Pedro (1865). *La provincia de Gerona. Datos estadísticos*. Gerona: Imprenta de F. Dorca sucesor de J. Grases.
- MAS, Carles (2009). L'expansió de la dansa d'escola. Dins GARCIA ESPUCHE, Albert (dir. 2009). *Dansa i música: Barcelona 1700*. Barcelona: Ajuntament de Barcelona, Institut de Cultura, Monografies del Museu d'Història, col·lecció La ciutat del born. Barcelona 1700, n. 2, p. 229-299.
- MASSANAS, Josep (1925). Els irreverents de la música. Dins *Scherzando. Revista Catalana Musical*, a. XVI, n. CLXXIX (10.11.1925), p. 74-75.
- MASSOT, Josep (2005). *El cançoner popular català (1841-1936)*. Barcelona: Generalitat de Catalunya, Departament de Cultura.
- MATURANA, Carmen Luz (2009). La Comedia de Magia y los efectos visuales de la era precinematográfica en el siglo XIX en Chile. Dins *Aisthesis*, n. 45, juliol, p. 82-102.
- MEDRANO, Núria (2006). *Músics i ball a la Conca de Barberà. Un segle d'agrupacions instrumentals (1844-1936). Els casos de Montblanc, l'Espuga de Francolí, Sarra i Solivella*. Valls: Cossetània Edicions.
- MERRIAM, A. P. (1960). Ethnomusicology. Discussion and Definition of the Field. Dins *Ethnomusicolog*, vol. 4, n. 3, p. 107-114.
- _____ (1977). Definitions of "Comparative musicology" and "Ethnomusicology". An historical-Theoretical Perspective. Dins *Ethnomusicology*, v. 21, n. 2, p. 189-204.
- MEUCCI, Renato (1996). The Cimbasso and Related Instruments in 19th-Century Italy. Dins *The Galpin Society Journal*, v. 49, p. 143-179.
- MIDDLETON, Richard (1985). Articulating musical meaning/re-constructing musical history/locating the «popular». Dins *Popular Music*, n. 5, p. 5-43.
- _____ (1990). *Studying Popular Music*. Milton Keynes: Open University Press.
- _____ (1993). Popular music analysis and musicology: bridging the gap. Dins *Popular Music*, vol. 12, n. 2, p. 177-190.
- _____ (2002). L'étude des musiques populaires. Dins NATTIEZ, Jean-Jacques (dir. 2002). *Musiques. Une encyclopédie pour le XXIe siècle. Les savoirs musicaux*. Paris: Actes Sud, Cité de la Musique, vol. 2, p. 66-184.
- MIDDLETON, R.; MANUEL, P. (1991). Popular Music. Dins SADIE, S.; TYRELL, J. (eds. 2001). *The New Grove Dictionary of Music and musicians*, vol. 20. Londres: Macmillan, p. 128-166.
- MILÀ I FONTANALS, Manuel (1853). *Observaciones sobre la poesia popular, con muestras de romances catalanes inéditos*. Barcelona: Narciso Ramírez.
- MOLAS, Isidre (1965). *Ideari de Francesc Pi i Margall*. Barcelona: Edicions 62.

MONSERDÀ, Dolors ([1904] 1935). *La fabricanta*. Mataró: Impremta Minerva.

MONTEMORRA, Roberta (2003). Opera Burlesque: A Glimpse into Mid-Victorian Theatrical Culture. Dins *Cambridge Opera Journal*, v.15, n. 1, p. 33-66.

MONTSALVATGE, J.; ALEU, J. (1895). *La sardana. Su historia, importancia y exposición de las reglas que deben conocerse para bailarla según los sistemas ampurdanes y selvata*. Olot: Imprenta y librería de Joan Bonet.

MORELL, Carme (1995). *El teatre de Serafí Pitarra: entre el mite i la realitat (1860-1875)*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, Curial Edicions Catalanes.

MOREY, Carl (2012). Francesco D'Auria [En línia]. Dins *Encyclopédie Canadienne. Encyclopédie de la musique au Canada*. Fondation Historica [Data de consulta: agost 2012]. Disponible a: <www.thecanadienencyclopedia.com>.

MYERS, Helen P. (2001). Etnomusicología. Dins CRUCES, Francisco (ed.) *et al.* (2001). *Las culturas musicales. Lecturas de etnomusicología*. Madrid: Editorial Trotta.

N

NADAL, JOAQUIM M. de (1944). *El Montserrat del ocbocientos: de la "diligencia" al "cremallera": visiones retrospectivas*. Barcelona: Dalmau Editor.

NAGORE, Maria (1995). La música coral en España en el siglo XIX. Dins CASARES, E.; ALONSO, C. (eds. 1995). *La música española en el siglo XIX*. Oviedo: Universidad de Oviedo, Servicio de Publicaciones.

_____ (2001). *La revolución coral. Estudio sobre la Sociedad Coral de Bilbao y el movimiento coral europeo (1800-1936)*. Madrid: ICCMU, Colección Música hispana.

NATTIEZ, Jean-Jacques ([1987] 1990). *Music and Discourse. Toward a Semiology of Music*. EUA: Princeton University Press.

_____ (1999). *La musique, la recherche et la vie*. Ottawa: Leméac.

NIETZSCHE, Friedrich ([1872] 1997). *El nacimiento de la tragedia*. Madrid: Alianza Editorial.

NOFRE, David (2006). *Una ciència de l'home, una ciència de la societat: Frenologia i magnetisme animal a Catalunya, 1842-1854*. Tesi doctoral, Universitat Autònoma de Barcelona, Bellaterra.

NOGUER, Ramon (1888). *Guía de Figueras y pueblos del Ampurdán*. Figueres: Establecimiento tipográfico de M. Alegret y Compañía.

NONELL, J.; SUBIRANA, Ll. (2006). *Els Fatxendes. Una gran orquestra de Sabadell*. Sabadell: Fundació Ars.

Norton, Pauline (2007-2013). Cotillion [en línia]. Dins *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Oxford University Press [Data de consulta: abril 2012]. Disponible a: <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/06665>>

O

OLONA, L.; GAZTAMBIDE, J. (1864). *Catalina. Zarzuela en tres actos. Representada por primera vez en Madrid en el Teatro del Circo, en Octubre de 1854*. Madrid: Imprenta de José Rodríguez.

_____ (1860). *Los Madgyares. Zarzuela en cuatro actos*. Madrid: Florencio Fiscowich, sucesor de A. Gullón.

OLONA, L.; ASENJO BARBIERI, F. ([1855] 1878). *Los dos ciegos. Entremes comico-lírico arreglado del francés*. Madrid: Hijos de A. Gullón.

OROBÓN, Marie-Angèle (2006). Humor gráfico y democracia. Algunas calas en la caricatura política en el Sexenio Democrático. Dins CHAPUT, M.-C.; PELOILLE, M. (coord. 2006). *Humor y política en el mundo hispánico contemporáneo*. París: Université Paris X-Nanterre i Presse, Imprimés, lecture dans l'Aire Romane (PILAR), p. 9-30.

P

PADROSA, I.; RAMIÓ, C. (2000). *La nissaga dels Serra*. Santa Coloma de Farners: GISC.

PAGÈS, Eduard (2007). *Utilitat i obrerisme a la Catalunya del segle XIX (1868-1898)*. Tesi doctoral, Universitat de Barcelona, Barcelona.

PAHISSA, Jaume (1933). La tenora d'en Pep Ventura al futur Museu del Pavelló Albèniz. Dins *Butlletí dels museus d'art de Barcelona*. Barcelona: Junta de museus, gener de 1933, p. 28-31.

PALLÀS, X.; PUJOL, J.; MONELLS, C. (2008). *Contradanses olotines i altres balls de l'Arxiu de Sant Esteve [música impresa]*. Barcelona: Tritó, col·lecció Mestres Gironins, n. 3.

PALUZIE, Esteve (1869). *Olot, su comarca, sus extinguidos volcanes, etc.* Barcelona: Establecimiento tipográfico de Jaime Jepús.

PAPELL, Antoni (1931). *L'Empordà a la Guerra Carlina. Mig segle d'història empordanesa*. Figueras: Tipografia Ideal.

PARDAS, Miquel (1850). *Método per aprendrer a ballar sardanas llargas per Miquel Pardas de Torroella de Montgri*. Figueras: Jaume Bosch.

PASTELLS, Andreu (1868). *Lo fluioler del Ter. Poesías jocosas, satíricas, serias, morals y sagradas. Constarà de cinc tomos ó refilets (ab las llisensias necessarias)*. Gerona: Imprenta de P. Torres.

PEARSALL, Ronald (1973). *Victorian popular music*. England: David and Charles.

PEDRELL, Felip ([1891] 1991). *Por nuestra música. Algunas observaciones sobre la magna cuestión de una escuela lirico nacional motivadas por la Trilogia (tres cuadors y un prólogo) los Pirineos*. Barcelona: Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona.

_____ (1894). *Diccionario técnico de la música: escrito con presencia de las obras más notables en este género, publicadas en otros países: enriquecido con 117 grabados y 51 ejemplos de música y seguido de un suplemento*. Barcelona: Impr. de Víctor Berdós.

PÉREZ, María Ángeles (1979). *Barcelona, Corte: Las visitas reales en la época contemporánea*. Barcelona: Universidad. Sección de Publicaciones, Edicionaes, Intercambio científico y Extensión Universitaria.

PELLA i FORGAS, José ([1883] 1980). *Historia del Ampurdán. Estudio de la civilización en las comarcas del noreste de Cataluña*. Olot: Aubert Impresor.

PEÑA y GOÑI, Antonio ([1885] 2004). *La ópera española y la música dramática en España en el siglo XIX por Antonio Peña y Goñi*. Madrid: ICCMU.

PI i MARGALL, Francesc (1854). *La reacción y la revolución: estudios políticos y sociales*. Madrid: Imprenta y estereotipía de M. Rivadeneyra.

PICH, Josep (2006). *Valentí Almirall i el federalisme intransigent*. Catarroja, Barcelona: Editorial Afers, col·lecció Recerca i Pensament, n. 26.

PICHARDO, Esteban (1862). *Diccionario provincial casi-razonado de voces cubanas, por el Auditor Hon^o de Marina D. Estéban Pichardo*. Havana: imprenta La Antilla.

PIFERRER, Pau ([1854] 1859). Necrologia. D. Miquel ribera, professor de piano. Dins *Estudios de Crítica. Coleccion de artículos escogios*. Barcelona: Imprenta del Diario de Barcelona.

PLA, Josep (1966). *El meu país*. Barcelona: Destino, Obra Completa, vol. 7.

PLAYÀ, Josep (2010). Els homenatges de l'Empordà a la sardana i a n'en Pep Ventura. Dins COSTAL, Anna (ed. 2010). *Pep Ventura abans el mite. Quan la sardana era un ball de moda* [catàleg d'exposició]. Figueres: museuEmpordà.

POBLET, Josep Maria (1973). *Josep Anselm Clavé i la seva època (1824-1874)*. Barcelona: Dopesa.

PORTICELLI, Alessandro (1991). Formes de la cançó obrera: modes expressius i tipus de comunitat. Dins *Acàcia. Papers del Centre per a la Investigació dels Moviments Socials (C.E.H.I.) de la Universitat de Barcelona*, n. 2, p. 11-26.

PORTIS, Larry (2004). *French Frenzies. A Social History of Pop Music in France*. College Station: Virtualbookworm.

POUS i PAGÈS, Josep (1906). [Biografia de Pep Ventura]. Dins VENTURA, J. M.; MARAGALL, J. (1906). *Per tu ploro*. Figueres: Dalí-Presas.

PUJOL, Josep (2010). Tres villancets «de negre» gironins. Dins FIGUERAS, N.; VILA, P. (eds. 2010). *Miscel·lània en honor de Josep M. Marquès*. Girona: Diputació de Girona, Patronat Eiximenis; Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, p. 422-436.

PUJOL, F.; AMADES, J. (1936). *Diccionari de la dansa, dels entremesos i dels instruments de música i sonadors*. Barcelona: Fundació Concepció Rabell, vda. Romaguera, Cançoner Popular de Catalunya, vol. 1.

PRATO, Paolo (2010). *La musica italiana. Una storia sociale dall'unità a oggi*. Roma: Donzelli Editori.

PRATS, Llorenç (1988). *El mite de la tradició popular. Els orígens de l'interès per la cultura tradicional a la Catalunya del segle XIX*. Barcelona: Edicions 62.

R

R., M. (1830). *Promenade à tous les bals publics de Paris, barrières et guinguettes de cette capitale ou revue historique et descriptive de ces lieux; contenant leurs noms et situation, le récit fidèle et détaillé de tout ce qui s'y passe*. París: Terry Jeune.

R., M.; N. J. (1846). *Les Petits mystères des bals, jardins publics et cafés de Paris*. París: B. Renault.

- RABASEDA, Joaquim (2006). *Jaume Pabissa. Un cas d'anàlisi musical*. Tesi doctoral, Universitat Autònoma de Barcelona, Bellaterra.
- _____ (2008). Pep Ventura. *Folk music* o bé *Popular music*? Dins *L'Avenç*, n. 338, p. 58-59.
- _____ (2011a). El primer concert a Barcelona. Dins *L'Avenç*, n. 373, p. 62-63.
- _____ (2011b). *Els himnes nacionals. Una primera introducció*. Girona: Documenta Universitària, col·lecció Manuals, n. 2.
- _____ (2012). Homenatge a Beethoven. Dins *L'Avenç*, n. 382, p. 68-69.
- RADIGALES, Jaume (1998). *Els orígens del Gran Teatre del Liceu (1837-1847). De la plaça de Santa Anna a la Rambla*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- RECLÚS, Elías (1868-1869 [2007]). *Impresiones de un viaje por España en tiempos de Revolución*. Logroño: Pepitas de calabaza.
- RICART i MATAS, Francesc (1956). *Diccionario Biográfico de la Música*. Barcelona: Editorial Iberia.
- RAMIÓ, Concepció (2001). La sardana i la música de cobla. Dins AVIÑOÀ, Xose (dir. 2001). *Historia de la Música Catalana, Valenciana, Balear*, vol. VI. Barcelona: Edicions 62, p. 115-152.
- _____ (2003). Ventura i Casas, Josep Maria (Pep). Dins Xose AVIÑOÀ (dir. 2003). *Historia de la Música Catalana, Valenciana, Balear*, vol. X. Barcelona: Edicions 62, p. 249.
- RAVENTÓS, Jordi (1996). La danza francesa en Barcelona durante el siglo XVIII: recepción y transformación [en línia]. Dins *Revista Transcultural de Música. Transcultural Music Review*, n. 2, novembre 1996, revista electrònica: <<http://www.sibetrans.com/trans/articulo/284/la-danza-francesa-en-barcelona-durante-el-siglo-xviii-recepcion-y-transformacion>>.
- REGIDOR Arribas, Ramón (1996). *Aquellas zarzuelas...* Madrid: Alianza Música.
- REIG, Ramon (1975). *Un segle i mig de notes musicals. Memòries*. Barcelona: Pòrtic.
- RENAN, Ernest ([1882] 1987). *Qué es una nación? Cartas a Strauss*. Madrid: Alianza Editorial.
- REYNOLDS, S; PRESS, J. (1995). *The Sex Revolts. Gender, Rebellion and Rock'n'Roll*. Cambridge: Harvard University Press.
- RICO, Clara (2009). La contradanza en España en el siglo XVIII: Ferriol y Boxeraus, Minquet e Yrol y los bailes públicos. Dins *Anuario Musical*, n. 64, gener-desembre 2009, p. 191-214.
- RIERA, Joan (1951). *La memòria de la Sardana llarga d'en Pep Ventura*. Figueres: Arts gràfiques Trayler.
- RIERA, C.; SERRACANT, J.M.; VENTURA, J. (2002). *Diccionari d'autors de sardanes i de música per a cobla*. Santa Coloma de Farners: SOM, Revista de Cultura Popular de Catalunya.
- RIQUER, Borja de (2002). Acció política i pensament dels conservadors liberals catalans. De Martí d'Eixalà a Duran i Bas. Dins *Barcelona Quaderns d'Història*, n. 6, p. 201-215.
- RISQUES, M. (dir.), DUARTE, À.; RIQUER, B. de; ROIG, J.M. ([1999] 2006). *Història de la Catalunya contemporània. De la guerra del Francès al nou Estatut*. Barcelona: Pòrtic.
- RODEJA, Eduard. (1944). *Figueras. Notas históricas, 1832-1900*. Figueres: Imp. Montserrat.
- _____ (1962). *Llibre de Figueres*. Barcelona: Selecta.

ROMA, Francesc (2000). *La construcció medial de la muntanya a Catalunya (Segles XV-XX). Una mirada al paisatge des de la geografia cultural*. Tesi doctoral, Universitat Autònoma de Barcelona, Bellaterra.

_____ (2004). *Del paradís a la Nació. La muntanya a Catalunya. Segles XV-XX*. Valls: Cossetània Edicions.

ROMAGUERAS, Lluís (1890). *Explicació del ball de les sardanes*. Barcelona: Impr. de Jaume Joseph.

[Romani, Felice] [(1831) 1836]. *La Sonnambula. Melodrama in due atti. Da rappresentarsi nel Teatro dell'eccellentissima Città di Barcellona*. Dalla tipografia di Don Antonio Bergnes.

ROLAND, Alfred (1849). *Le ménestrel des Pyrénées et du midi. Première recueil Religieux et Pastoral, Rational et Classique des Chants Montagnards favoris. Par les 40 montagnards français, Élèves du conservatoire de Musique religieuse de Bagnères-de-Bigorre, pèlerins de Rome et de Jérusalem*. Arras: impr. de E. Lefranc.

ROSSELLI, John (2004-2013). Louis Jullien [En línia]. Dins *Oxford Dictionary of National Biography*. Oxford University Press [Data de consulta: juliol 2011]. Disponible a: <<http://www.oxforddnb.com>>.

ROSSICH, Albert (2013). Els papers de la Societat Pírica. Una troballa il·luminadora. Dins *L'Avenç*, n. 391, p. 24-35.

ROSSINI, Gioachino ([1816] 2004). *Il barbiere di Siviglia. Melodrama buffo in due atti* [música impresa]. Milà: Ricordi.

ROUSSEAU, Jean-Jacques (1872). *Petits chefs-d'oeuvre de J.J.Rousseau: Du contrat Social... Discours [sur les sciences et l'inégalité]; Lettre à d'Alembert su les spectacles; considérations sur le gouvernement de Pologne... Lettre à M. de Beaumont,...* Nouvelle édition revue. París: Garnier frères.

_____ ([1758] 1762). *J.J. Rousseau citoyen de Genève, a M. D'Alembert, de l'Académie Française. Sur son article Genève dans le VII^{me}. Volume de l'Encyclopédie, et particulièrement, sur son projet d'établir un Théâtre de Comédie en cette Ville*. Amsterdam: Chez Marc Michel.

_____ ([1758] 2009). *Carta a D'Alembert sobre los espectáculos*. Madrid: Tecnos.

ROVIRÓ, X.; ALIATS, J.; GIRBAU, V.; ROVIRÓ, I. (2004). *Cançons populars de la Història de Catalunya*. Sant Vicenç de Castellet: Farell Editors, col·lecció Història i Memòria.

ROZIER, Victor (1855). *Les Bals publics à Paris*. París: G. Havard.

RUEDA, Germán (2000). Formas de sociabilidad y condiciones de vida en la segunda mitad del siglo XIX. Dins SÁNCHEZ, Rafael (ed. 2000). *En torno al «98». España en el tránsito del siglo XIX al XX*. Huelva: Universidad de Huelva, vol. I, p. 47-90.

RUSSELL, Dave (1987). *Popular music in England, 1840-1914: a social history*. Manchester: Manchester University Press.

RUTHERFORD, Susan (2006). *The Prima donna and opera 1815-1830*. Cambridge: Cambridge University Press.

RUWET, Nicolas (1972). *Langage, musique, poésie*. París: Editions du Seuil.

S

SABOUL, Albert ([1966] 1989). *La Revolución Francesa*. Madrid: Tecnos.

SAINT-SIMON, Claude-Henri (1821). *1re opinion politique des industriels. – 1er chant des industriels (Extrait Du Système industriel, 2e Partie, pag. 196 et suiv.)*. París: l'autor.

SAINT-SIMON, C-H.; HALEVY, L.; RODRIGUES, O. *et al.* (1825). *Opinions littéraires, philosophiques et industrielles*. París: Galerie de Bossange père.

SAJOUS, Michèle (2007). *Bleu et or: la scène et la salle en France au temps des lumières*. París: CNRS.

SALA VALLDURA, Josep M. (2000). *El teatro en Barcelona, entre la Ilustración y el Romanticismo*. Lleida: Editorial Milenio.

_____ (2006). *Història del teatre a Catalunya*. Lleida: Eumo Editorial i Pagès Editors.

SALDONI, Baltasar (1856). *Reseña histórica de la escolania ó colegio de música de la Virgen de Montserrat en Cataluña desde 1456 hasta hoy día*. Madrid: Imprenta de Repullés.

_____ ([1868-1881] 1986). *Diccionario biográfico-bibliográfico de efemérides de músicos españoles*. Madrid: Centro de Documentación Musical, Ministerio de Cultura, Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música, ed. facsímil, 4 vols.

SALVAT, Francesc (1927). *Pep Ventura: Assaig biogràfic*. Barcelona: Obradors Omega.

SÁNCHEZ DE FUERTES, Eduardo (1923a). *El Folk-lore en la música cubana*. La Habana: Imprenta El siglo XX.

_____ (1923b). *Folklorismo: artículos, notas y críticas musicales*. La Habana: Imp. Molina y Compañía.

SCHÖNHERR, M.; NEWARK, C. (2007-2013). Isaac Strauss [en línia]. Dins *Grove Music Online*. Oxford *Music Online*. Oxford University Press [Data de consulta: abril 2012]. Disponible a: <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/26920>>.

SCOTT, Derek (2008). *Sounds of the metropolis. The nineteenth-Century Popular Music Revolution in London, New York, Paris and Vienna*. Oxford: Oxford University Press.

SEGUR, D.; SEGUR, N. (1866). *Chansons nationales et populaires de France accompagnés de notes historiques et littéraires*. París: Librairie de Garnier Frères.

SENICI, Emanuele (2005). *Landscape and gender in Italian opera: the Alpine virgin from Bellini to Puccini*. Cambridge: Cambridge University Press.

SENNET, Richard ([1974] 2011). *El declive del hombre público*. Barcelona: Anagrama.

SIBOUNE, Anton de (1896). *Mon vieux Céret*. Ceret: L. Roque.

SIRVEN, Joseph (1837). Coup d'œil sur la France pittoresque, le Guide pittoresque du voyageur en France, et l'annuaire de la France. Dins *Troisième bulletin de la Société Philomathique de Perpignan*, 2a part. Perpinyà: Imprimerie de Jean-Baptiste Alzine, p. 19-32.

SOBREQUES, Jaume (ed. 1997). *Història Contemporània de Catalunya (I)*. Barcelona: Columna assaig.

SOBRINO, Ramon (2002a). Los Magyares. Dins CASARES, E. (dir. i coord.) *et al.* (2002). *Diccionario de la Zarzuela. España e Hispanoamérica I y II*, vol. 2. Madrid: ICCMU, p. 206-209.

_____ (2002b). Arche. Dins Emilio CASARES (dir. i coord.) *et al.* (2002). *Diccionario de la Zarzuela. España e Hispanoamérica I y II*. Madrid: ICCMU, vol. 1, p. 127-129.

_____ (2002c). Catalina. Dins Emilio CASARES (dir. i coord.) *et al.* (2002). *Diccionario de la Zarzuela. España e Hispanoamérica I y II*. Madrid: ICCMU, vol. 1, p. 431-433.

SOLÀ, Pere (1997). El paper de l'associacionisme d'esbarjo a Catalunya a les primeres dècades de l'estat liberal (1833-1874) pel que fa a la «producció» de la festa moderna. Dins CAPDEVILA, J.; GARCIA, A. (eds. 1997). *La Festa a Catalunya. La festa com a vehicle de sociabilitat i d'expressió política*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, p. 175-190.

SOLÉ, Joan (1981). Notes sobre el teatre d'Eduard Vidal i Valenciano. Dins *Miscel·lània Penedesa*. Vilafranca del Penedès: Institut d'Estudis Penedesencs, p. 203-236.

SOLSONA, Lluís (1996). Actuacions i projecció dels Xiquets de Valls a les places Barcelonines durant la segona meitat del segle XIX. Dins *Quaderns de Folklore, Quaderns de Vilaniu*, n. 30, p. 135-141.

SORIANO FUERTES, Mariano (1857). *Historia de la música española desde la venida de los fenicios hasta el año de 1850*. Barcelona: Establecimiento tipográfico de D. Narciso Ramírez. Madrid: Establecimiento del Sr. Martín y Salazar, vol. III.

_____ (1865). *Memoria sobre las sociedades corales en España, dedicada a la Real Academia Española de Arqueología y geografía del Príncipe Alfonso*. Barcelona: Establecimiento tipográfico de D. Narciso Ramírez y Rialp.

STRUNK, Oliver (ed.) *et al.* ([1981] 1998). *Source Readings in music history*. London [etc.]: Faber and Faber, 5 vols.

SUÁREZ, José Ignacio (2002). *La recepción de la obra wagneriana en el Madrid decimonónico*. Tesi doctoral, Universidad de Oviedo, Oviedo.

SUNYER, Magí (2006). *Els mites nacionals catalans*. Vic: Eumo Editorial i Societat Verdaguer.

SUBIRÀ, José (1946). *La ópera en los teatros de Barcelona. Estudio histórico cronológico desde el siglo XVIII al XX*. Barcelona: Ediciones Librería Milla, vol. II.

T

TAGG, Philip (1979). *Kojak. 50 seconds of Television Music: toward the analysis of affect in popular music*. Göteborg. University of Gothenborg.

_____ (1982). Analysing popular music. Dins *Popular music*, n. 2, p. 37-67.

TAYLOR, Keith (1975). *Selected Writings on Science, industry and Social organisation*. Londres: Diddles of Guildford.

Teatro de la Reina. Año cómico de 1862 á 1863. Primera temporada. Cuentas generales de ingresos y gastos (1863). Gerona: imprenta de Pedro Corominas.

TEIXIDOR, Anna (2011). *Amb la República al cap i Catalunya al cor. Empordà Federal 1911-1938*. Figueres: Ajuntament de Figueres, Diputació de Girona, col·lecció Juncària, n. 7.

TERMES, Josep (2000). *Història del catalanisme fins al 1923*. Barcelona: Pòrtic.

TERRADAS, Abdó ([1838] 1987). *Lo Rey Micomicó*. Barcelona: Curial Edicions Catalanes.

TESTART, Albert (2010). *El Casino Menestral Figuerenc 1939-1979: un estudi de sociabilitat sota el franquisme*. Figueres: Ajuntament de Figueres, Diputació de Girona, col·lecció Juncària, n. 5.

TOCQUEVILLE, Alexis de ([1856] 1983). *L'Antic Règim i la Revolució*. Barcelona: Edicions 62, Diputació de Barcelona, Clàssics del pensament modern, n. 10.

TOLEDANO, Ferran (2002). *Carlins i catalanisme. La defensa dels furs catalans i de la religió a la darrera carlinada, 1868-1875*. Sant Vicenç de Castellet: Farrell.

TORELLÓ, Josep (2001). *Sitges 1865-1877: Revolució, Guerra i Música*. Sitges: Grup d'Estudis Sitgetans.

TORMO, Jordi (1995). Notes per a una història de la coral La Taponera. Dins *L'estoig*, n. 4.

TORNER, P.; GIL, R. M. (coord. 1991). *Història del teatre de Figueres (1816-1991)*. Figueres: Ajuntament de Figueres.

TORRENT, Rafael (1970). *La societat coral Erato*. Figueres: Arts Gràfiques Trayter.

_____ (1972). Relaciones entre el Teatro Principal y La Erato en el siglo XIX. Dins *Annals de l'Institut d'Estudis Empordanesos*, 1972-1973, vol. 6, p. 11-77.

V

VEGA, Carlos (1986). *Las danzas populares argentinas*. Buenos Aires: Instituto Nacional de Musicología.

VERDI, Giuseppe ([1853] 1999). *La Traviata. Melodrama in tre atti* [música impresa]. Milà: Ricordi.

_____ ([1859] 2005). *Un ballo in maschera. Melodrama in tre atti. Partitura (nuova edizione riveduta e corretta)* [música impresa]. Milà: Ricordi.

VIALETTE, Aurélie Mireille (2009a). *Espacios para la cultura obrera en el siglo XIX español: Literatura, música, representación*. Tesi doctoral, University of California, Berkeley.

_____ (2009b). Clavé et le "Cas Wagner": Réception populaire et expectatives bourgeoises de Wagner en Catalogne au xix^e siècle. Dins SALAÜN, S.; ETIENVRE, F. (eds. 2009). *La Réception des cultures de masse et des cultures populaires en Espagne: XVIIIe-XXe siècles*. París: Publication du Centre de Recherche sur l'Espagne Contemporaine, Université de La Sorbonne-Nouvelle (Paris III), 104-119.

VIDAL, Pierre (1881). *Guide du touriste à Vernet et dans les vallées du Canigou*. Perpignan: Typographie et lithographie de Ch. Latrobe.

VIERECK, J.C. (1837). *Sonnambula Waltzes. Five modern and Brilliant Waltzes on the most favorite Airs from the much admired Opera, Sonnambula. Composed and arranged for the piano forte and respectfully dedicated to Miss Virginia Kyle of North Carolina* [música impresa]. Philadelphia: per l'autor.

VILA, Pau (2011). *La coronació del tenorista. Anàlisi d'un model interpretatiu*. Projecte final, Escola Superior de Música de Catalunya, Barcelona.

_____ (2012). *Ens ve de família! Diferències interpretatives entre cobles de principis de segle XX*. Treball de Màster en Musicologia, Educació musical i Interpretació de la música antiga, Universitat Autònoma de Barcelona, Bellaterra.

VILARRASA, Clara (2011). *La particularitat rossellonesa a través de Carles Grandó*. Tesi doctoral, Universitat de Girona, Girona.

VILLENA, R.; LÓPEZ, Á. L. (2003). Espacio privado, dimensión pública. Hacia una caracterización del casino en la España contemporánea. Dins *Hispania*, LXIII/2, n. 214, p. 443-446.

VINYES, Ricard (1989). *La presència ignorada. La cultura popular comunista a Catalunya (1840-1931)*. Barcelona: Edicions 62, col·lecció Llibres a l'abast, n. 245.

_____ (1991). Cant, ball i festa en la cultura obrera. Dins *Acàcia. Papers del Centre per a la Investigació dels Moviments Socials (C.E.H.I.) de la Universitat de Barcelona*, n. 2, p. 27-38.

VOILART, Élise (1823). *Essai sur la danse antique et moderne*. Paris: Audot, Libraire-Éditeur.

W

WALTER, Michael (2007). El jazz i la música lleugera com a instruments de la propaganda nazi. Dins BUCH, E.; DÜMLING, A.; FACKLER, G. *et al.* (2007). *La música del III Reich. De Bayreuth a Terezín*. Barcelona: Fundació Caixa Catalunya, p. 166-175.

WAGNER, Richard ([1852] 1995). *Òpera i drama*. Barcelona: Institut del Teatre.

_____ (1861). *Marche de Tannhäuser par Richard Wagner pour orchestre* [música impresa]. Paris: Flaxland Editeur.

WEBER, William ([1975] 2004). *Music and the Middle Class. The Social Structure of Concert Life in London, Paris and Vienna between 1830 and 1848*. Aldershot, Burlington: Ashgate.

_____ (2001). The History of Musical Canon. Dins COOK, N.; EVERIST, M. (2001). *Rethinking Music*. Oxford, Nova York [etc.]: Oxford University Press.

_____ (2008). *The great transformation of musical taste. Concert programming from Haydn to Brahms*. Cambridge: Cambridge University Press.

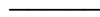
WICKE, Peter (1990). *Rock Music. Culture, Aesthetics and Sociology*. Cambridge: Cambridge University Press.

Z

ZWEIG, Stefan ([1927] 2009). *Moments estel·lars de la humanitat*. Barcelona: Quaderns Crema, col·lecció D'un dia a l'altre, n. 19.

ANNEXOS

Annex A



MEMÒRIES DE JOSEP JURCH I RIVAS (1808-1891)

Arxiu Històric Ciutat de Barcelona, Fons Manuscrits B, Ms. 303, «Mis Memorias Artísticas con el Estado de las Piezas de Baile compuestas y arregladas desde el Año 1828 al 1884» [títol], «Memorias de un Musico escritas por pasatiempo, a la edad de 79 años cumplidos y sin pretensión alguna» [subtítol]

Empecé la carrera musical à la edad de siete años, aun no cumplidos, en la musica del 1er Regimiento del Real Cuerpo de artilleria, cuyo Cuartel lo tenia al ultimo de la ahora Rambla de Canaletas, siendo afiliado como à Tambor de menor edad, al objeto de obtener mayor prest y poder pasar à la musica como à aprendiz, como entonces se les llamaba à los de menor edad, pasando à tocar el triangulo en los actos de obligacion y à tomar lecciones de solfeo bajo la direccion del musico mayor que lo era en aquel entonces D. Manuel Vilella, à quien debo mis buenos principios musicales, pero à los dos años de estos ya por razon de su avanzada edad se retiró, siendo reemplazado por el distinguido Profesor concertista de Fagote D. José Puig el que se encargó de continuar mi educacion musical instruyendome en el flautin à mas de no abandonar el solfeo, por lo que à los diez años cumplidos deje de tocar el triangulo y pasé à tocar el segundo Flautin al lado del primero, que lo era el que despues fue Maestro D. Juan Casamitjana, à la edad de años once, me hizo tomar el Clarinete sin dejar la obligacion del Flautin y solfeo, en particular este ultimo, objetando que era el primer elemento para llegar à ser buen musico, de manera que à la edad de doce años me hizo abandonar el Flautin pasando à tocar en la obligacion el papel de primer Clarinete de repieno, como en aquel entonces se acostumbraban todas las musicas militares y à los pocos meses ya tocaba en los pocos clarinetes primeros que componian la musica, continuando asi hasta la disolucion de la musica por efecto de la Guerra en el año 1822, pero debiendo yo continuar en el cuerpo forzaron de la plaza de Tambor que yo pasaba Revista, por lo que se me obligó à continuar en el servicio, ingresando en la Banda de Tambores para tocar el Pifano, siendo de los distinguidos en este instrumento que en aquel entonces se acostumbraba en todas Bandas del Ejercito desempeñando dicha plaza hasta en Setiembre de 1823 que se me expidió la Licencia absoluta.

Como y no obstante la obligacion à servicio de Pifano, no me distrajo el estudio de practicar el Clarinete à cuyo efecto mi madre (Q.E.P.D.) me habia procurado uno de baratillo y al encontrarme libre del Regimiento me propuso tomar oficio que acepté con agrado el de Sastre, por encontrarlo mas adecuado al objeto de poder pasar el aprendizaje en una Tienda que un hijo del Maestro habia sido condicípulo mio en la Musica de Artilleria, para asi tener más consideracion à no tener que hacer ciertas mecanicas que no se me avenian con mi carácter y à mas, toda la familia del Maestro era aficionada à Teatro y musica, frecuentando la casa varios Artistas y aficionados à la misma, lo que dio lugar à que tomase yo relaciones para poder darme à conocer como à musico en las muy pocas Academias que en aquella epoca se acostumbraban, por lo que me procuré algunos conciertos de Clarinete y me atreví à ejecutar uno que mi antiguo musico mayor Sr. Puig me dejó copiar de entre los que el poseia para Fagote que se dignó el mismo arreglar para la Orquesta de una Academia que se denominaba de Casa Coroleu, que lo era en la calle del Hospital, lo que me proporcionó el que se me llamase para entrar à tocar en la Banda del Teatro Principal, tomando à mas relaciones con los profesores de la Orquesta de dicho Teatro se me destinó à tocar el Triangulo en la misma, como tambien à suplir à uno de los Clarinetes en ausencia ó enfermedad, pasando à desempeñar la parte de segundo como es de suponer.

No puedo menos de recordar la primera vez que se me llamó para tocar en Copla, como se denominaban entonces y en parte continua aun las Orquestas muy reducidas para las funciones y bailes de las poblaciones de Cataluña, compuestas por lo regular de cinco musicos con los instrumentos, Un Flautin ò Flauta, un Clarinete, un primer Violin, un segundo y contrabajo (en aquel entonces) se me llamó como dejo dicho para pasar à Martorell à desempeñar la parte de Clarinete con la Copla de dicho pueblo, el dia 17 Enero 1826, festividad de San Antonio Abad que celebraban los Caleseros, Arrieros, e[t]cet[e]ra y como se me gratificara con cuatro duros por solo haber asistido en el Oficio, pasacalle en los Caleseros, baile tarde y baile noche que se concluyó à media noche, tocando musica sencillissima compuesta solo de Contradanzas y Valses, me entraron deseos de formar parte de alguna de las pocas que entonces ecsistian para lo cual me recomendé con los mas acreditados musicos y aquel año ya me valió el ir de suplente con algunas de las que se componian, de Barcelona mismo, pues escaseaban los musicos jovenes para dichas funciones como se deseaba por lo general y entrandome la aficion para componer, pues encontraba toda la musica de baile en particular monotona, pero como carecía de medios

para aprender la composición, pues el Maestro Vilanova se llevaba tres pesetas por lección, único entonces en Barcelona que se dedicaba a esta clase de enseñanza, pues los otros eran los maestros de Capilla que lo eran todos Capellanes y algún organista lo mismo y su sistema era muy antiguo, me atreví a pedir a uno de los jóvenes músicos salido de la Escolania de la Merced llamado Arbós con el que había contraído amistad las veces que iba a tocar en los Oficios de la Escolania a todos por no tener en ella Clarinetista alguno y el Maestro de la misma que lo era el Reverendo Padre Farreras, era muy apasionado por el Clarinete, pues en todas sus composiciones no lo olvidaba y me mandaba avisar, para tocar esta parte así que, como el amigo Arbós era el encargado de avisarme en todas las funciones de la Escolania, le recomendé para que el padre Farreras me diera alguna lección de Armonía y Composición, ofreciéndome el mismo a interesarse con ello y al mismo tiempo a instruirme con las lecciones que él recibía del Maestro Vilanova y que junto con otro compañero que lo era Fargas, el cual asistía a tocar el Violoncelo también como yo en las funciones de la Escolania en el cual habían ya hecho conocimiento, convenimos en que a casa de este último nos reuniríamos los tres y Arbós nos iniciaría bajo las lecciones que él recibía del Maestro Vilanova, que lo eran tres por semana, lo que así verificábamos habiéndonos proporcionado al mismo tiempo un Método de Armonía y Composición de Reycha, en Francés, el que nos sirvió para la instrumentación particular, a más de las partituras de Ópera, por supuesto manuscritas, las que analizábamos siguiendo las instrucciones del Reverendo Padre Farreras a las que era muy aficionado y sobre todo partidario del Maestro Rossini, del que tenía Óperas enteras copiadas por el mismo, vale a decir por último, que todos mis conocimientos de Armonía y Composición fueron los manifestados y como yo deseaba darme a conocer en la música de baile a la que le había tomado afición, no pasé hasta atreverme al poco tiempo de empezar estos estudios, en componer un par de Contradanzas y Valses que sin indicarlo siquiera a los amigos con los cuales estudiaba, presenté en una Fiesta Mayor que me avisaron para el día San Pedro en el pueblo del Prat de Llobregat dichas piezas, que fueron ejecutadas por los cinco que formábamos la Copla, músicos muy conocidos los otros cuatro en Barcelona, lo que dio lugar a que se hablara de mí al concluir dicha fiesta que fue de dos días, diciendo que había hecho lo que se dice una revolución en la música de baile, lo que motivó el que yo tomara más afición en escribir y estudiar al mismo tiempo, pues necesitaba también medios para hacerme con buenos instrumentos, lo que de este modo puede lograr, pues los Clarinetes que antes contenían cinco llaves ya lo eran con siete y ocho, como más adelante han ido

adelantando hasta llegar al sistema Bohm que son los ultimos con lo que è concludido mi carrera de Clarinetista.

Al año 1828 se organizó una Copla que se la llamó *La Copla de los Gallinaires* por ser uno de sus iniciadores hijo de una casa de la Calle de los Boters en donde se vendian gallinas vivas y muertas à trozos ó cuartos como se les llama, que lo era el compositor Dn. Ignacio Ayné y Profesor de Contrabajo encargado de los contratos para la Copla, de los pueblos del Llobregat y otro llamado Jaime Planas que tenia Tienda de Tocinero en el Borne (por lo que se titulaba tambien Copla dels Nois del Born) encargado de los pueblos de Levante, ingresando en ella con la obligacion de tocar el primer Clarinete, segundo Flauta ò Flautín y segundo Fagote, pero como no conocia este instrumento convenimos con el otro joven elegido que lo fue Pablo Benet al que ya conoci por haber sido uno de los discipulos mas aventajados de la Escolania de la Merced y venia obligado à tocar el segundo Clarinete, que no conocia, la primera Flauta y primer Fagote, en que el me instruia en este instrumento y yo en el Clarinete así que formamos luego la Copla mas acreditada de entre las mas antiguas que había en Barcelona, en la misma fue cuando empecé à acreditarme con la musica de baile que los mismos profesores elogiaban como tambien los aficionados al baile, lo que me dio prontamente una reputacion por las poblaciones donde habia coplas organizadas las que me hacian pedidos de la misma musica que se ejecutaba en la nuestra, que yo mismo copiaba y ha sido lo que mas provecho me dio durante el principio de mis producciones bailables y carrera artistica.

Habiendo fallecido el segundo de los iniciadores de nuestra copla en el año 1840 y en el 1842 el primero, los comprofesores de que se componía que lo eran Miquel Juandó (a) Escolanet, Bartolomé Canalias (a) Sastre, Pablo Pret (a) Pau de San Francisco, estos todos profesores de Violín, Pablo Benet, Flauta, etceter[a], y Felipe Costa (a) Felip el Boté, como à Clarinete segundo y Cornetín, que fue uno de los primeros que se dio à conocer en este instrumento en Barcelona, me eligieron unani[ma]mente para quedar al frente de la Copla debido al credito que había adquirido, hacer los contratos, eleccion de la musica que precisaba ejecutarse, como tambien proponer y elegir los profesores con que deberian aumentarse en las funciones que hubiese de haber aumento, pues en el transcurso de los años desde su inauguracion que se habian transcurrido, se hacian todas las funciones con mayor numero que los cinco de que se componian y venian obligados à lo siguiente: un Flauta ò Flautín 1º Clarinete segundo y Fagote 1º; un Clarinete 1º, Flauta ò Flautín 2º y

Fagote 2º; Un primer violín con obligacion de cantar la primera voz en las funciones de Iglesia; un segundo violin con la segunda voz, y el Contrabajo debiendo cantar la voz de Bajo para estas funciones de Iglesia. El Sr. Ayné llevaba compuestas todas las Misas, Ofertorios, Visperas ò Completas, Requiems e[t]cet[er]a en lo cual era muy inteligente, teniendo gran reputacion en aquella epoca para musica sacra à lo que se había dedicado con inteligencia, conocimiento y gran voluntad. Para suplir à tan distinguido y apreciable compañero se propuso por unanimidad al entonces joven profesor de Contrabajo Ramon Maynés el que se obligó tambien à cantar la parte de Bajo en las funciones de Iglesia el que verificó su estreno en la Copla en el Pueblo de Tiana el dia de la fiesta de la Ascencion, siendo ya muy aplaudido por los inteligentes y aficionados del radio de las vecinas poblaciones lo cual añadió mas reputacion à nuestra Copla, cuya reputacion la alcanzó en dicho dia para llegar à ser uno de los primeros contrabajistas al *Cembalo* en los grandes Teatros, credito adquirido como à tal en el Teatro Liceo, pasando à ocupar igual plaza en el Teatro de Opera Italiana en Londres, despues pasó en el de Paris y de este al de San Petersburgo, siendo tambien llamado para el Real de Madrid, que no aceptó por las dolencias que empezaran à molestarle, prefiriendo continuar en el Liceo hasta que le sobrevino la muerte en edad aun prematura.

Como en nuestra Copla se procuró que à medida que las sociedades de las poblaciones pedian para los bailes de las fiestas mayores mayor numero de profesores, estos se escogieron de entre los mas acreditados, entre ellos formaron parte los tres Dalmau Padre è Hijo, Viñas y otros que seria prolijo de enumerar asi como de Cantores para las funciones de Iglesia, debiendo hacer constar que la fiesta mayor del Masnou considerada como una de las mas acreditadas de la costa de Levante, en los primeros años de la organización de la Copla, se verificaba con siete profesores, llegó à aumentarse con los ultimos años de mi direccion hasta el numero de Treinta, ejecutandose en los Divinos Oficios Misas de los Maestros Compositores, Calvó-Puig, Manent, Marraco, Forns, Badia y otros, lo cual dará una idea de lo mucho que yo en parte venía obligado à componer la musica de baile, pues en dicha poblacion era siempre preferido el carácter de la mia particularmente con respecto à Valses, por lo que al retirarme de la direccion dejé un buen repertorio de estos, así como tambien de las demas piezas en aquel entonces en repertorio al nuevo encargado de la Copla José Sampere en el Año 1884, y à su muerte en 1885 se encargó uno de mis distinguidos discípulos de Clarinete Antonio Roca, que continuó conservando la Copla mi nombre hasta el año 1887.

Entre estos años, pues por mas de medio siglo recuerdan en particular las poblaciones de Tiana, Alella, y Masnou haber yo asistido á sus fiestas mayores, estuve desempeñando otros cargos de musica y son: cuando la organización de la Milicia Nacional Voluntaria el acreditado Profesor D. José Maseras musico mayor del 1er Batallon denominado de Borrell por ser este el nombre de su comandante, me ofreció la plaza de Clarinete Principal en la Banda de Musica que organizó, la cual acepté con buena gratificacion y en la cual me di à conocer como à compositor de musica militar presentando dos Pasodobles que para dicha Banda presenté al musico mayor los que fueron admitidos y muy bien recibidos, valiendome los placemes de mis comprofesores y de los Gefes del Batallon, lo que dio lugar à que en el año 1836 el distinguido Maestro y gran organista D. Mateo Ferrer me hiciera nombrar musico mayor del 15º Batallon de la Milicia Nacional denominada de Barrio con obligacion de tocar al mismo tiempo el Requinto cuyos cargos acepté gustosísimo acompañados de buena gratificacion cuya Principal la tenia en el que fue convertido de Trinitarios Descalzos hoy dia Gran Teatro del Liceo, á la disolucion de toda aquella milicia y à la organización de la nueva, fui de nuevo nombrado musico mayor del 1er Batallon, cuya Principal la tenia en los claustros del convento de la Merced hoy dia Capitanía General, disuelta otra vez esta milicia volví à ser nombrado tambien con igual cargo en el 2º Batallon que tuvo la Principal en el Convento de monjas de las Madalenas de la Riera de San Juan la que continue desempeñando hasta la total disolucion de la Milicia Nacional de Barcelona.

Mientras estuve ocupando las susodichas plazas en la Milicia Nacional arreglando y componiendo toda la musica correspondiente à la Banda como tambien para la Copla, formé parte como à primer Clarinete en un Teatro de Comedias que se habia organizado en los Claustros de la Merced pasando al poco tiempo à ocupar otra plaza igual con mas retribucion en otro Teatro construido tambien en los del Convento de Monjas de Montesion en la que se organizó una Compañía de Opera Italiana con cantantes catalanes, lo que dio lugar à que mas adelante se formara la Sociedad del Liceo de Isabel 2ª y que para celebrar su inauguracion se andara llamar al Maestro Obiols, que en aquel entonces se encontraba en Napoles haciendo sus estudios de composicion con el Maestro Mercadante, lo cual dio lugar que à su regreso fuese nombrado con otros comprofesores para organizar la nueva orquesta que debia ejecutar las tres sinfonias que indicó para la inauguracion de dicha sociedad que se verificó en el Salon de Ciento de las Casas Consistoriales, cuya Battuta se confió al entonces joven D. Juan Bautista Dalmau que tuvo el honor de

proponer y ser aceptado por los demas comprofesores poniendonos todos bajo la direccion del citado maestro que dirigió los ensayos de las Sinfonias Zampa del maestro Herold, Guillermo Tell del maestro Rossini y Fantasia Funebre Sinfonia del maestro Mercadante cuales fueron muy aplaudidas, quedando desde entonces instaladas las catedras de musica en el mismo local de los Claustros de Montesion; habiendo luego formado compañía de Opera, con cantantes italianos que el citado Maestro Obiols se encargó de contratar, disponer las Operas que debian ejecutarse asi como encargarse de su direccion, pero la orquesta siempre bajo la battuta del Sr. Dalmau, como tambien continuaron en los Conciertos Matinales que en el verano se inauguraron y en los que tomé parte como Concertista de Clarinete asi como lo era primero de la Orquesta misma y á ambas partes debo mi reputacion de distinguido profesor en este instrumento.

Alternando con la compañía de Opera se formó compañía de Verso ó Declamacion poniendose en escena las comedias de magia La Redoma encantadora y los Polvos de la madre celestina, se me encargaron todos los bailables de dichas Comedias que compuse para Orquesta como también al ponerse en escena *La Passió y Mort de Nostre Senyor Jesuchrist* se me encargaron los coros de La Cena y el Lavatorio de Pies, con mas para la Banda de la que tenia su direccion desde la organización de las Operas, el Pasodoble y Marcha del Clavario; habiendoseme ejecutado entre las funciones dramaticas una sinfonia para Orquesta à Telon corrido que tuvo que repetirse el día siguiente.

Al inaugurarse el Gran Teatro del Liceo en Abril de 1847, tuve el honor de ser contratado como à Primer Clarinete en la Orquesta, Profesor en las catedras del mismo y Concertista en los conciertos matinales y demas que ocurrieren, debiendo hacer constar que esta eleccion lo fuè por disposicion del iniciador y fundador de la sociedad y Gran Teatro del Liceo el muy distinguido caballero D. Joaquin de Gispert, por cuanto el maestro Obiols que como à director y maestro de la Orquesta propuso fuesen todas las primeras partes de la misma, ocupadas por distinguidos profesores estrangeros, alegando no considerarme à la altura de los concertistas que se proponia contratar, pero el Sr. de Gispert hizo presente lo que me habia distinguido en los conciertos y demas de los primeros tiempos de la Sociedad, asi que pasó à contratar los instrumentos siguientes: Violin, Violoncelo, Flauta, Oboe, Fagote, Trompa, Cornetin y Trombon, pero de todos estos instrumentistas tan solo se dieron à conocer en los conciertos matinales como à concertistas Mr. Chainé en el

violin, Mr. Pague en el violoncelo, Mr. Alard en la Flauta y Mr. Luigini en el cornetin con los cuales tuve el honor de alternar, los demas no llegaron à darse à conocer como à tales.

Para la inauguracion de dicho Teatro se me encargó compusiera la musica del Baile Español, La Rondeña, bailado por doce parejas bajo la direccion del Sr. Camprubí, al año siguiente se me nombró director de la Banda por haberse retirado el que la habia desempeñado en el primero que lo era el distinguido maestro Aleman Zamvestal.

Al ponerse en escena la comedia La Redoma Encantada, se me encargaron de nuevo todos los bailes para ser ejecutados por la Grande Orquesta y para el gran baile estrangero El diablo enamorado, la gran marcha denominada de los Diablos para el drama sacro la Passió y Mort de Nostre Senyor Jesuchrist tambien de nuevo por ser la Banda numerosa el Pasdoble y Marcha del Calvario.

En el año 1852 con motivo de un gran dolor de estomago que venia sufriendo, efecto del mucho estudio de Clarinete según parece de los diversos medicos consulté los que se hallaron unanimes en que me convendria cambiar [...] y dejar de tocar el clarinete, recomendé à los Almacenistas de musica por si se presentar alguna plaza de musico mayor en el Ejercito, cuyo Regimiento se encontrase lejos de Cataluña y se me ofreció la del Regimiento de Navarra nº 25 que se encontraba de guarnicion en Alicante la que acepté y pasé à ocupar en setiembre del mismo año, retirandome por no querer aceptar la plaza de reglamento à que queria sujetarme un nuevo Coronel nombrado en diciembre de 1856 pues mi contrata era de cobrar 60 duros mensuales y la de reglamento no podia convenirme.

Al regresar en Barcelona me presenté al Maestro Obiols, del que en el mismo año habia recibido por medio del director Sr. Dalmau, carta en que se me ofrecia de nuevo plaza de primer clarinte en la Orquesta del Liceo, la que al retirarme de la misma para pasar à ocupar la de Musico Mayor, convine con el que lo era segundo Sr. Budó antiguo discípulo mío en dicho instrumento que ocupara la de primero, reservandomela para en el caso de no poder yo continuar en el Regimiento manifestando al maestro y al empresario que lo era el Sr. Fuentes al serme imposible ocupar desde el momento la plaza que se me habia ofrecido, por no haber y ejercido en todo el tiempo ausente de la orquesta el instrumento, por lo que convenimos en que la ocuparia transcurrido el carnaval para y o en este tiempo hacer lo que se llama embocadura y ejercicios.

Durante todo este tiempo entré en todos para la compra del Almacén de música de la Viuda de Grassi que lo tenía en la Rambla de Santa Mónica nº 14 del cual me hice cargo en mayo del mismo año, por lo que el Sr. Budó que tenía un establecimiento y lo conserva aun en la Calle Escudillers quiso hacerme la contraria con la plaza de primer Clarinete del Liceo à cuyo efecto se valió de varias personas de influencia entre el Empresario y el maestro para ya que me había guardado la plaza por tanto tiempo, fuese esta *perfetta vicenda* à lo que me opuse así como también el partirse la paga, pero el Sr. Fuentes me visitó particularmente para que aceptara lo que proponía el Sr. Budó atendido las influencias que había puesto, pero que yo no tendría que rebajarme à tocar el segundo Clarinete en las Operas, que me correspondieren, obligandose à más de pagar un segundo à abonarme el resto de la paga como à primero, y à más en el entretanto à elevar yo una solicitud à la junta directiva del Liceo, esponiendole mis trabajos artísticos prestados desde su creación, la que me dio el resultado al último de reponerme al estado primitivo continuando ejerciendola hasta el año 1870 retirandome de ella por los continuos ataques asmáticos que me aquejaban ya de tiempo, mandando á buscar en mi reemplazo y à contratar al distinguido concertista Salvatori, quedando totalmente yo retirado de Teatros y si solo conservando las plazas que tenía y se me habían reservado en las capillas de San Jaime, Pino y Merced de las que me fui retirando también, así como de la Copla que asistía solamente à algunas muy pocas funciones, quedando enteramente retirado de tocar el clarinete en marzo de 1885 que me retiré à vivir en mi casa propia de la calle mayor, 184, 1ª de la Villa de Gracia.

Con respecto á mis composiciones musicales, à más de las indicadas anteriormente para el Teatro del Liceo, cuyos originales deberán encontrarse en el Archivo del citado Teatro como también las piezas de baile del mismo hasta el Carnaval, llevo compuestas 2175 del adjunto estado; à más, como en los primeros años que componía piezas de baile las coplas de San Andrés, Granollers, San Sadurnino de Noya, Mataró y otras, me encargaron Gozos, Rosarios, Motetes, Benedictas, Completas y Misas para las mismas, las cuales compuse pero que no è podido recordar el número, como también no me fue posible reunir el número de Pasodobles, Marchas y Juguetes compuestos para Banda militar en las diversas plazas de músico mayor que vine desempeñando, como también los arreglos para las mismas de Sinfonías y demas por extravío de las notas tomadas al efecto y los papeles como son Particelas, Libretas de Pasodobles y Marchas, fueron regalados al amigo Sampere la mayor parte y todo lo restante reservado junto con todas las piezas de baile que yo llevaba compuestas y tenía reunidas y numeradas pero al retirarme me encontré con que en el lugar

que lo habia colocado teniendo solo à mano las escogidas y mas mazukas, los ratones se habian apoderado de todos los montones de musica y en particular en donde mas se habian cebado, fueron en mis primeras producciones de baile que deseaba conservar, al objeto de poder parangonarlas con las que en mi ultima etapa de componer la diferencia que ecsistia por cuyo motivo decidi todos aquellos montones de papel en parte roídos los vendí à un trapero al retirarme de la tienda, reservandome solamente algunas piezas de las escogidas para uso de mis antiguos compañeros de copla por si les podia convenir hacer uso de ellas.

Durante mi aprendizaje de sastre cuyo maestro estaba sumamente gozoso en cuanto se me ofrecia alguna funcion de musica para poder ganar con que ayudar à mi madre y hermana, como tambien en aprovechar mis estudios musicales, tuve ocasion de practicar todas las mecanicas, si así pueden aplicarse à tocar en *Llavans de Taula* cuales consistian en ir con dos jovenes y alguna vez unidas con estos una ó dos jovenes con su mantilla blanca concluido el oficio de la Fiesta Mayor, dos musicos que eran un Flautin y un Violin y al presentar los jovenes la azafata en la mesa de las casas en donde ya se comia, se quedaban los musicos en la calle ò carretera improvisando un Vals ò Contradanza mientras recojian el dinero que según costumbre echaban los comensales en las azafatas y asi sucesivamente de casa en casa mecanica que à veces duraba una hora lo menos sino eran dos y con el sol de verano por lo regular; despues *Las Caramellas* cuales tenian lugar el sabado de Pascua de Resurreccion, marchando con los jovenes cerca la media noche, despues de haber ensayado los dos musicos que por lo regular debian ser un Clarinete y Violin, algun muy sencillo coro ó cancion, llevando uno de los jovenes un largo palo al que iba unido una esta guarnecida con lazos y cintas de varios colores la que desde la calle ó carretera levantaban hasta la ventana en la que la joven ó jovenes ya aguardaban [...] cantaban ó tocabamos algun vals improvisado por supuesto, pues no se llevaba luz alguna, echaban dentro el cesto, huevos y embutidos, durante esta funcion hasta el amanecer, yendo de casa en casa, pasando entre campos pues en aquella epoca todo el llano de Barcelona lo eran y teniamos que andar à veces un cuarto de hora lo menos para encontrar otra casa en donde se repetia lo mismo, retirandose al concluir al Hostal de donde se habia salido, contandole toda la vitualla recogida que se habia ido colocando en cuevanos que se habian colocado en un carrito que llevaban al efecto y despues de recontado se repartian individualmente, tocando su parte tambien à los dos musicos, que recuerdo el primer año à mas de diez pesetas de gratificacion me pertenecieron veinticinco huevos y tres *Butifarras blancas* que no sabia como llevarlas y que en la Puerta Nueva me hicieron pagar los derechos de consumo, no

obstante lo enojoso de la tal funcion al año siguiente la repetí y otra tambien, pues los jovenes de aquella sociedad me solicitaban cuales eran de San Martin de Provencals; tomé tambien parte en Bandas de musica organizadas de paisanos compuestos de doce à veinte individuos para Pasacalles de Barcelona en fiestas determinadas como San Antonio Abad, como los Caleseros llamada de *Los tres Toms* en las Procesiones de la Octava de Corpus y otras; en las de la semana santa, asistí con algunos discipulos míos de Flauta, jovenes de buena sociedad que se dedicaban à este instrumento por poderselo llevar en la faltriquera, y que en dichas procesiones iban tras los divinos misterios, *Los Puputs*, llamados así por ir dos ó tres tocando la Flauta y otro con un tambor enlutado, ejecutando marchas funebres y sobre todo *La Tocata de la Passió* que yo les arreglaba è ibamos vestidos despues de nuestra propia ropa con un Capote de *Payés* negro, con la alona arreglada cubriendo la cabeza que era dificil conocer la fisonomia del que lo llevaba por la oscuridad que por lo general reinaba atràs de los Misterios donde nos colocaban y dichos jovenes lo verificaban para poder saludar à sus apreciados ò conocidos durante el curso de la procesion, y yo al mismo tiempo que les acompañaba y les arreglaba, enseñandoles las marchas conservaba las mensualidades, aunque cortas, pero mientras tanto hacia buen conocimiento con familias distinguidas.

Bajo todo lo antes manifestado puede comprenderse lo muy trabajosa que ha sido mi carrera musical y parece que ninguno de mis contemporaneos haya pasado tantas ridiculas mecanicas musicales para poder llegar al titulo de poderse llamar Profesor y ocupar los para mi muy honrosos puestos que he venido ocupando en musica, pues yo è vestido de *Fura*, [...], e[t]cetera en la Banda del Teatro Principal, asistido con Bandas de paisanos en *Pasacalles* y *Tres Toms*, en Procesiones de la octava de corpus con las mismas bandas, en las de la semana santa de *Puput*, en *Caramellas* y *Llevans de Taula*, así que con respecto à estos ultimos encuentro se me encargó la direccion de la Copla, empecé por suplirlos en los contratos que hacia asi como tambien las pasacalles que se acostumbraban en la mayor parte de las Fiestas Mayores en cuanto se reunian los jovenes para ir à los bailes con otras ridiculeces por el estilo, que à lo mejor imponian los mismos jovenes ò administradores y algunas veces hasta los alcaldes asi que procuré à que fuesen mas considerados los profesores que componiamos las coplas, lo que fue como es de suponer bien recibido por toda la profesion, resultando el poder llamarse Orquesta de tal ó cual nombre ó título y no reunir el formar parte de las mismas muy distinguidos Artistas que antes reusaban y [...] pues en mis primeros tiempos se sufrieron bastante penalidades como eran el tener que

viajar con malos vehiculos como lo eran las Tartanas sin fuelles, carabanes que eran lo mejor, pero tambien lo peor cuando se encargaban de mandarnos un carro al que le colocaban un mal toldo, unos bancos ó maderas cubiertos con mantas usadas y teniendo que llevar el Contrabajo entre nuestras piernas colocado para no romperse á mas según que poblacion y particularmente de la parte del Llobregat, para las cuales nos reuniamos en la Puerta de San Antonio, en cuando no ibamos distribuidos por las casas de los administradores ó particulares y se encargaban de nuestra asistencia alguna casa de comida ó bien el Hostal del pueblo, nos encontrabamos despues de malas comidas con que al concluir el baile no habia suficientes camas y à veces ninguna, teniendo que dormir encima paja echada en tierra cubierta con sabanas y mantas y almohadones mas ó menos limpio todo, de modo que tenia que imponer muchas condiciones en las fiestas y bailes que se contrataban en todos los pueblos del Llobregat, escepcion hecha de alguna sociedad que se distinguia por sus buenas maneras en el contrato; con respecto à las poblaciones en donde debiamos reunirnos por la ex Puerta Nueva, ya no tenia casi hacer observacion alguna pues en San Andres de Palomar, San Martin de Provencals, ecetera, mas inmediato à Barcelona ya eramos muy considerados y sobre todo en los pueblos de la Costa de Levante empezando por Badalona y siguiendo todos los demas incluidos los inmediatos de los montes contiguos como Tiana, Alella, ecetera en los que siempre habiamos sido muy distinguidos y considerados de bien que ahora todas las poblaciones del Llobregat ya han mejorado y no rehuyen de formar parte con las Orquesta de dichas poblaciones tambien, distinguidos Artistas, asi como tambien las Orquestas de la Capital no tienen que imponer las condiciones à que yo venia obligado ni sufrir las incomodidades de viajar.

Conste tambien, que mientras estuve al frente de la Copla cobraba igual parte que todos, que no recuerdo por mis trabajos de contratar, se me haya hecho presente alguno, pues hasta mis días pasaron desapercibidos, por la musica que componia, ni el papel se me llegó à satisfacer hasta en los ultimos años que ponía en cuenta las copias solamente.

Conste que toda la musica que compuse para los Teatros de Montesion y el Gran Teatro del Liceo, no cobré ni un centimo ni se me ofreció siquiera una localidad para la Señora y tuve que tomar la resolucion de pasar à retirar yo mismo la partitura del Pasodoble y Marcha que compuse para la Passió que los copistas del Gran Teatro Liceo sacaban copias à buen precio para las Bandas y Orquestas de distintas poblaciones, pues todas las demas quedaron archivadas y de estas unicamente recibió un obsequio y fue que compuse un Vals

al estilo Aleman ò Francés cuya partitura con su dedicatoria à D. Juaquin de Gispert hice entregar este Señor mandó sacar las correspondientes copias y dispuso fuese ejecutado en cierto dia de funcion dramatica extraordinaria con uno de los intermedios y à telon corrido teniendo que ser repetido à peticion del publico; concluir su ejecucion y teniendo preparado en el Foyer del palco escenico un suntuoso refresco á cargo del Restauran del Liceo, invitó á todos los profesores de la Orquesta á celebrar el buen acojimiento que habia merecido mi pobre produccion, como tambien la estima en que tenia al autor de su dedicatoria por el Vals titulado el Jazmin que el mismo se dignó aceptar con gran benevolencia; no puedo menos de recordar también que al dia siguiente de haber hecho mi debut en uno de los conciertos matinales, mandó en casa un presente de algunas botellas de vino escogido de sus propiedades, con las cuales invité a los distinguidos profesores comenzar a saborearlas y disfrutar de la distincion que de estos recibí en mi primer concierto y composiciones musicales en el Gran Teatro Liceo.

Debo manifestar por último mi educacion de lectura y escritura fue muy poca, no obstante de haber concurrido en los primeros años de estar en la Artilleria à la Escuela particular que en el mismo Cuartel habia para los aprendices de la Real Maestranza de Artilleria à la cual me agregaron y cuyas horas eran de 8 à 10 de la mañana en donde aprendi leer, escribir y las cuatro reglas de Aritmetica unica enseñanza que allí se daba, pero en mis deseos de perfeccionarme à medida que reunia alguna cantidad (en cuanto concluí el aprendizaje) la distribuia en libros à los que tome tanta aficion como à aprender musica, asi como tambien al haber ingresado à la Banda del Teatro, tuve deseos de aprender el idioma italiano, para la cual llegué à matricularme en la cathedra que de dicho idioma se encontraba establecida en al Casa Lonja cuya hora lo era de 8 à 9 de la mañana, cuyo idioma llegó á serme util mas adelante para el establecimiento de musica asi como habia deseado matricularme para el idioma frances, impediendome el ser la hora de la cathedra por la noche, à la cual asistia como oyente las noches que no tenia obligacion en el Teatro y tanta fue la aficion à instruirme y poseer todos los conocimientos posibles á mis cortas facultades y á las horas que me quedaban libres y que yo mismo me impuse, que llegué hasta matricularme en la cathedra de Taquigrafia, solo por curiosidad, pues que de nada me à servido, solo si el pasar aquellas oras ocupado entre jovenes estudiosos que me hicieron tambien buenas relaciones para mas adelante en el curso de mi carrera.

Hoy día tengo el consuelo y satisfacción despues de haber llevado una vida y carrera trabajosa, el poder descansar y vivir retirado en casa propia adquirida con mis ahorros y estos bien administrados conservados por mi muy amada consorte, à la que dios le conceda buena salud para poderme asistir los ultimos momentos de mi vida.

Gracia 17 Noviembre 1887

Jose Jurch

[Primer annex del document, sense paginació]

Estado de la musica compuesta y arreglada para Banda Militar mientras desempeñé la plaza de Musico Mayor en los Batallones de la Milicia Nacional.

15º Batallon. Constituido en el ex Convento de Trinitarios Descalzos hoy dia Teatro del Liceo.

7 Pasodobles originales, 2 Marchas regulares originales, 5 Juguetes originales, 9 Piezas de Opera, arreglo, en particular obligadas para Requinto que Desempeñaba yo mismo este instrumento.

1r Batallon. Constituido en el ex Convento de la Merced, hoy dia Capitania General.

5 Pasodobles originales, 2 Juguetes de baile originales, 2 idem arreglo, 2 Piezas de Opera, arreglo, partes obligadas Requinto y Clarinete.

2º Batallon. Constituido en el ex Convento de las Madalenas.

9 Pasodobles originales, 3 idem arreglo, 3 Marchas regulares, 2 idem Funebres, 3 Piezas de Opera, arreglo.

Por lo general estas Bandas se componian sobre Treinta musicos entre estos el ruido que era Bombo, Redoblante, dos Platillos y dos Chinescos, siendo la mayor parte aficionados de musica que aprendian los instrumentos para librarse de llevar el fusil, y como verdaderamente Profesores que cobraban mensualmente una pequeña retribucion no pasaban de siete, incluso el Musico Mayor.

De toda esta musica tanto original como arreglo despues de escrita la partitura, tenia que copiar las partes yo mismo, cobrando por todo este trabajo cuarenta y cinco pesetas mensuales.

Total de Pasodobles originales 21, idem arreglo 3, Marchas regulares 7, Marchas Funebres 2, Juguetes de baile originales 11, idem arreglo 2, Piezas de Opera arreglo 14.

[Segon annex del document, sense paginació]

Estado de la musica compuesta y arregalda durante el tiempo que desempeñé la plaza de musica mayor del Regimiento Infanteria de Navarra nº 25, desde el mes de setiembre de 1852 hasta Enero de 1856 este ultimo mes cobrada la mensualidad como despedido por un nuevo coronel y por el acceso de sueldo que venia cobrando que lo era de 320 reales mensuales.

Pasodobles originales, 25

Pasodobles sobre motivos de opera o de zarzuela, 25

Marchas regulares originales, 9

Marchas funebres originales, 3

Juguetes de baile originales, 33

Juguetes de baile arreglo, 7

Sinfonias arreglo Fra Diabolo, Semiramide, Guillermo Tell, Giovanna d'Arco, Stiffelio, Zampa, 6

Piezas de opera arreglo entre estas el Gran Final de la Tapada del Retiro del Mtro Manent, 29

Piezas de Zarzuela arreglo, 15

Total general

Pasodobles originales, 116

Pasodobles arreglo, 28

Juguets de baile originales, 40

Juguets de baile arreglo, 2

Marchas regulares originales, 14

Marchas funebres originales, 5

Sinfonias, 6

Piezas de opera, 43

Piezas de Zarzuela, 15

[Tercer annex del document, sense paginació]

Numero de piezas de baile que han sido ejecutadas en las Fiestas Mayores de la Provincia de Barcelona en particular, como tambien en otras varias de Cataluña é igualmente algunas para los primeros Bailes de Mascaras que tuvieron lugar en el Gran Teatro del Liceo y otros varios particulares de Sociedad en Barcelona mismo, que han sido compuestos y arreglados para grande y pequeña orquesta desde el año 1828 que empecé à componerlas hasta el 1884 inclusive que dejé de asistir en las funciones à que era llamada la orquesta à nombre del abajo rimado denominada copla de Jurch.

Contradanzas Españolas ó mejor dicho Catalanas, 803

Valses senzillos á la Catalana, 633

Valses con introduccion denominados de Socios, 140

Valses estilo Aleman ó Francés, 005

Varsovianas, 011

Polkas, 129

Schottisch, 131

Pilés, 004

Cotillones, 004

Galops, 006

Rigodones, 100

Lanceros, 082

Polkas-Mazurkas, 027

Americanas, 090

Redowas, 010

Total, 2175

Jose Jurch

[Quart annex del document, sense paginació]

Pueblos con sus Sufraganeos y Torres donde habia asistido con la orquesta (copla) denominada *Gallinaires*, *Nois del Born* y *Jurch* en sus Fiestas Mayores y Bailes particulares:

1. San Adrian de Besos
2. Badalona
3. Mongat
4. Tiana
5. Alella
6. Vallromanas
7. Masnou
8. Teyà
9. Premià *de baix*
10. Premià *de dalt*
11. Vilassar *de baix*
12. Vilassar *de dalt*
13. Areny de mar
14. Calella
15. Cassà de la Selva
16. San Martín de Provencals, Clot, Pueblo nuevo
17. Santa Coloma de Gramanet
18. San Andres de Palomar, Santa Eulalia

19. Ripollet
20. Granollers
21. La Garriga
22. Gracia
23. San Juan de Horta, San Ginès de Horta
24. San Gervasio, Torre de Gomis, Torre de Castañé
25. Sarrià, Torre de Gironella
26. Corts de Sarrià
27. Sans, La Bordeta
28. Hospitalet, Bellvitje
29. Prat de Llobregat
30. San Juan Despí
31. San Vicens dels Horts
32. Santa Coloma de Llogrebat
33. Semboy [Sant Boi]
34. Sant Climent
35. Viladecans
36. Gabà
37. Castell de fells
38. Vallirana
39. Martorell
40. San Andrés de la Barca
41. Papiol
42. Molins de Rey
43. San Feliu de Lloregat, Torreblanca, Santa Creu
44. San Just d'Esbern
45. Esplugas
46. Tarrassa
47. Sabadell
48. Pallejá

Annex B

ELS BALLABLES DE PEP VENTURA AL
CENTRE DE DOCUMENTACIÓ DE L'ORFEÓ CATALÀ

Presentem la relació dels ballables de Pep Ventura en els quals hem fonamentat bona part del nostre estudi. L'hem estructurada en funció d'un criteri principal: la instrumentació. Per aquest motiu la llista s'estructura, d'entrada, en dos grans blocs: ballables per a orquestra de saló (B1) i ballables per a orquestra de plaça (B2). Dins de cada bloc hem separat els títols segons el format dels materials —partitures o partícels—, una organització que ens ha permès obtenir informacions cronològiques interessants:

B1. Ballables per a orquestra de saló

B1.1. Partitures

B1.2. Partícels

B2. Ballables per a orquestra de plaça

B2.1. Sardanes llargues. Partitures

B2.2. Sardanes llargues. Partícels

B2.3. Altres ballables de plaça. Partitures

Tanmateix, cal fer explícit un matis: hem agrupat en l'apartat «partitures» els títols que només es conserven en format partitura; en canvi, hem indicat en l'apartat «partícels» les diverses còpies d'un mateix ballable, indicant a la casella superior la descripció de la partícula, i a la inferior —separada per línies discontinües— la de la partitura que hi correspon. En els ballables de plaça, a més, hem distingit les sardanes llargues de la resta de ballables perquè són el nucli de documentació més destacat del nostre treball.

A cada exemple hi hem inclòs el número d'inventari, el títol literari i la indicació de gènere (si en té) i la instrumentació. És habitual que diversos ballables en format partitura comparteixin un mateix número d'inventari. De moment es tracta d'un inventari provisional que agrupa, folis, bifolis i quaderns de partitures segons la conservació física dels documents, i és per aquest motiu que encara no hi ha un únic número diferent per a cada peça.

B1. Ballables per a orquestra de saló

B1.1. Partitures

Per a 2 instruments. Pensem que són estudis previs o esborranys pensats per a dos instruments melòdics (probablement dos clarinets o dues flutes).

n. inv.	Indicació de gènere
119	<i>Americana</i>
	<i>Americana</i>
	<i>Mazurca</i>
	<i>Schotisch</i>
	<i>Schotisch</i>
	<i>Polka</i>
	<i>Rigodon</i>
	<i>Valz</i>
	[Vals]
124	<i>Lancersos</i>

Per a 4 i 5 instruments

n. inv.	Títol literari	Indicació de gènere	Instrumentació
102	<i>Los Lechuguinos</i>	[rigodon] <i>para cuatro</i>	Fl I/II, VI, B
53		[Danza]	Fl I/II, VI I/II, B
53		<i>Española</i>	
97		<i>Americana</i>	
97		<i>Polka</i>	
97		<i>Rigodon</i>	
97		<i>Schotisch</i>	
97		<i>Valz</i>	
60		<i>Schotisch</i>	
115		<i>Valz para Flautas y violines y Baso</i>	
115		<i>Valz para Flautas Violines y Baso</i>	
116	<i>La niña</i>	[Vals]	
116	<i>Un Recuerdo para 5</i>	[Vals]	Ftí I/II, VI I/II, B
76	<i>Las 3 amigas</i>	[contradanzas]	Cl I/II, VI I/II, B
118		<i>Valz</i>	

Per a 8 instruments

n. inv.	Indicació de gènere	Instrumentació
47	<i>Schotisch</i>	Fl, Cl, VI I/II, Ctí, <i>Bombardon</i> , Fn, B
47	<i>Pílee</i>	

Per a 9 instruments, amb la substitució d'un clarinet per una tenora

n. inv.	Títol literari	Indicació de gènere	Instrumentació
63		<i>Danza para Tenor</i>	Fl, Cl, Tn, VI I/II, Ctí I/II, Fn, [Cb]
112		<i>Danza americana para Tenor y violines</i>	
112		<i>Valz de Tenor con violines</i>	
112		<i>Schotisch de Tenor con violines</i>	
140	<i>Pepita</i>	<i>Danza para Tenor</i>	
126		<i>Danza para Tenor</i>	
140	<i>Los remedos del Can Can</i>		
17	<i>Los Remedos del Can Can</i>		

Per a 9 instruments, amb un clarinet però sense tenora

n. inv.	Indicació de gènere	Instrumentació
120	<i>Abanera</i>	Fl I/II, Cl, VI I/II, Ctí I/II, Fn, B
120	[Habanera]	
121	<i>Valz obligado de Clarinete</i>	
127	<i>Schotisch</i>	
128	<i>Schotisch</i>	

*B1.2. Particel·les***«Nº 1 - Piezas de Bayle para Tenor. Tres Abaneras y un Valz por José Mª Ventura». Per a 11 instruments**

n. inv.	Indicació de gènere	Instrumentació
135/1	<i>Valz para Tenor</i>	Fl, Cl, Tn, VI I/II, Ctí I/II, Fn, Tpa I/II, [Cb]
122	<i>Valz para Tenor y violines</i> [Tb en lloc de Fn]	
135/2	<i>Americana</i>	
135/3	<i>Danza</i>	
135/4	<i>Danza Americana</i>	

«[S/N] - Piezas de Bayle por Ventura». Per a 9 instruments

n. inv.	Títol literari	Indicació de gènere	Instrumentació
134/1	<i>de campanilla</i>	<i>Polka</i>	Fl, Cl I/II, VI I/II, Ctí I/II, Fn, [Cb]
128	<i>De campanilla</i>		
134/2	<i>El Andaluz</i>	<i>Valz</i> [substitució d'un Cl per la Tn]	
134/3	<i>Proserpina</i>	<i>Habanera</i>	
134/4	<i>Un triste recuerdo</i>	<i>Habanera</i>	
134/5	<i>El Viagero</i>	<i>Schotisch de flauta</i>	
121	<i>El Viagero</i>	<i>Schotisch de flauta</i>	

«Nº 3 - Valz, Schottisch y Polca de Tenor por José M^a Ventura. Propiedad de B[enet] Ventura». Per a 9 instruments

n. inv.	Títol literari	Indicació de gènere	Instrumentació
136/1	<i>La Casadita</i>		Fl, Cl, Tn, VI I/II, Cí I/II, Fn, B
97		<i>Polka para Tenor</i>	
136/2	<i>El Piloto</i>		
129		<i>Schotisch de Tenor</i>	
136/3	<i>per los dias de Nadal</i>	<i>Valz</i>	
120	<i>Dedicat al Naixement</i>		

«Nº 4 – Piezas de Baile para Flautines por Orquesta Regular. Es musica original de José Ma. Ventura. 1873».

n. inv.	Títol literari	Indicació de gènere	Instrumentació
139/1	<i>El Ruiseñor</i>		Ftí, Cl, VI I/II, Cí I/II, Fn, B
101		<i>Valz para Flautas Violines y Bajo</i>	Fl I/II, VI I/II, Cb
139/2	<i>El Gallardo</i>		Ftí, Cl, VI I/II, Cí I/II, Fn, B
101	<i>Me voy a Cuba</i>	<i>Schotisch</i>	Fl I/II, VI I/II, Cb
139/3	<i>Mirla</i>		Ftí, Cl, VI I/II, Cí I/II, Fn, B
118		<i>Española</i>	Fl I/II, VI I/II, Cb
139/4	<i>La Perla</i>		Ftí, Cl, VI I/II, Cí I/II, Fn, B
118		<i>Abanera</i>	Cl I/II, VI I/II, B
139/5	<i>Margarita</i>		Ftí, Cl, VI I/II, Cí I/II, Fn, B
83		<i>Danza</i>	Fl, Cl I/II, VI I/II, Cí I/II, Fn, [Cb]

«Nº 5 - Piezas para tenor por Ventura». Per a 9 instruments

n. inv.	Títol literari	Indicació de gènere	Instrumentació
141/1	<i>La Dulce</i>		Fl, Cl, Tn, VI I/II, Cí I/II, Fn, B
141/3	<i>an xitu y al Cornisens</i>	<i>Schotisch</i>	
120	<i>An xitu y al Cornisens</i>		

B2. Ballables per a orquestra de plaça

B2.1. Sardanes llargues. Partitures

Per a 8 instruments (compàs de 6/8). Tenora escrita com a instrument transpositor en fa i bajo escrit mig to per sota de la tonalitat real

n. inv.	Indicació de gènere	Instrumentació
25	<i>Sardana larga de tenor y cornetines</i>	Fb, Ti I/II, Tn, Ctí I/II, Fn, B
	<i>Sardana Larga de Cornetines</i>	
73	<i>Sardanas de fiscorno</i>	Fb, Ti I/II, Tn, Ctí I/II, Fn, B

Per a 8 instruments (compàs de 6/8). Tenora escrita com a instrument transpositor en fa

n. inv.	Indicació de gènere	Instrumentació
23	<i>Sardana Larga de Cornetin y Fircorno</i>	Fb, Ti I/II, Tn I/II, Ctí, Fn, B
	<i>Sardana Larga de Cornetin y Fiscorno</i>	
	<i>Sardana Larga de Cornetines</i>	
	<i>Sardana Larga de Tenores</i>	
24	<i>Sardana Larga de Bajos</i>	Fb, Ti I/II, Tn I/II, Ctí, Fn, B
	<i>Sardana Larga Bajos</i>	
	<i>Sardana Larga de Cornetin</i>	
40	<i>Sardana de fluiol</i>	Fb, Ti I/II, Tn, Ctí I/II, Fn, B
41	<i>Sardana Larga de Cornetin</i>	
25	<i>Sardana Larga de Tenor y Cornetines</i>	
	<i>Sardana Larga</i>	
28	<i>Sardana de Cornetin</i>	
	<i>Sardana de Cornetines</i>	
29(1)	<i>Sardana Larga de Cornetin</i>	
	<i>Sardana Larga de Cornetin y Fircorn</i>	
29(2)	<i>Sardana Larga de Bajos</i>	
	<i>Sardana Larga de Tenores</i>	
30	<i>Sardana de cornetines</i>	
	<i>Sardana de bajos</i>	
	<i>Sardana de bajo</i>	
	<i>Sardana de cornetin</i>	
32	<i>Sardana de fiscorno</i>	
	<i>Sardana larga de cornetines</i>	
	<i>Sardana larga de tenor</i>	
	<i>Sardana de bajo y cornetines</i>	
36	<i>Sardana larga de tenor y fiscorno</i>	
	<i>Sardana larga de tenor y cornetin</i>	

Per a 6 i 7 instruments

n. inv.	Títol literari	Indicació de gènere	Instrumentació
44	<i>La Embustera</i>	<i>Sardana</i>	Fb, Tí I/II, Tn, Cú I/II
96(2)	<i>sempre viu</i>	<i>Para 6 Cornetín y tenor</i>	Fb, Tí, Tn, Cú I/II, B
97		<i>Sardanas para 6</i>	
		[sardana llarga]	
		<i>Sardana para 6</i>	
	<i>La Salomé</i>	<i>De cornetines para 6</i>	
34		<i>Sardana larga Tenor y cornet</i>	Fb, Tí I/II, Tn, Cú, Fn, B
		<i>Sardana larga de cornetín y tenor</i>	
35		<i>Sardana larga de cornetines</i>	Fb, Tí I/II, Tn, Cú I/II, B
41	<i>Del magi</i>	[sardana]	Fb, Tí I/II, Tn, Cú I/II, Fn
44	<i>Del Brindis</i>	<i>Sardana</i>	Fb, Tí I/II, Tn, Cú I/II, B
72		<i>Sardana larga de cornetines</i>	Fb, Tí I/II, Tn, Cú I/II, B

Per a 7 instruments (compàs de 6/8). Bajo, fiscorn i buccèn escrits mig to per sota de la tonalitat real

n. inv.	Títol literari	Indicació de gènere	Instrumentació
21		<i>Sardana larga de tenor</i>	Fb, Tí I/II, Tn, Cú I/II, B
22		<i>Sardana larga tenor</i>	Fb, Tí I/II, Tn, Cú I/II, B
		<i>Sardana larga de tenor</i>	Fb, Tí I/II, Tn, Cú I/II, B
		[sardana llarga]	Fb, Tí I/II, Tn, Cú I, Fn, B
		<i>Sardana larga de tenor y cornetín</i>	Fb, Tí I/II, Tn, Cú I, Fn, B
24		<i>Sardana Larga de Tenor</i>	Fb, Tí I/II, Tn, Cú I/II, B
35		<i>Sardana larga de fiscorno y cornet</i>	Fb, Tí I/II, Tn, Cú, Fn, B
40		<i>Sardana de tenor</i>	Fb, Tí I/II, Tn, Cú I/II, B
		<i>Sardana larga de cornetín</i>	Fb, Tí I/II, Tn, Cú, Fn, B
		<i>Sardana larga de tenor</i>	Fb, Tí I/II, Tn, Cú I/II, B
47	<i>Sardana larga de tenor</i>	Fb, Tí I/II, Tn, Cú I/II, B	
	<i>Sardana de tenor y cornetín</i>	Fb, Tí I/II, Tn, Cú, Buccèn, B	
58	<i>sobre motivos de la Traviatta</i>	<i>Sardana</i>	Fb, Tí I/II, Tn, Cú I/II, B

Per a 8 instruments

n. inv.	Títol literari	Indicació de gènere	Instrumentació	
68		<i>Sardana de campanòlogo</i>	<i>Campanòlogo</i> , Tí I/II, Tn, Cú I/II, Fn, B	
27	<i>de la nina dels ulls blaus</i>	<i>Sardana</i>	Fb, Tí I/II, Tn, Cú I/II, <i>Bajo Cantante</i> , B	
15(2)	<i>La Monica</i>	<i>Larga de Tenor</i>		
	<i>La Quimeta</i>	<i>Larga de Tible</i>		
31(2)	<i>Los segadors</i>			
37	<i>Lo somni de una verge</i>	<i>Sardana</i>		
		<i>Sardana para Castañuela</i>		
31(1)		<i>Sardana</i>		
33		<i>De cornetines</i>		
26		<i>Sardana Larga</i>		
		<i>Sardana Larga</i>		
38		<i>Sardana de tenor</i>		
		<i>Sardana larga</i>		
39		<i>Sardana larga</i>		
		<i>Sardana larga</i>		
43	[Lo toch de les campanes]	<i>Sardana</i>		Fb, Tí I/II, Tn, Cú I/II, Fn, B
		<i>Sardana larga</i>		
64	<i>Del carreter</i>	<i>Sardana larga</i>		
78	<i>Ninas del Ter</i>	[sardana llarga] [Rigodon núm. 5 de Clavé]		
78	<i>De bon matí</i>	[sardana llarga]		
71		<i>Sardana de castañuela</i>		
		<i>Sardana larga</i>		
		[sardana llarga]		
		[sardana llarga]		
72		<i>Sardana larga de tenor</i>		
		<i>Sardana larga de tenor y cornetines</i>		
		<i>Sardana de tenor</i>		
76		<i>Sardana larga</i>		
96(1)	<i>La Llaugera</i>	[sardana llarga]		
44		[sardana llarga]		
44	<i>Halla voy yo</i>	[sardana llarga]		
100	<i>Anem al Llobregat!</i>	<i>de fluiol</i>	Fb, Tí I/II, Tn, Cú I/II, B, B	

Per a 9 instruments

n. inv.	Títol literari	Indicació de gènere	Instrumentació
11	<i>La pastora y la cabreta</i>		Fb, Ti I/II, Tn, Cú I/II, Fn I/II, B
	<i>Una triste despedida</i>		
	<i>an Pep y an Jaume</i>	<i>Larga</i>	
12	<i>Que farem!</i>		
	<i>Silberia</i>		
18	<i>Abon son las oquetas</i>		
	<i>La trista de nostres Maras</i>		
65	<i>Anda Salada</i>	<i>Otra larga</i>	
	<i>Nom toquis al moñu</i>	<i>Otra larga</i>	
70	<i>Den Jan cuant ne ba arriba</i>		
79	<i>La Fira del Pont</i>	<i>Otra larga</i>	
	<i>Dionisia</i>	<i>Otra</i>	
	<i>Mon para mana casada</i>		
	<i>An Gaspar</i>	<i>Otra</i>	
97		<i>Larga Cornet y Tenor</i>	
96(1)	<i>La presumida</i>		
	<i>Tornam al ral</i>	<i>otra larga</i>	
96(2)	<i>La Merla</i>		
	<i>Una Queixa</i>		
	<i>Gasilda</i>	<i>Sardana larga</i>	
97	<i>La vindeta alegre</i>		
100	<i>La Gracieta</i>		
	<i>Nineta de prop del riu</i>		
158		<i>Sardana Larga</i>	
31(1)		<i>Sardana de tenor</i>	
75		<i>Sardana de trompon</i>	
33		<i>Sardana larga de tenores</i>	
42		<i>Sardana de tenores</i>	
85	<i>Las Cutulius</i>	<i>Sardana Larga de Fluviols</i>	

Per a 11 i 12 instruments

n. inv.	Títol literari	Indicació de gènere	Instrumentació
84	<i>Tristos ays</i>	<i>Sardana Larga de tenores</i>	Fb, Ti I/II, Tn I/II, Cú I/II, Fn, Tp I/II, [Cb]
61	<i>De la calandria</i>	<i>Sardana</i>	Fb, Ti I/II, Tn, Cú I/II, Fn I/II, Tp I/II, B
68		<i>Sardana larga</i>	Fb, Ti I/II, Tn, Cú I/II, Fn, Tb I/II, Tp I/II, B
		<i>Sardana de tenor</i>	
78	[<i>Un ballo in maschera</i>]	[sardana llarga]	

Per a 10 instruments

n. inv.	Títol literari	Indicació de gènere	Instrumentació
66	<i>Ninas del Ter</i>	[Rigodon núm. 2 de Clavé]	Fb, Ti I/II, Tn, Cú I/II, Fn, Tp I/II, B
61	<i>La Boravia</i>		
62	<i>Lo Rosinyol</i>	<i>Sardana larga</i>	
	<i>La Esclaba</i>	<i>Sardana larga</i>	
67		<i>Sardana larga</i>	
	<i>del pardal</i>	<i>Sardana</i>	
80		<i>Sardana para Campanologo</i>	
		<i>Sardana</i>	
84	<i>Antolina</i>	<i>Sardana de Cornetin</i>	
	<i>Una Romeria</i>	<i>Sardana de todos</i>	
	<i>Los Papagalls</i>	<i>Sardana</i>	
110	<i>Lo somni de un Pastoret</i>		
	<i>Ninas del Ter</i>	[Rigodon núm. 3 de Clavé]	
64	[<i>'Arre Moreu</i>]		Fb, Ti I/II, Tn, Cú I/II, Fn, Tb I/II, B
19(2)		<i>Sardana Larga</i>	Fb, Ti I/II, Tn I/II, Cú I/II, Tb I/II, B
57	<i>La noya ja dorm!</i>	<i>Sardana de tenor</i>	
59	<i>sobre motivos del Faust</i>	<i>Sardana</i>	
96(2)	<i>Anem a balla</i>	<i>Sardana de tenor y cornetin</i>	
97	<i>La agraviada</i>	<i>Sardana larga</i>	
	<i>No la despertis</i>	<i>Sardana larga</i>	
	<i>Cuant nos veurem!</i>	<i>Larga</i>	
157	<i>Sardana dels Rajolers</i>		
81	<i>De la Molinera</i>	<i>Sardana larga</i>	
		<i>Sardana larga</i>	
96(1)	<i>No estigas trista</i>	<i>Sardana larga</i>	
96(2)	<i>La Enamorada</i>	<i>Sardana de tenor</i>	
	<i>Sofia</i>	<i>Sardana de dos Tenores</i>	
56		[sardana llarga]	
31(2)	<i>La gentil pastora</i>	<i>Sardana llarga</i>	
56		[sardana llarga]	
		[sardana llarga]	
		[sardana llarga]	
96(2)		<i>Sardana Larga</i>	
		[Sardana llarga]	
158		<i>Sardana larga</i>	
63		<i>Sardana larga</i>	
82	<i>del Barbero de Sevilla</i>	<i>Sardana</i>	
96(2)	<i>Bona noticia</i>		
	<i>La Marieta</i>	<i>Sardana larga</i>	
	<i>Un sentiment</i>	<i>Sardana Larga de cornetin</i>	
	<i>La Teta y an Maten</i>	<i>Sardana de Fiscorno y Tenor</i>	
	<i>Me Estimaras!</i>	<i>Sardana de Fiscorno y Tenor</i>	
	<i>La pagesa</i>	<i>Sardana Larga</i>	
	<i>colometa</i>	<i>Sardana Larga de cornetin</i>	
<i>Carmeta</i>	<i>Sardana Larga</i>		
80		<i>Sardana larga</i>	Fb, Ti I/II, Tn I/II, Cú I/II, Fn, Tb, B

B2.1. Sardanes llargues. Particel·les

Quaderns de particel·les numerats per Pep Ventura. Se n'han conservat 11 amb una numeració que comença al número 24 i acaba al 36. Hem indicat en cada quadern una cronologia aproximada a partir d'informacions que desenvolupem en diversos capítols de la tesi. Manquen els números 27 i 33 que correspondrien, segons aquestes hipòtesis, a les temporades 1869-1870, 1872-1873 i 1873-1874 respectivament.

[Quadern] «n. 24». Temporada aproximada: 1867-1868

n. inv.	Títol	Indicació de gènere	Instrumentació	n. i.
168/1	<i>A fosco chelo de la Sonambula</i>		Fb, Ti I/II, Tn I/II, Cú I/II, Tb I/II, Tp I/II, [Cb]	12
96(2)	<i>Sardana de la Sonambula</i>		Fb, Ti I/II, Tn I/II, Cú I/II, Tb I/II, [Cb]	10
168/2	<i>en aquell tems</i>		Fb, Ti I/II, Tn I/II, Cú I/II, Tb I/II, Tp I/II, [Cb]	12
82	<i>Sardana larga</i>		Fb, Ti I/II, Tn I/II, Cú I/II, Tb I/II, [Cb]	10
168/3	<i>La Roser</i>		Fb, Ti I/II, Tn I/II, Cú I/II, Tb I/II, [Cb]	10
82		<i>Sardana de tenores</i>	Fb, Ti I/II, Tn I/II, Cú I/II, Fn I/II, B	
168/4	<i>un Consól</i>	<i>Sardana de tenores</i>	Fb, Ti I/II, Tn I/II, Cú I/II, Tb I/II, [Cb]	10
96(2)	<i>un consol</i>		Fb, Ti I/II, Tn I/II, Cú I/II, Fn I/II, B	
168/5	<i>aquesta miñona</i>	<i>Sardana de Tenor</i>	Fb, Ti I/II, Tn I/II, Cú I/II, Tb I/II, Tp I/II, [Cb]	12
96(2)	<i>Aquesta miñona</i>		Fb, Ti I/II, Tn I/II, Cú I/II, Fn I/II, B	10
168/6	<i>Del ballo</i>		Fb, Ti I/II, Tn I/II, Cú I/II, Tb I/II, Tp I/II, [Cb]	12
96(2)	<i>Del ballo</i>	<i>Sardana Larga</i>	Fb, Ti I/II, Tn I/II, Cú I/II, Fn I/II, B	10
168/7	<i>La Señoreta</i>		Fb, Ti I/II, Tn I/II, Cú I/II, Tb I/II, Tp I/II, [Cb]	12
96(2)	<i>La Señoreta</i>	<i>Sardana Larga. Fiscornos</i>	Fb, Ti I/II, Tn I/II, Cú I/II, Fn I/II, B	10
168/8	<i>La Noya, y al seu xicot</i>		Fb, Ti I/II, Tn I/II, Cú I/II, Tb I/II, Tp I/II, [Cb]	12
96(2)	<i>La Noya y al seu xicot</i>	<i>Sardana de tenor y bajo</i>	Fb, Ti I/II, Tn I/II, Cú I/II, Tb I/II, B	10
168/9	<i>Lo disapte de Pascua</i>		Fb, Ti I/II, Tn I/II, Cú I/II, Tb I/II, Tp I/II, [Cb]	12
96(2)	<i>Lo Disapte de pascua</i>		Fb, Ti I/II, Tn I/II, Cú I/II, Fn I/II, B	10
168/10	<i>Del arre moreu</i>		Fb, Ti I/II, Tn I/II, Cú I/II, Tb I/II, [Cb]	10
96(2)	<i>Sardana del arre moreu</i>	[«Qui no se'n riu»]	Fb, Ti I/II, Tn I/II, Cú I/II, Tb I/II, B	

[Quadern] «n. 25». Temporada aproximada: 1868-1869

n. inv.	Títol	Gènere	Instrumentació	n. i.
165/1	<i>anem a la Font</i>	<i>Larga</i>	Fb, Tí I/II, Tn I/II, Cú I/II, Tb I/II, [Cb]	10
96(2)	<i>Anem a la font</i>		Fb, Tí I/II, Tn I/II, Cú I/II, Tb I/II, B	
165/2	<i>no'm incomodis</i>		Fb, Tí I/II, Tn I/II, Cú I/II, Tb I/II, [Cb]	
96(2)	<i>No'm incomodis</i>		Fb, Tí I/II, Tn I/II, Cú I/II, Tb I/II, B	
165/3	<i>Quiereme niña hermosa</i>	<i>Sardana larga</i>	Fb, Tí I/II, Tn I/II, Cú I/II, Tb I/II, [Cb]	
96(2)	<i>quiereme niña hermosa</i>		Fb, Tí I/II, Tn I/II, Cú I/II, Tb I/II, B	
165/4	<i>De los Magyares</i>		Fb, Tí I/II, Tn I/II, Cú I/II, Tb I/II, [Cb]	
96(2)	<i>de los Magyares</i>	<i>Sardana</i>	Fb, Tí I/II, Tn I/II, Cú I/II, Fn I/II, B	
165/5	<i>Fray José</i>		Fb, Tí I/II, Tn I/II, Cú I/II, Tb I/II, [Cb]	
96(2)	----		Fb, Tí I/II, Tn I/II, Cú I/II, Fn I/II, B	
165/6	<i>El guachindanguito</i>		Fb, Tí I/II, Tn I/II, Cú I/II, Tb I/II, [Cb]	
96(2)	<i>de los dos ciegos</i>	<i>Sardana</i>	Fb, Tí I/II, Tn I/II, Cú I/II, Tb I/II, B	
165/7	<i>La Llamenera</i>		Fb, Tí I/II, Tn I/II, Cú I/II, Tb I/II, [Cb]	
96(2)	<i>La Llamenera</i>	<i>Sardana Larga de Tenor</i>	Fb, Tí I/II, Tn I/II, Cú I/II, Tb I/II, B	
165/8	<i>la Plorosa</i>		Fb, Tí I/II, Tn I/II, Cú I/II, Tb I/II, [Cb]	
96(2)	----		Fb, Tí I/II, Tn I/II, Cú I/II, Tb I/II, B	
165/9	<i>Noya deixat estimá</i>		Fb, Tí I/II, Tn I/II, Cú I/II, Tb I/II, [Cb]	
96(2)	<i>Noya deixat estima</i>		Fb, Tí I/II, Tn I/II, Cú I/II, Fn I/II, B	
165/10	<i>ab lo so dels nostres tibles</i>		Fb, Tí I/II, Tn I/II, Cú I/II, Tb I/II, [Cb]	
96(2)	<i>ab lo so dels nostres tibles</i>		Fb, Tí I/II, Tn I/II, Cú I/II, Tb I/II, B	

[Quadern] «n. 26». Temporada aproximada: 1868-1869

n. inv.	Títol	Gènere	Instrumentació	n. i.
170/1	<i>Valentina y quintín</i>		Fb, Tí I/II, Tn I/II, Cú I/II, Tb I/II, [Cb], Bom	11
97	<i>Valentina y Quintín</i>		Fb, Tí I/II, Tn I/II, Cú I/II, Tb I/II, B	10
170/2	<i>Victorina y colegialas</i>		Fb, Tí I/II, Tn I/II, Cú I/II, Tb I/II, [Cb], Bom	11
97	<i>Victorina y colegialas</i>		Fb, Tí I/II, Tn I/II, Cú I/II, Tb I/II, B	10
170/3	<i>Del joven Telémaco</i>		Fb, Tí I/II, Tn I/II, Cú I/II, Tb I/II, [Cb], Bom	11
99	<i>del joven Telemaco</i>	<i>Sardana larga</i>	Fb, Tí I/II, Tn I/II, Cú I/II, Tb I/II, B	10
170/4	<i>Una mirada</i>		Fb, Tí I/II, Tn I/II, Cú I/II, Tb I/II, [Cb], Bom	11
99	----		Fb, Tí I/II, Tn I/II, Cú I/II, Tb I/II, B	10
170/5	<i>Pensa amb mi</i>		Fb, Tí I/II, Tn I/II, Cú I/II, Tb I/II, [Cb], Bom	11
96(2)		<i>Sardana Larga</i>	Fb, Tí I/II, Tn I/II, Cú I/II, Fn I/II, B	10
170/6	<i>Cants del dia</i>		Fb, Tí I/II, Tn I/II, Cú I/II, Tb I/II, [Cb], Bom	11
97			Fb, Tí I/II, Tn I/II, Cú I/II, Tb I/II, B	10
170/7	<i>La enfadosa</i>		Fb, Tí I/II, Tn I/II, Cú I/II, Tb I/II, [Cb], Bom	11
97		<i>Larga</i>	Fb, Tí I/II, Tn I/II, Cú I/II, Tb I/II, B	10
170/8	<i>Com tu vulguís</i>		Fb, Tí I/II, Tn I/II, Cú I/II, Tb I/II, [Cb], Bom	11
97	<i>Com tu bulguís</i>		Fb, Tí I/II, Tn I/II, Cú I/II, Fn I/II, B	10
170/9	<i>Molt be</i>	<i>Sardana Larga</i>	Fb, Tí I/II, Tn I/II, Cú I/II, Tb I/II, [Cb], Bom	11
98	<i>molt be</i>		Fb, Tí I/II, Tn I/II, Cú I/II, Fn I/II, B	10
170/10	<i>Aqueixa no me cumbé</i>		Fb, Tí I/II, Tn I/II, Cú I/II, Tb I/II, [Cb], Bom	11
98	<i>Aqueixa no me cumbe</i>		Fb, Tí I/II, Tn I/II, Cú I/II, Tb I/II, B	10

[Quadern] «n. 28». Temporada aproximada: 1871-1872

n. inv.	Títol	Gènere	Instrumentació	n. i.
166/1	<i>La Piteri</i>		Fb, Tí I/II, Tn, Ctí I/II, Tb I/II, [Cb]	9
97	<i>La Piteri</i>	<i>Sardana de cornetines</i>	Fb, Tí I/II, Tn, Ctí I/II, Fn I/II, B	9
163/4	<i>La Piteri</i>			
166/2	<i>de Cabanas</i>	<i>Sardana</i>	Fb, Tí I/II, Tn, Ctí I/II, Tb I/II, [Cb]	9
143	<i>Cabanas</i>	[partitura coral]		
166/3	<i>Justina</i>		Fb, Tí I/II, Tn, Ctí I/II, Tb I/II, [Cb]	9
97	----	<i>Larga cornet y tenor</i>	Fb, Tí I/II, Tn, Ctí I/II, Fn I/II, B	9
166/4	<i>Una Rosa</i>		Fb, Tí I/II, Tn I/II, Ctí I/II, Tb I/II, [Cb]	10
13	----	<i>Sardana de tenor</i>	Fb, Tí I/II, Tn, Ctí I/II, Fn I/II, B	9
163/5	<i>Una Rosa</i>			
166/5	<i>un Patonet</i>		Fb, Tí I/II, Tn I/II, Ctí I/II, Tb I/II, [Cb]	10
97	<i>Un patonet</i>			
166/6	<i>Can Can!</i>		Fb, Tí I/II, Tn, Ctí I/II, Tb I/II, [Cb]	9
13	<i>del Can can</i>		Fb, Tí I/II, Tn, Ctí I/II, Fn, B	8
166/7	<i>Al non non</i>		Fb, Tí I/II, Tn I/II, Ctí I/II, Tb I/II, [Cb]	10
13	<i>Al non non</i>		Fb, Tí I/II, Tn, Ctí I/II, Fn I/II, B	9
166/8	<i>La Prusiana</i>	<i>Sardana larga</i>	Fb, Tí I/II, Tn, Ctí I/II, Tb I/II, [Cb]	9
97	<i>La Prusiana</i>		Fb, Tí I/II, Tn, Ctí I/II, Tb I/II, B	9
166/9	<i>La amabla</i>	<i>Sardana larga Tenor y Bajo</i>	Fb, Tí I/II, Tn, Ctí I/II, Tb I/II, [Cb]	9
15(2)	<i>La Amabla</i>		Fb, Tí I/II, Tn, Ctí I/II, Fn, B	8
166/10	<i>Ay! Quinas noyas</i>	<i>Sardana larga de Tenor y Bajo</i>	Fb, Tí I/II, Tn I/II, Ctí I/II, Tb I/II, [Cb]	10
15(2)	<i>Ay! Quinas noyas</i>		Fb, Tí I/II, Tn, Ctí I/II, Fn, B	8

[Quadern] «n. 29». Temporada aproximada: 1871-1872

n. inv.	Títol	Gènere	Instrumentació	n. i.
164/1	<i>La Vicenteta</i>		Fb, Tí I/II, Tn I/II, Ctí I/II, Tb I/II, [Cb]	10
133	<i>La Vicenteta</i>		Fb, Tí I/II, Tn, Ctí I/II, Tb I/II, B	9
164/2	<i>Me faras conent</i>		Fb, Tí I/II, Tn I/II, Ctí I/II, Tb I/II, [Cb]	10
94	<i>me faras content!</i>	<i>Sardana larga</i>	Fb, Tí I/II, Tn, Ctí I/II, Tb I/II, B	9
164/3	<i>La caprichosa</i>		Fb, Tí I/II, Tn I/II, Ctí I/II, Tb I/II, [Cb]	10
94	<i>La Caprichosa</i>	<i>Sardana larga</i>	Fb, Tí I/II, Tn, Ctí I/II, Tb I/II, B	9
164/4	<i>La Manuela</i>		Fb, Tí I/II, Tn I/II, Ctí I/II, Tb I/II, [Cb]	10
94	<i>La Manuela</i>	<i>Sardana de tenor</i>	Fb, Tí I/II, Tn, Ctí I/II, Tb I/II, B	9
164/5	<i>del Baylet</i>		Fb, Tí I/II, Tn I/II, Ctí I/II, Tb I/II, [Cb]	10
104	<i>Del Bailet</i>	<i>Sardana</i>	Fb, Tí I/II, Tn, Ctí I/II, Tb I/II, B	9
164/6	<i>Dos candidats</i>		Fb, Tí I/II, Tn I/II, Ctí I/II, Tb I/II, [Cb]	10
85	----		Fb, Tí I/II, Tn, Ctí I/II, Fn I/II, B	9
164/7	<i>del Diablo en el poder</i>		Fb, Tí I/II, Tn I/II, Ctí I/II, Tb I/II, [Cb]	10
94	<i>Del diablo en el poder</i>		Fb, Tí I/II, Tn, Ctí I/II, Tb I/II, B, Bombo	10
164/8	<i>De Catalina</i>		Fb, Tí I/II, Tn I/II, Ctí I/II, Tb I/II, [Cb]	10
90	<i>Sardana de Catalina</i>		Fb, Tí I/II, Tn, Ctí I/II, Tb I/II, B, Bombo	10
164/9	<i>Be parlaras prou</i>		Fb, Tí I/II, Tn I/II, Ctí I/II, Tb I/II, [Cb]	10
86	<i>Be parlaras prou</i>		Fb, Tí I/II, Tn, Ctí I/II, Tb I/II, B	9
164/10	<i>La Custurera</i>		Fb, Tí I/II, Tn I/II, Ctí I/II, Tb I/II, [Cb]	10
86	<i>La Custurera</i>		Fb, Tí I/II, Tn, Ctí I/II, Tb I/II, B	9

[Quadern] «n. 30». Temporada aproximada: 1871-1872

n. inv.	Títol	Gènere	Instrumentació	n. i.
172/1	<i>La Riteta</i>		Fb, Tí I/II, Tn I/II, Cú I/II, Fn I/II, [Cb]	10
87	<i>La Riteta</i>		Fb, Tí I/II, Tn, Cú I/II, Tb I/II, B	9
172/2	<i>als miñonets</i>		Fb, Tí I/II, Tn I/II, Cú I/II, Fn I/II, [Cb]	10
107	<i>Als miñonets</i>		Fb, Tí I/II, Tn, Cú I/II, Tb I/II, B	9
172/3	<i>Falipa</i>		Fb, Tí I/II, Tn, Cú I/II, Fn I/II, [Cb]	9
87	<i>Falipa</i>		Fb, Tí I/II, Tn, Cú I/II, Tb I/II, B	9
172/4	<i>una sita</i>		Fb, Tí I/II, Tn, Cú I/II, Fn I/II, [Cb]	9
107	<i>Una Sita</i>		Fb, Tí I/II, Tn, Cú I/II, Tb I/II, B	9
172/5	<i>alsa noya</i>		Fb, Tí I/II, Tn I/II, Cú I/II, Fn I/II, [Cb]	10
107	<i>Alsa noya</i>		Fb, Tí I/II, Tn, Cú I/II, Tb I/II, B	9
172/6	<i>per tu sera la pena y per mi'l dolor</i>		Fb, Tí I/II, Tn I/II, Cú I/II, Fn I/II, [Cb]	10
86	<i>Per tu sera la pena y per mi'l dolor</i>		Fb, Tí I/II, Tn, Cú I/II, Tb I/II, B	9
172/7	<i>ai! quin gust</i>		Fb, Tí I/II, Tn I/II, Cú I/II, Fn I/II, [Cb]	10
86	<i>Ay quin gust</i>		Fb, Tí I/II, Tn, Cú I/II, Tb I/II, B	9
172/8	<i>Rosalía</i>		Fb, Tí I/II, Tn, Cú I/II, Fn I/II, [Cb]	9
107	<i>La Rosalía</i>		Fb, Tí I/II, Tn, Cú I/II, Tb I/II, B	9
172/9	<i>La germana</i>		Fb, Tí I/II, Tn, Cú I/II, Fn I/II, [Cb]	9
90	<i>La Germana</i>		Fb, Tí I/II, Tn, Cú I/II, Tb I/II, B	9
172/10	<i>La Marrusina</i>		Fb, Tí I/II, Tn I/II, Cú I/II, Fn I/II, [Cb]	10
87	<i>La Marrusiña</i>		Fb, Tí I/II, Tn, Cú I/II, Tb I/II, B	9

[Quadern] «n. 31». Temporada aproximada: 1871-1872

n. inv.	Títol	Gènere	Instrumentació	n. i.
167/1	<i>A Montserrat</i>	<i>Sardana larga</i>	Fb, Tí I/[III], Tn, Cú I/II, Tb I/[III], [Cb]	9
95	<i>A Monserrat</i>		Fb, Tí I/II, Tn, Cú I/II, Tb I/II, B	
167/2	<i>a la bona noba</i>	<i>Sardana larga</i>	Fb, Tí I/[III], Tn, Cú I/II, Tb I/[III], [Cb]	
95	<i>A la bona noba</i>		Fb, Tí I/II, Tn, Cú I/II, Tb I/II, B	
167/3	<i>a la Salud</i>	<i>Sardana larga</i>	Fb, Tí I/[III], Tn, Cú I/II, Tb I/[III], [Cb]	
95	<i>a la Salud</i>		Fb, Tí I/II, Tn, Cú I/II, Tb I/II, B	
167/4	<i>la Gelosa</i>	<i>Sardana</i>	Fb, Tí I/[III], Tn, Cú I/II, Tb I/[III], [Cb]	
95	<i>La Gelosa</i>		Fb, Tí I/II, Tn, Cú I/II, Tb I/II, B	
167/5	<i>la Tapasera</i>		Fb, Tí I/[III], Tn, Cú I/II, Tb I/[III], [Cb]	
104	<i>La Tapasera</i>	<i>Sardana Larga</i>	Fb, Tí I/II, Tn, Cú I/II, Tb I/II, B	
167/6	<i>la Conaguda</i>		Fb, Tí I/[III], Tn, Cú I/II, Tb I/[III], [Cb]	
105	<i>La Coneguda</i>	<i>otra</i>	Fb, Tí I/II, Tn, Cú I/II, Tb I/II, B	
167/7	<i>ya som aquí</i>		Fb, Tí I/[III], Tn, Cú I/II, Tb I/[III], [Cb]	
105	<i>Ya som aquí</i>		Fb, Tí I/II, Tn, Cú I/II, Tb I/II, B	
167/8	<i>Benbinguda</i>		Fb, Tí I/[III], Tn, Cú I/II, Tb I/[III], [Cb]	
89	<i>La Benbinguda</i>	<i>larga</i>	Fb, Tí I/II, Tn, Cú I/II, Fn I/II, B	
167/9	<i>a Font Romeu</i>		Fb, Tí I/[III], Tn, Cú I/II, Tb I/[III], [Cb]	
89	<i>a Font Romeu</i>	<i>otra sardana larga</i>	Fb, Tí I/II, Tn, Cú I/II, Fn I/II, B	
167/10	<i>A Nuria</i>		Fb, Tí I/[III], Tn, Cú I/II, Tb I/II, [Cb]	
89	<i>A Nuria</i>	<i>larga</i>	Fb, Tí I/II, Tn, Cú I/II, Tb I/II, B	
167/11	<i>La Mulata</i>		Fb, Tí I/[III], Tn, Cú I/II, Tb I/II, [Cb]	
16	<i>La Mulata</i>	<i>De tenor</i>	Fb, Tí I/II, Tn, Cú I/II, Fn I/II, [Cb]	

[Quadern] «n. 32». Temporada aproximada: 1871-1872

n. inv.	Títol	Indicació de gènere	Instrumentació	n. i.
169/1	<i>La montañesa</i>		Fb, Ti I/II, Tn I/II, Cú I/II, Fn I/II, [Cb]	10
88	<i>La Montañesa</i>	<i>Sardana larga</i>	Fb, Ti I/II, Tn, Cú I/II, Fn I/II, B	9
169/2	<i>ells u dirán</i>		Fb, Ti I/II, Tn, Cú I/II, Fn I/II, [Cb]	9
103	<i>ells u diran</i>	<i>Sardana larga</i>	Fb, Ti I/II, Tn, Cú I/II, Fn I/II, B	9
169/3	<i>un Dols Recort</i>		Fb, Ti I/II, Tn I/II, Cú I/II, Fn I/II, [Cb]	10
88	<i>un Dols Recort</i>	<i>otra</i>	Fb, Ti I/II, Tn, Cú I/II, Fn I/II, B	9
169/4	<i>a la Mastresa</i>		Fb, Ti I/II, Tn, Cú I/II, Fn I/II, [Cb]	9
88	<i>A la Mastresa</i>	<i>otra</i>	Fb, Ti I/II, Tn, Cú I/II, Fn I/II, B	9
169/5	<i>Los passarells</i>		Fb, Ti I/II, Tn I/II, Cú I/II, Fn I/II, [Cb]	10
92	<i>Los Pasarells</i>	<i>Sardana larga de Fluviols</i>	Fb I/II, Ti I/II, Tn, Cú I/II, B	8
169/6	<i>la Bilaritcha</i>		Fb, Ti I/II, Tn I/II, Cú I/II, Fn I/II, [Cb]	10
91	<i>La Bilaritcha</i>	<i>Otra Larga</i>	Fb, Ti I/II, Tn, Cú I/II, Fn I/II, B	9
169/7	<i>la batchillera</i>		Fb, Ti I/II, Tn I/II, Cú I/II, Fn I/II, [Cb]	10
91	<i>La Batchillera</i>	<i>De tibles</i>	Fb, Ti I/II, Tn, Cú I/II, Fn I/II, B	9
169/8	<i>viva la broma</i>		Fb, Ti I/II, Tn I/II, Cú I/II, Fn I/II, [Cb]	10
91	<i>vinga broma</i>	<i>Sardana</i>	Fb, Ti I/II, Tn, Cú I/II, Fn I/II, B	9
169/9	<i>rich i ploru</i>		Fb, Ti I/II, Tn I/II, Cú I/II, Fn I/II, [Cb]	10
91	<i>Rich y ploru</i>		Fb, Ti I/II, Tn, Cú I/II, Fn I/II, B	9
169/10	<i>totas bolem areu</i>		Fb, Ti I/II, Tn I/II, Cú I/II, Fn I/II, [Cb]	10
102	<i>Totes bolem areus</i>		Fb, Ti I/II, Tn, Cú I/II, Fn I/II, B	9

[Quadern] «n. 34». Temporada aproximada: 1872-1873

n. inv.	Títol	Gènere	Instrumentació	n. i.
171/1	<i>La Sileta</i>		Fb, Ti I/II, Tn I/II, Cú I/II, Fn I/II, [Cb]	10
11	<i>La Sileta</i>		Fb, Ti I/II, Tn, Cú I/II, Fn I/II, B	9
171/2	<i>La pasa rius</i>		Fb, Ti I/II, Tn I/II, Cú I/II, Fn I/II, [Cb]	10
11	<i>La Pasa Rius</i>		Fb, Ti I/II, Tn, Cú I/II, Fn I/II, B	9
171/3	<i>La Malitona</i>		Fb, Ti I/II, Tn I/II, Cú I/II, Fn I/II, [Cb]	10
14	<i>La Malitona</i>		Fb, Ti I/II, Tn, Cú I/II, Fn I/II, B	9
171/4	<i>La pubilleta</i>		Fb, Ti I/II, Tn I/II, Cú I/II, Fn I/II, [Cb]	10
11	<i>La Pubilleta</i>		Fb, Ti I/II, Tn, Cú I/II, Fn I/II, B	9
171/5	<i>Labirundon quina doncella</i>		Fb, Ti I/II, Tn I/II, Cú I/II, Fn I/II, [Cb]	10
14	<i>Labirundum quina Doncella</i>		Fb, Ti I/II, Tn, Cú I/II, Fn I/II, B	9
171/6	<i>La tumbarela</i>	<i>Otra</i>	Fb, Ti I/II, Tn I/II, Cú I/II, Fn I/II, [Cb]	10
11	<i>La Tumbarela</i>		Fb, Ti I/II, Tn, Cú I/II, Fn I/II, B	9
171/7	<i>La Esperanseta</i>		Fb, Ti I/II, Tn I/II, Cú I/II, Fn I/II, [Cb]	10
14	<i>La Esperanseta</i>		Fb, Ti I/II, Tn, Cú I/II, Fn I/II, B	9
171/8	<i>Ay pobres de nosaltres</i>		Fb, Ti I/II, Tn I/II, Cú I/II, Fn I/II, [Cb]	10
14	----	<i>Sardana Larga</i>	Fb, Ti I/II, Tn, Cú I/II, Fn I/II, B	9
171/9	<i>Lo somaten</i>		Fb, Ti I/II, Tn I/II, Cú I/II, Fn I/II, [Cb]	10
60	<i>Lo Somaten</i>		Fb, Ti I/II, Tn, Cú I/II, Fn I/II, B	9
171/10	<i>Filomena</i>		Fb, Ti I/II, Tn I/II, Cú I/II, Fn I/II, [Cb]	10
70	<i>La Filomena</i>	<i>Otra</i>	Fb, Ti I/II, Tn, Cú I/II, Fn I/II, B	9
171/11	<i>Memorias del Esteba</i>		Fb, Ti I/II, Tn I/II, Cú I/II, Fn I/II, [Cb]	10

[Quadern] «n. 35». Temporada aproximada: 1873-1874

n. inv.	Títol	Gènere	Instrumentació	n. i.
163/1	<i>Un casament</i>		Fb, Ti I/II, Tn, Cú I/II, Fn I/II, [Cb]	9
69	<i>Un casament</i>	<i>Sardana larga</i>	Fb, Ti I/II, Tn, Cú I/II, Fn I/II, B	9
163/2	<i>Un somni de un pagès</i>		Fb?, Ti I/II, Tn, Cú I/II, Fn I/II, [Cb]	9
69	<i>Un somni de un pagès</i>		Fb, Ti I/II, Tn, Cú I/II, Fn I/II, B	9
163/3	<i>La Teta</i>		Fb, Ti I/II, Tn, Cú I/II, Fn I/II, [Cb]	9
70	<i>La Teta</i>	<i>Sardana de tenor y tible</i>	Fb, Ti I/II, Tn, Cú I/II, Fn I/II, B	9
163/4	<i>La Piteri</i>		Fb, Ti I/II, Tn, Cú I/II, Fn I/II, [Cb]	9
163/5	<i>Una Rosa</i>	<i>Sardana de cornetines</i>	Fb, Ti I/II, Tn, Cú I/II, Fn I/II, [Cb]	9
163/6	<i>Los ecos del Borracho</i>		Fb, Ti I/II, Tn, Cú I/II, Fn I/II, [Cb]	9
25	----	<i>Sardana larga de tenor</i>	Fb, Ti I/II, Tn, Cú I/II, B	7
163/7	<i>Lo cant dels ausellets</i>		Fb, Ti I/II, Tn, Cú I/II, Fn I/II, [Cb]	9
78	----		Fb, Ti I/II, Tn, Cú I/II, Fn, Tb I/II, Tp I/II, B	12
163/8	<i>a sota'l mas ventós</i>		Fb, Ti I/II, Tn, Cú I/II, Fn I/II, [Cb]	9
83	<i>A sota al mas vantos</i>	<i>Larga</i>	Fb, Ti I/II, Tn, Cú I/II, Fn I/II, B	9
163/9	<i>La marllenga</i>		Fb, Ti I/II, Tn, Cú I/II, Fn I/II, [Cb]	9
65	<i>La Marllenga</i>	<i>Sardana larga de Fluviol</i>	Fb, Ti I/II, Tn, Cú I/II, Fn I/II, B	9
163/10	<i>El baron de la castaña</i>		Fb, Ti I/II, Tn, Cú I/II, Fn I/II, [Cb]	9
50	<i>del Baron de la Castaña</i>	<i>Sardana</i>	Fb, Ti I/II, Tn, Cú I/II, Fn I/II, B	9
163/11	<i>a veure bi</i>		Fb, Ti I/II, Tn, Cú I/II, Fn I/II, [Cb]	9
69	<i>a veure bi bo</i>	<i>Otra</i>	Fb, Ti I/II, Tn, Cú I/II, Fn, B	8

[Quadern] «Para 20». Festes de la Mercè de 1872

n. inv.	Títol	Gènere	Instrumentació	n. i.
162/1	<i>Un Esmolet Bell</i>		Fb, Ti I/II, Tn I/II, Cú I/II, Fn I/II, [Cb]	10
66	<i>Un esmolet bell</i>		Fb, Ti I/II, Tn I/II, Cú I/II, Fn I/II, [Cb]	10
162/2	[no s'ha conservat]			
162/3	[no s'ha conservat]			
162/4	<i>Fra Diabolo</i>		Fb, Ti I/II, Tn I/II, Cú I/II, Fn I/II, [Cb]	10
162/5	<i>La Sonanbula</i>		Fb, Ti I/II, Tn I/II, Cú I/II, Fn I/II, [Cb]	
77	<i>Sardana de la Sonanbula</i>		Fb, Ti I/II, Tn I/II, Cú I/II, Fn I/II, [Cb]	
162/6	<i>Lo disapte de Pasqua</i> [títol que repetit del quadern 24]		Fb, Ti I/II, Tn I/II, Cú I/II, Fn I/II, [Cb]	
162/7	<i>Del arre moreu</i>		Fb, Ti I/II, Tn I/II, Cú I/II, Fn I/II, [Cb]	
112	<i>Del arre moreu</i>		Fb, Ti I/II, Tn I/II, Cú I/II, Tb I/II, B	
57	[el final de <i>Del arre moreu</i>]		Fb, Ti I/II, Tn I/II, Cú I/II, Tb I/II, B	
162/8	<i>Cans del abi</i>		Fb, Ti I/II, Tn I/II, Cú I/II, Fn I/II, [Cb]	
63	----	<i>Sardana Larga</i>	Fb, Ti I/II, Tn I/II, Cú I/II, Tb I/II, B	
162/9	<i>Lo cant dels aussellets</i>		Fb, Ti I/II, Tn I/II, Cú I/II, Fn I/II, [Cb]	
162/10	<i>Enriqueta</i>		Fb, Ti I/II, Tn I/II, Cú I/II, Fn I/II, [Cb]	10
19(2)	----		Fb, Ti I/II, Tn I/II, Cú I/II, Fn I/II, [Cb]	

B2.2. *Altres ballables de plaça. Partitures***Schotischs. Per a 8 instruments**

n. inv.	Títol literari	Indicació de gènere	Instrumentació
124	<i>Polion</i>	<i>Schotisch</i>	Fb, Tí I/II, Tn, Cú I/II, Fn, B
133	<i>Lo Enamorat</i>	<i>Schotisch</i>	Fb, Tí I/II, Tn, Cú I/II, Fn, B

Polca, schotisch i vals. Per a 9 instruments

n. inv.	Títol literari	Indicació de gènere	Instrumentació
85		<i>Polka</i>	Fb, Tí I/II, Tn, Cú I/II, Fn I/II, B
114	<i>Pastoriles</i>	<i>Schotisch</i>	
114		<i>Valz</i>	

[Contradanzas cubanes]. Per a 7 i 10 instruments

n. inv.	Títol literari	Instrumentació	n. i.
76		Tí I/II, Tn, Cú I/II, Fn, B	7
81		Fb, Tí I/II, Tn I/II, Cú I/II, Fn I/II, B	10
81			
54	[La Rubia]	Fb, Tí I/II, Tn I/II, Cú I/II, Tb I/II, B	
80			
96(2)			
158			

Contrapàs sardà. Per a 9 instruments

n. inv.	Indicació de gènere	Instrumentació
92	<i>Contrapas Sarda</i>	Fb, Tí I/II, Tn, Cú I/II, Fn I/II, B

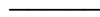
«Cortas» - «Balls». Per a 9 i 10 instruments

n. inv.	Indicació de gènere	Instrumentació	n. i.
98	<i>Corto</i> [2]	Fb, Tí I/II, Tn, Cú I/II, Buccèn I/II, B	9
	<i>Corto</i> [2]	Fb, Tí I/II, Tn, Cú I/II, Fn I/II, [Cb]	
12	<i>Corta</i> [4]		
74	<i>Cortas</i> [8]		
19(1)	<i>Cortas</i> [4]	Fb, Tí I/II, Tn, Cú I/II, Tb I/II, B	
101	<i>Cortas</i> [2]		
105	<i>Otro</i>		
	<i>Otra</i>		
	<i>Otra</i>		
	<i>Otro</i>		
20	<i>Sardanas cortas Balls</i> [6]	Fb, Tí I/II, Tn I/II, Cú I/II, Fn I/II, B	10
	<i>Sardanas cortas Balls</i> [2]	Fb, Tí I/II, Tn I/II, Cú I/II, Tb I/II, [Cb]	
96(2)	<i>Corta</i> [1]		

«Pequeñas». Per a 9 instruments

n. inv.	Indicació de gènere	Instrumentació
103	<i>Pequeñas</i> [6]	Fb, Tí I/II, Tn, Ctí I/II, Fn I/II, B
106	<i>Pequeñas</i> [12]	
114	<i>Pequeñas</i> [4]	Fb, Tí I/II, Tn, Ctí I/II, Tb I/II, B
89	<i>Pequeña</i> [2]	

Annex C



CASINOS I SOCIETATS DE FIGUERES
I DE LA PROVÍNCIA DE GIRONA

C1. Relació i descripció de casinos i societats de Figueres (1842-1875)

A la dècada de 1840, i segons la descripció del polític i geògraf Pascual Madoz (1806-1870) al *Diccionario geográfico-estadístico-histórico*, Figueres ja comptava amb una societat «de amigos del país», una d'arqueologia, una de frenologia, un casino i cinc societats de socors mutus (1847: 92).

A final de la dècada de 1850, el mapa d'entitats de Figueres es va transformar significativament, igual com en altres de viles i ciutats catalanes i espanyoles. L'activitat associativa va augmentar i es van fundar més casinos amb finalitats recreatives. Aquesta tendència assenyala que una bona part de la societat —incloses les classe treballadores— ja s'estava organitzant no només per atendre necessitats bàsiques sinó també per divertir-se com a col·lectiu. Aquest creixement es va notar sobretot en determinades províncies, com a les Illes Balears, Barcelona i Girona, a més de Càdis, Guipúscoa, Jaén, Logroño, Navarra, Saragossa i Sevilla. A l'inici de la dècada de 1860, per exemple, al Regne d'Espanya hi havia un total de 575 casinos i societats (Rueda 2000: 54-55).

Seguidament presentem la relació i una breu descripció de les societats i dels casinos figuerencs fundats entre les dècades de 1840 i 1870 dels quals en tenim alguna referència documental. Hem omès la informació sobre la Societat Coral La Erato i sobre el Liceo Figuerense, perquè ja l'hem inclosa en diversos capítols d'aquesta tesi.

Societat Econòmica d'Amics del País (c. 1842)

Les Societats Econòmiques d'Amics del País es van estendre arreu d'Europa i Amèrica a la segona meitat del segle XVIII i sobretot al llarg del XIX. Van néixer amb la voluntat de millorar i promoure el desenvolupament social i ciutadà a través de l'educació dels obrers i de les dones, d'un nou concepte d'higiene, de la millora dels sistemes de producció agrícola i industrial i de l'harmonia entre classes socials (algunes d'aquestes societats, com la Societat Econòmica Barcelonense d'Amics del País, fundada el 1822, continuen la seva activitat al segle XXI i tenen un pes social específic). Figueres disposava d'una societat d'Amics del País

almenys des de l'any 1842, integrada per personatges empordanesos amb poder de decisió. Des de la publicació liberal progressista *Hoja suelta*, però, la crítica era evident:

que bien pudiera llamarse de *indiferentes al país*, según los pocos resultados que de sus trabajos hemos visto hasta ahora. Pero tendríamos á gran dicha si con esta indicacion despertáran de su letargo los hombres influyentes el Ampurdan que son los principalmente interesados en la felicidad de esta tierra privilegiada por la naturaleza [...] (*Hoja suelta, Aviso*, n.1, 01.04.1842, p. 4).

Sociedad de Agricultura del Ampurdán (1845)

El 1845 l'advocat Narcís Fages de Romà va fundar la Sociedad de Agricultura del Ampurdán i es va convertir en el personatge clau de la modernització del sistema productiu agrari empordanès. Amb la idea que la prosperitat d'un país residia en l'agricultura com a font inesgotable de riquesa i de poder, en aquests anys es va impulsar arreu de Catalunya una reforma del camp: el propietari s'havia d'involucrar molt més en l'explotació de les seves terres per a obtenir un major benefici econòmic, calia una entesa amb els treballadors, per transmetre'ls els canvis i involucrar-los en el procés (Giralt, Salrach i Garrabou 2006: 389).

Per tal de difondre aquestes tesis, Fages de Romà va fundar *El bien del país* (1845-1849) l'òrgan portaveu de «las Sociedades Académica y Recreativa de Figueras y de Agricultura del Ampurdán», un periòdic bimensual del qual també n'era l'editor (Guillamet *et al.* 2009: 30). És molt probable que la Sociedad Académica y Recreativa que compartia la capçalera de *El bien del país* amb la Societat d'Agricultura fos aquell genèric «casino» de Figueres que referenciava Madoz.

L'any 1851, La Societat de Agricultura del Ampurdán es va fusionar amb l'institut Agrícola Català de Sant Isidre, fundat a Barcelona el juny de 1851, eixamplant així l'àmbit d'acció, i permetent als propietaris empordanesos fer proselitisme a Barcelona.

Sociedad de Arqueología (1842)

Fundada tres anys abans que la Sociedad de Agricultura, la d'arqueologia compartia el mateix perfil social i econòmic. També va tenir un nom propi, el del propietari figuerenc Miquel Sans i Serra (*ca.*1815-1875). Interessat en la millora de l'agricultura de les terres empordaneses, la seva passió per l'arqueologia i l'antiquarisme el van portar a formar part

de la Sociedad Arqueológica Matritense y Central de España y sus colonias i, més endavant, a impulsar la Diputación Arqueológica de Girona el 1842 i a presidir la de Figueres (Buscató 2011: 230). Amb perspectiva històrica, Sans i Serra va ser un pioner: el mateix 1842 va adonar-se de les possibilitats d'excavar les ruïnes d'Empúries per construir un museu arqueològic a Figueres. L'any 1842 la seva iniciativa va ser aturada per la Comissió de Monuments de Girona, un ens públic que no va permetre que una societat privada passés per endavant (Buscató 2011: 280). Més enllà de l'anècdota, aquest fet permet situar Figueres al capdavant de l'interès romàntic per les ruïnes. I no unes ruïnes qualssevol. La intuïció de trobar a Empúries la Grècia catalana va iniciar un procés que, quaranta anys després, va fonamentar el discurs de Josep Pella i Forgas (1852-1918) a *Historia del Ampurdán* (1883) i va vincular un model polític conservador a les arrels hel·lèniques de Catalunya.

Sociedad de Frenología (dècada de 1840)

Figueres va ser excepcionalment fructífera en professions liberals, des d'advocats, mestres, metges, polítics i una llarga llista d'oficis en posicions de prestigi. No és rar que, a més de les societats de terratinents concentrades en l'interès per la terra i per la història, la vila disposés d'una societat vinculada a la frenologia, una de les ciències en voga a la dècada de 1840. La frenologia va sorgir a finals del segle XVIII a partir dels estudis sobre la fisiologia del cervell i la relació amb el comportament del sistema nerviós que va desenvolupar Franz Joseph Gall (1758-1828). De retorn de seu viatge per terres americanes l'any 1842, Marià Cubí (1801-1875) va popularitzar aquesta ciència a Catalunya, juntament amb una altra, el magnetisme animal, que va néixer com a ciència oculta durant l'Antic Règim de la mà de Franz Anton Mesmer (1734-1815) i que es va anar transformant un tractament mèdic acceptat per la societat postrevolucionària. Ambdues pràctiques van tenir un fort impacte en la societat catalana. Fins al punt que el polític, poeta i dramaturg progressista Víctor Balaguer (1824-1901) va arribar a afirmar, per exemple, que el magnetisme era «la conversación de moda en nuestra capital» (Nofre 2005: 77).

Darrere de la societat de frenologia també hi havia un altre personatge figuerenc il·lustre, Narcís Gay i Beyà (1819-1872), professor de moral i religió a l'Institut de Figueres i redactor de *El Eco de la Frenología* —revista quinzenal barcelonina impulsada per un grup d'advocats, metges i teòlegs nascuts majoritàriament a les comarques gironines.

Casino Menestral Figuerense (1856)

A Figueres, la primera entitat fruit de la nova onada d'associacions va ser el Casino Menestral, fundat el 1856 i amb seu social al número 8 del carrer de la Presó (avui carrer de Joan Maragall). Segons Testart (2010: 45), estava format per les «classes mitjanes i populars» de Figueres, i es va erigir com un dels ateneus pioners a Catalunya. Tanmateix, el Casino tenia capacitat econòmica per pagar subscripcions a periòdics estrangers —com els francesos *La Presse* i *La Patrie*— podia organitzar més de dos balls setmanals i, fins i tot, podia aportar recursos en benefici dels ferits en la guerra de l'Àfrica.¹ Per tant, no estava format per socis de les classes més rases de la societat, ni per jornalers del camp sense propietats, ni per jornalers de fàbrica a sou. En tot cas, el Casino Menestral encetava una nova via d'associacionisme per a la menestralia urbana i el petit empresari, un proletariat que anava a l'alça i que començava a tenir un pes específic en la vida social i política. El primer president de l'entitat va ser un advocat, Joan de Pablo, i el primer vicepresident el dirigent republicà Joan Tutau —aquest últim provinent d'una família de comerciants empordanesos i primer impulsor de les cooperatives de consum (Ferrer 2006).

Casino Figuerense (1857)

Fundat un any després del Casino Menestral, tenia un perfil social molt semblant (no se'n conserva documentació directa i es fa difícil una definició més precisa). El Figuerense va establir la seu al carrer Caamaño número 6, al mateix lloc on hi havia la redacció del periòdic *El Ampurdanés*, publicació que va iniciar la primera edició l'agost de 1861 i que va néixer a redós d'aquest Casino (Guillamet *et al.* 2009: 38). El primer president va ser el comerciant Ramon Calvet (1824-1872), membre del Partit Republicà-Federal.

Casino Artístico i Casino Lazo (c. 1859-1866)

Del Casino Artístico i el Casino Lazo, amb uns anys de fundació al voltant de 1859 i 1866 respectivament, en tenim poques notícies i la majoria indirectes. Sabem per exemple, que el general Joan Prim (1814-1870) va visitar Figueres el 5 de juliol de 1860, en el viatge de tornada de França cap a la península després de la victòria sobre Tetuán a la Guerra de

¹ ACMF, «Libro de Acuerdos. Años 1856-1869», 17.11.1857, 14r; 27.10.1859, f. 40v-41r.

l'Àfrica. El general i la seva comitiva van pernoctar a la vila. Al vespre van ser convidats a un referesc al Casino Figuerense, i just després van visitar «el humilde Casino Artístico, aceptando en él algun dulce de los que habia sobre una modesta, pero aseada mesa» (Gimenez 1860: 378). No tan humil devia ser el Casino Lazo. Ho mostra el fet que en el viatge dels poetes Frederic Mistral (1830-1914), Paul Mayer i Louis Roumieux (1829-1894) als Jocs Florals de Barcelona l'any 1868, el Lazo els va organitzar un gran banquet, «como de cien cubiertos». Els organitzadors, i per tant els socis d'aquest casino, van tenir, a més, «la delicada idea de hacer que lo sirviesen varias jóvenes del país, vistiendo el sencillo y poético traje del Ampurdán».²

Liceo Figuerense (1858)

(v. §2, p. 119)

Sociedad Coral La Erato (1862)

(v. §3, p. 195-201)

² *El Museo Universal*, a. XII, n. 19 (09.05.1868), p. 2.

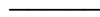
C2. Relació d'altres casinos i societats de la província de Girona (1830-1867)³

L'abundant activitat associativa no era exclusiva de la capital de l'Alt Empordà. L'any 1865 Sant Feliu de Guíxols i Palafrugell comptabilitzaven 5 casinos; Calonge, Girona i Olot 3; i la resta de viles de la demarcació en tenien almenys entre 1 i 2. El 1861, amb 51 entitats, la província de Girona liderava en nombre de casinos a nivell de tot el Regne d'Espanya (Martínez Quintanilla 1865: 193-194). A continuació presentem una relació de casinos i societats que, sense ser exhaustiva, n'és una bona mostra.

Lloc	Tipus	Nom	Fundació
Palafrugell	Casino	Els Amics o "La Crosta"	1853
	Casino	La Fraternitat	1854
	Casino	La Laboriositat	1858
	Casino	El Palafrugellense o "Can Martinet"	1859
	Societat Coral	La Taponera	1859
Sant Feliu de Guíxols	Casino	La Unión	1830
	Casino	La Constancia o "dels Nois"	1851
	Casino	Guixolense o "dels Senyors"	1861
	Casino	La Amistad	1866?
Girona	Casino	Gerundense	1848
	Liceu	Liceo Gerundense	1849
	Casino	Gerundense (fusió dels dos anteriors)	1853
	Societat Coral	El Orfeón o Coro Gerundense	<1862
	Societat Coral	La Polímnia	1862
Calonge	Societat Coral	La Calalonga	1864
	Societat Coral	La Euterpense	<1865
	Casino i Societat Coral	Calongense	1867
Olot	Casino	Círculo Olotense	1855
	Societat Coral	La Unión	1857
	Societat Coral	El Laurel	1859
Llagostera	Casino	Llagosterense	1856
	Societat Coral	El Círculo	1861
	Societat Coral	La Unión	1863
Torroella de Mongrí	Societat Coral	La Montenegrina	1864
Ripoll	Societat Coral	El Pirene	1863

³ Fonts: Martínez Quintanilla (1865); Soriano Fuertes (1864); Jiménez (1990); Bagué (1995); Costal, Gay, Rabaseda (2010).

Annex D



PARTITURES HOLÒGRAFES DE PEP VENTURA


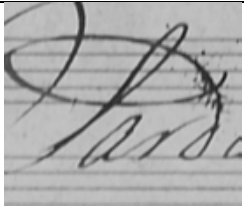
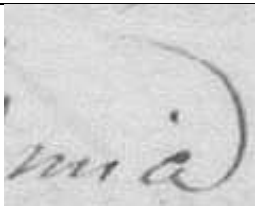
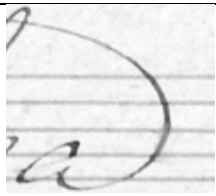
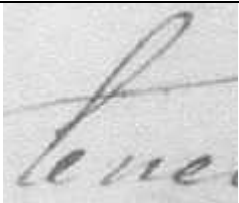
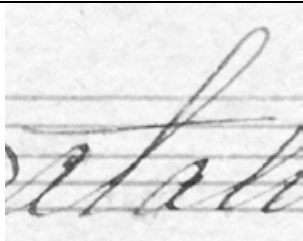
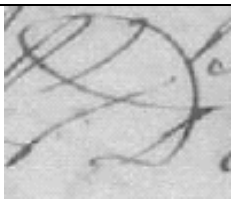
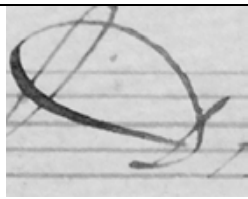

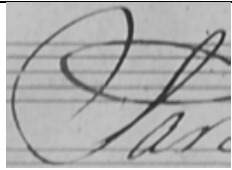

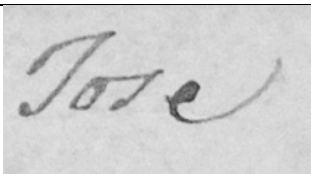
Les partitures del Fons Pep Ventura que es conserven al Centre de Documentació de l'Orfeó Català no estan signades ni datades. És per aquest motiu que hem volgut verificar que, efectivament, els manuscrits pertanyen a la mà del músic de Figueres.

Una carta de Pep Ventura dirigida a Josep Anselm Clavé, localitzada a l'Arxiu Nacional de Catalunya¹, ens ha permès comprovar que la cal·ligrafia de la carta i la que apareix als títols de les sardanes, tant de les partícels·les com de les partitures, és la mateixa.

La possibilitat que aquestes sardanes fossin d'un altre autor i que Pep Ventura tan sols les hagués copiat és bastant remota, ja que diverses informacions publicades en diaris i altres documents de l'època ens confirmen l'autoria d'algunes de les seves sardanes.

A partir de la cal·ligrafia de les lletres d'una carta de Pep Ventura dirigida a Josep Anselm Clavé i de les partitures de les sardanes, presentem una comparació entre un document hològraf i autènticat amb la seva signatura i rúbrica i la lletra dels títols de les sardanes manuscrites.

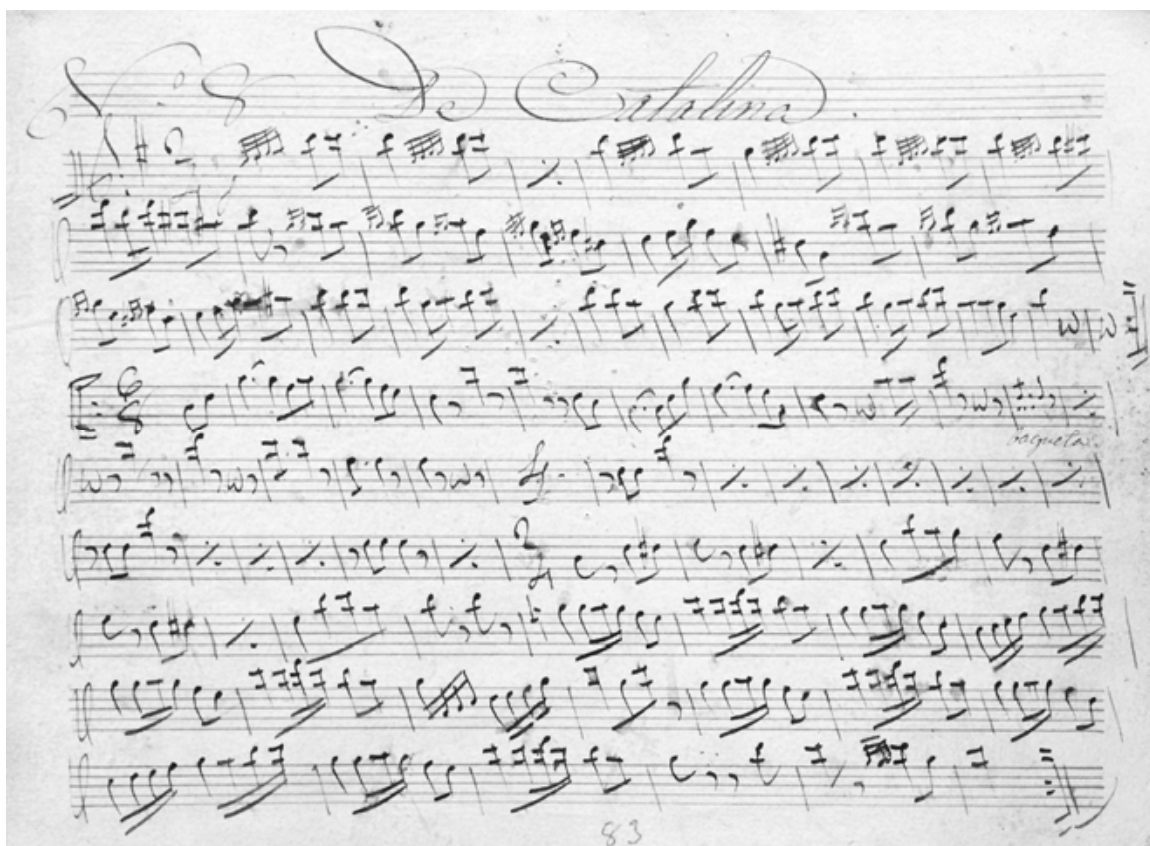
¹ ANC, Fons Josep Anselm Clavé, codi ANC1-700-T-282, «Carta de Josep Maria Ventura», 08.08.1864 (v. §3). Devem la localització d'aquesta carta a la Dra. Aurélie Vialette.

Grafia	Carta	Sardanes
d		
a		
t		
D		
S		
Jose		

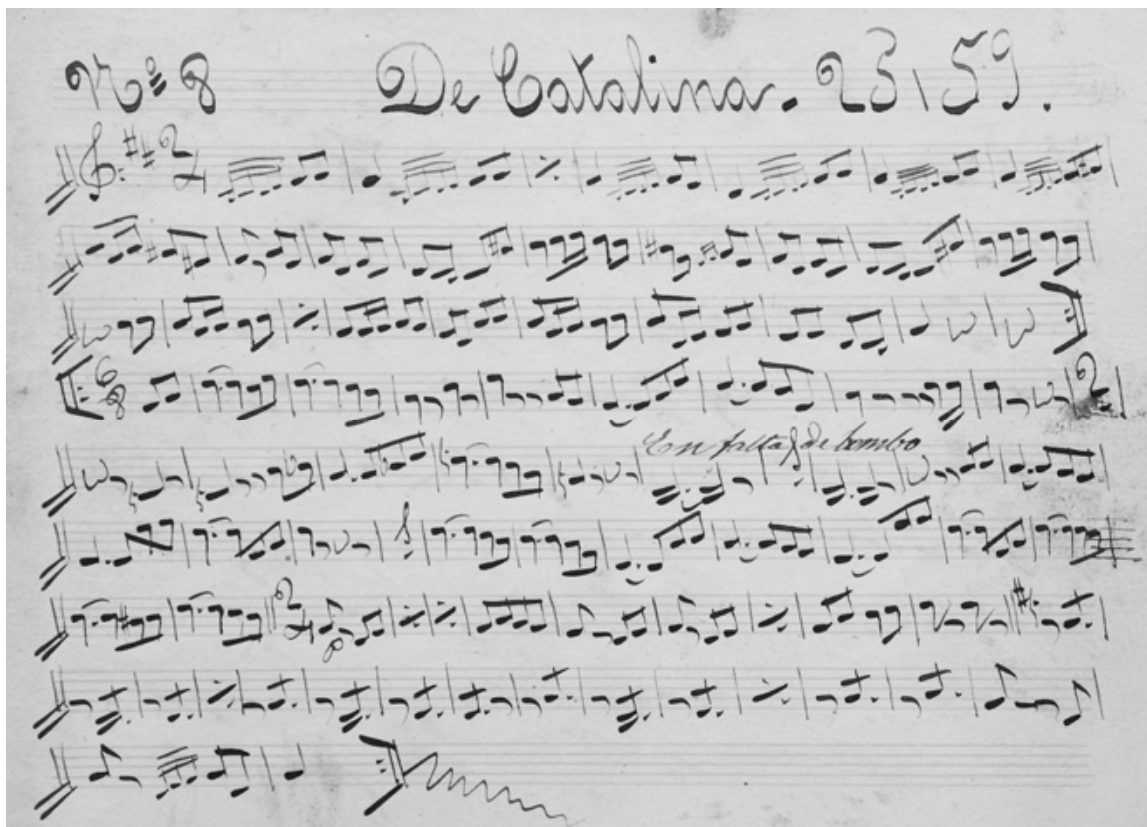
Dins el mateix Fons Pep Ventura del CEDOC també hi ha una capsa amb sardanes compostes pel seu fill, Benet Ventura. La mà d'aquestes sardanes no es pot posar en dubte, perquè estan signades i datades. Aquesta informació ens ha servit per verificar que algunes partícels de sardanes de Pep Ventura van ser copiades de la mà del seu fill.

Benet Ventura va continuar formant part de l'orquestra del seu pare després de la mort d'aquest el 1875 i, molt probablement, algunes de les sardanes de Pep Ventura es van continuar tocant. Algunes partícels, amb el temps, s'haurien hagut de tornar a copiar a causa del desgast.

A tall d'exemple, reproduïm un mateix títol en còpies de dues mans i observem que són de mans clarament diferents. La primera va ser escrita per Pep Ventura i la segona per Benet Ventura:

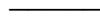


Sardana *Catalina* de Pep Ventura, partícels: la hològrafa, tible I. Barcelona, CEDOC, Fons Pep Ventura, n. inv. 164.



Sardana *Catalina* de Pep Ventura, partitel·la copiada per Benet Ventura, tenora I. Barcelona, CEDOC, Fons Pep Ventura, n. inv. 164.

Annex E



ACTIVITAT AL TEATRE MUNICIPAL DE FIGUERES (1850-1874)

E1. Relació de companyies al Teatre municipal de Figueres entre 1850-1874¹

Entitats concessionàries	Període (mes.any) - (mes.any)	Companyia i Director
Ajuntament de Figueres 1850-1858	11.1850	Companyia dramàtica, Jaime Ibran
	09.1854 - 11.1854	Companyia lírica, Juan Cavaletti
	07.1855	Companyia lírica, José Sacca
	10.1855 - 05.1856	Companyia dramàtica, Jaime Vinardell
	03.1856 - 06.1856	Companyia dramàtica, Juan Oviols
	07.1857	Companyia dramàtica, Juan Montijado
Liceo Figuerense 1858-1868	11.1857 - 06.1858	Companyia dramàtica i de sarsuela, Antonio Solís
	[09].1861 - [02].1862	Companyia dramàtica, José Prats
	[09].1862 - [02].1863	Companyia dramàtica, José Sáez
	09.1863 - 05.1864	Companyia lírica, Francisco d'Auria
	10.1864 - 02.1865	Companyia dramàtica, Pedro Mallí
	09.1865 - 02.1866	Sociedad lírica italiana, Camilo Parodi
Club Republicano Ampurdanés 1869-1874	09.1866 - 06.1867	Sociedad lírica italiana, Camilo Parodi
	10.1867 - 02.1868	Companyia, Antonio Puigsegú
	10.1870 - 01.1871	Companyia lírica, Manuel Rumià
	09.1871 - 01.1872	Sociedad Lírico Dramática, Ibo Biosca
	01.1872	Companyia lírica de Girona. Òperes
	03.1872 - 06.1872	Companyia dramàtica, Ricardo Figuerola
Club Republicano Ampurdanés 1869-1874	09.1872 - ?	Companyia dramàtica, Carlos Montañés i Pedro Valldeperas
	10.1873 - 06.1874	Fernando Guerra

¹ Fonts primàries: AMF, «Manual de Acuerdos del Ayuntamiento de Figueras»: Ibran (07.11.1850, 97v), Cavaletti (13.09.1854, 117v.), Vinardell (05.10.1855, 222r.), Oviols (27.03.1857, 65r.), Montijano (03.07.1857, 115r.), Solís (10.11.1857, 190v.), Parodi (06.07.1866, f. 56v); Biosca (23.06.1871, p. 41r.), Guerra (09.09.1873, p. 126r.); AHMG, Lligall 1, correspondència 1846-1867: Companyia Sacca (TOP 1211, UI 12888); EA: companyia Prats (a. 1, n. 2, 18.08.1861, p. 3); Mallí (a. 4, n. 265, 24.07.1864, p. 3); companyia D'Auria (a. 3, n. 157, 02.08.1863, p. 3); Figuerola (a. XII, n. 245, 31.03.1872, p. 3). Fonts secundàries: Tornés i Gil (1991:47), Torrent (1972).

E2. Relació de companyies líriques i òperes en repertori entre les temporaes 1863-1864 i 1870-1871

Companya de Francesco d'Auria: elenc i repertori d'obres (1863-1864)²

Càrrec	Nom
Maestro concertatore é Direttore	Francesco d'Auria
Prime donne assolute	Elisa Devrient d'Auria Giovannina Fossa
Comprimaria	Adela Valls
Seconda donna	Teresa Valls
Primo tenore assoluto	Federico Astort
Primo Barítono assoluto	Pietro Pieri
Primo Caricato	Eugenio Monzani
Primo Basso	Leopoldo Jover
Secondo tenore	Luigi Fraguell

Compositor	Títol	Representacions a Figueres
Verdi	<i>Rigoletto</i>	10.09.1863, 15.10.1863
	<i>I Lombardi</i>	18.10.1863, 22.10.1863, 29.10.1863, 05.10.1863, 17.12.1863
	<i>Il trovatore</i>	25.10.1863 [primer acte]
	<i>La Traviata</i>	01.11.1863, 08.11.1863, 15.11.1863, 19.11.1863, 20.12.1863, 10.01.1864, 21.01.1864
	<i>Hernani</i>	14.01.1864
	<i>Un ballo in maschera</i>	31.01.1864
Donizetti	<i>L'elisir d'amore</i>	22.11.1863
	<i>Lucia di Lammermoor</i>	06.12.1863, 10.12.1863
Bellini	<i>Norma</i>	04.10.1863, 08.10.1863, 13.12.1863
Ricci	<i>Crispino e la comare</i>	27.09.1863

² EA, a. III, n. 162 (20.08.1863), p. 3; Per a les representacions, EA (diversos números, amb dates properes a les representacions o el mateix dia).

Companyia de Camilo Parodi: elenc i repertori d'òperes (1865-1866 i 1866-1867)³

Càrrec	Nom
Directors	Carlo Mangiagalli Vitalli Corne Ribera Miró
Prime Donne Assolute	Constanza Novellini Anita Ferrer
Contralto é mezzo soprano	Antonietta Parodi
Seconda Donna	Elisa Rando
Primo Tenore Assoluto	Gian-Mario Giusani
Primo Baritono	Benigno Giardini
Basso profundo	Eusebio Vila
Primo Basso Cantante é Cómico	Eugenio Monzani
Tenore Comprimasio	Guiseppè Padró
Secondo Basso	Giuseppe Garriga
Maestro Concertatore	Carlo Mangiagalli
Maestro dei Cori é Suggestore	Diego Salas
Propietario della Música	Giovachino Ferrer
Sartore é propietario del Vestuario	Giuseppe Bosch
Coro d'uomini	15
Coro de Donne	6
Orchestra, Professori	20

Compositor	Títol	Representacions a Figueres
Donizetti	<i>Maria di Roban</i>	01.10.1865
	<i>Linda di Chamounix</i>	07.12.1865, 21.12.1865, 28.01.1866
	<i>Don Pasquale</i>	07.12.1865, 21.12.1865, 28.01.1866
	<i>La Favorita</i>	19.04.1866, 22.04.1866
	<i>Lucrezia Borgia</i>	07.12.1865, 21.12.1865, 28.01.1866
	<i>La figlia del Regimento</i>	07.12.1865, 21.12.1865, 28.01.1866
	<i>I Martiri</i>	06.01.1867
Verdi	<i>Un ballo in maschera</i>	08.10.1865, 12.10.1865, 15.10.1865, 18.10.1865, 19.01.1866
	<i>Il Trovatore</i>	07.12.1865, 21.12.1865, 28.01.1866
	<i>La Traviata</i>	07.12.1865, 21.12.1865, 28.01.1866
	<i>Aroldo</i>	11.10.1866
	<i>Luisa Miller</i>	07.12.1865, 21.12.1865, 28.01.1866
Bellini	<i>La Sonnambula</i>	29.02.1866, 04.03.1866
	<i>Lucia di Lammermoor</i>	15.03.1866, 05.04.1866
	<i>Norma</i>	08.04.1866, 15.04.1866
	<i>Crispino e la Comare</i>	12.04.1866
	<i>I puritani</i>	27.01.1867, 21.02.1867
	<i>Beatrice di Tenda</i>	18.10.1866
Ferrari	<i>Pipelet</i>	26.04.1867
Rossini	<i>Il barbiere di Siviglia</i>	30.11.1865, 03.12.1865, 17.12.1865, 31.12.1865

³ EA, a. 5, n.376 (14.09.1865), p. 3.

Companyia d'Antonio Puigsegú: elenc i repertori d'obres (1867-1868)

Els elencs de les companyies de sarsuela no eren anunciats a la premsa figuerenca amb la importància que es donava a les companyies d'òpera, i tampoc s'ha conservat dins el fons del Teatre municipal la relació completa dels cantants ni tampoc de les obres que va representar aquesta companyia.

Malgrat que no podem detallar aquest elenc, sabem per la premsa que alguns dels cantants principals eren: Sra. Morera, Sra. Guzmán, Sr. Miquel, Sr. Tormos, Sr. Reos, Sr. Beltran.⁴

Fem el mateix amb les representacions al Teatre municipal, ja que malgrat que no són completes, donen una informació rellevant pel nostre estudi:

Compositor	Títol	Representacions a Figueres
Barbieri	<i>Los dos ciegos</i>	28.10.1867, 19.12.1867
	<i>El relámpago</i>	31.10.1867
	<i>Entre mi mujer y el negro</i>	13.11.1867, 19.12.1867
	<i>Los diamantes de la corona</i>	02.01.1868
Gaztambide	<i>Los Magyares</i>	[12.11.1867], 17.11.1867, [19.11.1867], 24.11.1867, 08.12.1867
	<i>El Valle de Andorra</i>	10.11.1867 i una representació anterior, s/d.
	<i>El juramento</i>	27.10.1867
Rogel	<i>El joven Telémaco</i>	01.12.1867
	<i>Las Amazonas del Tormes</i>	16.12.1867
V. Lleó	<i>El maestro Campanone</i>	20.10.1867, 05.12.1867
Oudrid	<i>El postillón de la Rioja</i>	03.11.1867

Companyia de Manuel Rumià: elenc i repertori d'obres (1868-1869)

D'aquesta companyia no en tenim cap informació, ni hemerogràfica ni a partir de la informació administrativa de l'Ajuntament de Figueres o del Teatre municipal.

Probablement la companyia va estar poc temps a Figueres, sobretot si tenim en compte les dates, amb l'esclat de la Revolució Gloriosa la tardor de 1868 i els convulsos mesos següents.

⁴ EA, a. VII, n. 571 (07.11.1867), p. 3.

Companyia d'Ibo Biosca: elenc i repertori d'obres (1870-1871)

D'aquesta companyia només en sabem el nom d'alguns cantants, una relació publicada al periòdic *El Ampurdanés* al llarg de la temporada: Sra. Alemany, Sra. Tort, Sr. Esteve, Sr. Torres, Sr. Riudabets.

Compositor	Títol	Representacions a Figueres
Barbieri	<i>El relámpago</i>	20.10.1870,
	<i>El diablo en el poder</i>	06.11.1870, 17.11.1870, 25.12.1870
	<i>Por conquista</i>	24.11.1870
	<i>El secreto de una dama</i>	01.12.1870
	<i>Los diamantes de la corona</i>	04.12.1870
	<i>Mis dos mujeres</i>	18.12.1870, 29.12.1870
	<i>El vizconde</i>	26.12.1870
Gaztambide	<i>Los Magyares</i>	27.11.1870, 08.12.1870
	<i>Catalina</i>	12.01.1871, 15.01.1871
	<i>El juicio final</i>	27.10.1870, 15.12.1870
	<i>El valle de Andorra</i>	20.10.1870
	<i>Las hijas de Eva</i>	22.12.1870
	<i>Una vieja</i>	10.11.1870
Rogel	<i>Las amazonas del Tormes</i>	23.10.1870, 27.10.1870, 26.12.1870
	<i>El joven Telémaco</i>	10.11.1870, 08.01.1871
Oudrid	<i>El postillón de la Rioja</i>	03.11.1870, 15.12.1870
	<i>Por seguir a una mujer</i>	19.01.1871
Arrieta	<i>Marina</i>	27.10.1870
J. T. Vilar	<i>Los pescadores de San Pol</i>	24.11.1870
Offenbach	<i>La gran sastresa de Midalven</i>	11.12.1870
V. Lleó	<i>El maestro Campanone</i>	01.01.1871, 05.01.1871
	<i>El niño</i>	23.10.1870, 08.01.1871
Oudrid i Gaztambide	<i>Estevanillo</i>	06.01.1871

Annex F

ANÀLISI COMPARATIVA ENTRE 8 SARDANES DE PEP VENTURA I
LES OBRES LÍRIQUES DE REFERÈNCIA

Presentem una anàlisi comparativa de l'estructura formal i de la instrumentació de les sardanes de Pep Ventura en relació amb les òperes i sarsueles a les quals pren per referència. No hem volgut ser exhaustius, i per això proposem l'anàlisi de 4 sardanes relacionades amb temes d'òpera i 4 amb temes de sarsuela.

Les taules que segueixen contenen quatre paràmetres bàsics anunciats a la capçalera: compàs, estructura, textura i tonalitat.

A la primera columna hi ha marcat el tipus de compàs i, seguint en direcció vertical, els números d'inici i de fi que es corresponen amb cada tema de l'estructura. Si es produeix un canvi de compàs, se senyala entre parèntesi i s'enten que a continuació segueix el nou compàs.

L'estructura es correspon amb els temes melòdics, assenyalats amb lletres majúscules pels temes extensos i amb desenvolupaments (A, B, C, etc.) i amb lletres minúscules pels subtemes (a₁, a₂, b₁, b₂, etc.) que van apareixent per ordre de compàs. Les lletres de l'estructura formal en l'alfabet llatí són les que tenen correspondència entre òperes, sarsueles i sardanes. Les lletres assenyalades en alfabet grec (sempre en les sardanes) corresponen als fragments originals de Pep Ventura o a fragments no identificats. Les correspondències temàtiques —els temes que coincideixen— entre les obres líriques i les sardanes s'han assenyalat amb dues tonalitats de gris: la més clara indica que correspon als curts i la més fosca als llargs. A les sardanes, la separació entre els curts i els llargs s'ha marcat amb una línia més gruixuda així com amb un doble còmput de número de compassos, reiniciant la numeració al primer compàs dels llargs.

La textura s'avalua des de dos punts de vista: la instrumentació del passatge i la funció i importància de cada instrument, distribuint-la segons els rols de solista, acompanyament i les seves gradacions. Els instruments en **negreta** són els instruments melòdics solistes o principals; els instruments en **negreta cursiva** són els que fan una veu que acompanya la principal, també melòdica (en el cas d'un duet, els dos instruments s'han escrit en **negreta**) i els contratemes. Els instruments escrits en lletra normal són els que fan un acompanyament melòdic, per exemple de notes mantingudes de recolzament harmònic. Els instruments en *cursiva* són els que fan un acompanyament clarament rítmic. L'última columna fa referència a la tonalitat de cada un dels fragments.

VERDI, Giuseppe. *La Traviata*. Acte II, Final. «Coro di Zingarelle»

Cc. 4/4	Estructura	Textura	Tonalitat
1	Intr. instr.	<i>Tp en sol I/II, Vla, Vc, Cb</i>	mi menor
2-9	A	Ftí, Ob I, VI I/II, Cor <i>Tp en sol I/II, Tp en do, Vla I/II, Vc, Cb</i>	
10-13	B	Ftí Ob I, Cl en do I, Cor Fl, Ob II, Cl en do II <i>Fg I/II, VllI/II/III/IV, Vla, Vc, Cb, Tam</i>	sol major
14-17	A (a)	Ftí, Ob I, VI I/II, Cor <i>Tp en sol I/II, Tp en do, Vla I/II, Vc, Cb</i>	mi menor
18-21	C	Fl, Ob I, Cl en do I, Cor Ftí, Ob II, Cl en do II, Cor <i>Fg I/II, Tp en sol I/II, Tp en do, Tam, Vl I/II/III/IV, Vla I/II, Vc I/II, Cb</i>	mi major
22-26	D [d ₁ +(d _{2a} +d _{2b})]	d ₁ (22-23)	VI, Vla, Vc, Cb, Cor
		d _{2a} (23-24)	Fl, Ob I, Cl en do I, VI I, Cor <i>Fg I/II, Tp en sol I/II, Tp en do, Vl II/III, Vla, Vc, Cb</i>
		d _{2b} (24-26)	Fl, Ob I, Cl en do I, VI I, Cor Ftí, Ob II, Cl en do II, Cor <i>Fg I/II, Tp en sol I/II, Tp en do, Vl II, Vla, Vc, Cb.</i>
27-31	D [d ₁ +(d _{2a} +d _{2b})]	[es repeteix el mateix]	
70-73	coda	Flora, Cor Dottore, Marchese, Cor <i>Fl, Ftí, Ob I/II, Cl en do I/II, Fg I/II, Tp en do I/II, Tp en do I, Trb I/II/III, Cim, Tim, Tam, Vl II/III, Vc, Cb</i>	mi major

VENTURA, Pep. *Sardana larga sobre motivos de la Traviatta*

Cc. 6/8	Temes	Textura	Tonalitat
1-2	Intr. instr.	<i>Ctí I/II, Fb, B</i>	do menor
3-18	A	Ti I, Te, Fb <i>Ti II, Ctí I/II, B</i>	
19-26	B	Ti I/II, F <i>Te, Ctí I/II, B</i>	mi bemoll major
1-15	A (a+a)	Ti I, Te, Ctí I, Fb <i>Ti II, Ctí II, B</i>	do menor
16-23	C	Ti I/II, F <i>Te, Ctí I/II, B</i>	do major
24-33	D [d ₁ +(d _{2a} +d _{2b})]	d ₁ (24-27)	Ti I/II, Te, Ctí I/II (cc.26-27), Fb, B
		d _{2a} (28-29)	Ti I/II, Fb <i>Te, Ctí I/II, B</i>
		d _{2b} (30-33)	Ctí I/II, Fb <i>Ti I/II, Te, B</i>
34-43	D	[es repeteix el mateix]	
44-51	coda	40-46	Ti I/II, Fb <i>Te, Ctí I/II, B</i>
		47-51	Ti I/II, Tn, Ctí I/II, Fb, B

GOUNOD, Charles. *Faust*. Acte IV. «Chœur des soldats»

Cc. 2/4	Estructura	Textura ¹	Tonalitat
1-7	Intr.	Ftí, Fl, Ob I/II <i>Cl en sib I/II, Fg I/II, Tp en mib I/II i en sib, Tim, Bom I Pla, Vll/II, Va, Vc, Cb</i>	si bemoll major
8-23	A	Cl en sib I/II <i>Fg I/II, Tp en mib I/II i en sib I/II, Bom i Pla, Vl, Va, Vc, Cb</i>	
24-38	A	Ftí, fl, Ob I/II, Cl en sib I/II <i>Fg I/II, Tp en mib I/II i sib I/II, Ctí en sib I/II, Tr I/II/III, Bom I Pla, Trg, Vl, Va, Vc, Cb</i>	
38-39	ritme	<i>Ctí en sib I</i>	mi bemoll major
40-55	B (b ₁ +b ₂)	b ₁	Fl, Cl en sib I, Ctí en sib I, Banda Interna (Ctí en sib I) <i>Cl en sib II, FgI/ II, Ctí en sib II, Tb I/II/III, Bom i Pla, Trg, Ca, Vl, Va, Vc, Cb, Banda Interna (Tb en mib I/II i en do, SaxB en sib, SaxCb en sib)</i>
		b ₂	Ftí, Fl, Ob I, Cl en sib I, Ctí I, Banda interna (Ctí en sib I, Tpt en mib I) <i>Ob II, Cl en sib II, Fg I/II, Tp en mib I/II i en sib I/II, Ctí en sib II, Tb I/II/III, Bom i Pla, Tri, Ca, Vl I/II, Va, Vc, Cb, Banda interna (Ctí en sib II, Tpt en mib II, Tb en mib I/II i en do, Saxborn B, Saxhorn Cb)</i>
56-59	C (c ₁ +c ₂)	c ₁	Ob I, Cl en sib I, Tp en mib I, Banda Interna (SaxS en mib, Tb en mib I) <i>Ob II, Cl en sib II, Tp en mib II</i>
		c ₂	Ftí, Fl, Ob I, Cl en sib I, Tp en mib I, Ctí I, Banda interna (Ctí I en mib, Tpt I en mib), Vl, Vla <i>Ob II, Cl en sib II, Tp en mib II, Ctí en sib II, Banda interna (Ctí en sib II, Tp en mib II, Tb en mib I/II)</i> <i>Fg I/II, Tb I/II/II, Bom i Pla, Trg, Ca, Tb en do, Banda interna (SaxB en sib, SaxCb en sib), Vla, Vc, Cb.</i>
60-63	C (c ₁ +c ₂)	<i>Es repeteix el mateix</i>	
64-69	coda	Ftí, Fl, Ob I, Cl en sib I, Ctí en sib I, Banda interna (Ctí en sib I, Tp en mib I, Tb en mib I), Vl I/II, Vla <i>Ob II, Cl en sib II, Fg I/II, Tp en mib I/II, Ctí II, Banda interna (Ctí en sib II, Tp en mib II, Tb en mib II)</i> <i>Tb I/II/III, Bom i Pla, Trg, Ca, Banda interna (Tb en do, SaxB en sib, SaxCb en sib), Vc, Cb</i>	

¹ Per manca d'espai a les taules hem considerat oportú abreviar les expressions «si bemoll» (sib) i «mi bemoll» (mib) en els instruments transpositors que fan necessària la indicació, malgrat que les tonalitats musicals en català s'escriuen sense l'abreviatura.

VENTURA, Pep. Sardana sobre motius del Faust

Cc. 2/4	Temes		Textura	Tonalitat
1-8	Intr.	(1-4)	Ti I, Cú I, Fb, Tb I/II, B	do major
		(4-8)	Tn I Tb I/II <i>Ti I/II, Tn II, Cú I/II, Fb, B</i>	
9-24 (6/8)	a□□ a□□ a2□	a□ (9-16)	Tn I <i>Ti I/II, Tn II, Fb, B</i>	
		a2□ (17-24)	Tn I, Tb I <i>Tn II (c.20-24), Tb II (c. 21-22)</i> Cú I/II (c.17-20) <i>Ti I/II, Fb, B</i>	
25-32	b		Ti II, Tn II, Cú I, Fb <i>Ti I, Cú II, Tn I</i> <i>Tb I/II, B</i>	fa major
1-7	Intr.		Ti I/II, Cú I, Fb <i>Tn I/II, Tb I/II, B</i>	
8-23	A		Tn I <i>Tn II, Tbí, Tb I/II, B</i>	
24-38	A		Tn II, Tb I/II <i>Ti I/II, Tn I, Fb, B</i>	
38-39	ritme		<i>Ti I/II, Tn I/II, Fb, Tb I</i>	
40-55	B	b1 (40-47)	Tn I <i>Tn II, Tbí, Tb II, B</i>	si bemoll major
		b2 (48-55)	Ti I, Tn I, Cú I <i>Ti II, Tn II, Cú II, Fb, Tb I/II, B</i>	
56-63	C	c1 (56-57 i 60-61)	Tn I, Tb II	
		c2 (58-59 i 62-63)	Ti I, Cú I, Fb <i>Ti II, Tn II, Cú II</i> Tb I/II, B	
64-65	coda		Ti I/II, Tn I/II, Cú I/II, Fb, Tb I/II, B	

VERDI, Giuseppe. *Un ballo in maschera*. Acte II. Escena, Cor i Quartet. Final Segon (Amelia, Renato, Samuel i Tom)

Cc. 4/4	Temes		Textura	Tonalitat
1 ² -10	A (a+a)		Samuel, VI I, Fl (cc.3-5) Cl en sib I/II, Fg I (cc.3-5) <i>VlII/III, Vla, Vc, Cb</i>	si bemoll major
11-17	B	b ₁ (11-13)	Samuel, Tom Fl, Cl en sib I, VI I/II <i>Fg I/II, Tp en fa I/II i en sib I/II, Vla, Vc, Cb</i>	
		b ₂ (14-16)	Samuel, Tom, Fl, Ftí, Ob I, Cl en sib I, VI I/II <i>Fg I/II, Tp en fa I/II i sib I/II, Vla, Vc, Cb</i>	

VENTURA, Pep. *Sardana Del Ballo*

Cc. 2/4	Temes		Textura	Tonalitat
1-8	a		Tn I [solo cc. 1-2, 5-6] Ti I/II, Tn II, Cú I/II, Fb, Tb I/II, Tp en do I/II, B [tutti cc. 3-4, 7-8]	do major
9-16	b		Ti I/II, Cú I/II <i>Tp en do I/II</i> <i>Tn II, Fb, Tb II, B</i>	
17-18	coda		Tb II, B <i>Tp en do I/II</i> <i>Ti I/II, Tn I/II, Cú I/II, Fb</i>	
1-8	c		Tn I <i>Ti I/II, Tn II, Cú I/II, Fb, Tb I/II, B</i>	
9	ritme		<i>Tn I</i>	
10-17	A (a)		Ti I, Tn I, Cú I, Tb I <i>Ti II, Tn II, Cú II, Tbí, Tb II, B</i>	
18-29	B	b ₁ (18-21)	Ti I, Tn I, Cú I, Tb I <i>Ti II, Tbí, Tb II, B</i>	
		b _{2a} (22-25)	Ti I/II, Tn I/II, Cú I/II, Fb <i>Tb I/II, Tp en do I/II, B</i>	
		b _{2b} (26-29)	Tb I/II <i>Tp en do I/II, B</i>	
30-37	d		Tn I <i>Ti I/II, Tn II, Cú I/II, Fb, Tp en do, B</i>	
38-42	B (b _{2b})		Tb I/II <i>B</i>	
38-42	coda (2a casella)		Ti I/II, Tn I/II, Cú I/II, Fb, Tb I/II, B	

² El primer compàs que analitzem aquí correspon a l'andante quasi allegretto, el n° 41 en l'edició consultada.

ROSSINI, Gioachino. *Il Barbiere di Siviglia*. Acte II. Escena cinquena, «Il vecchiotto cerca moglie» (Berta)

Cc. 2/4	Estructura		Textura	Tonalitat	
1-12	A (instr.)		Fl I/II, Cl la I/II, VI I <i>Vl II, Vla, Vc, Cb</i>	la major	
13-19	B (instr.)		Fl I/II, Cl la I/II, VI I Fg I/II <i>Vl II, Vla, Vc, Cb</i>		
20-25	coda de B (instr.)		Fl I/II, Cl la I/II, VI I Fg I/II <i>Vl II, Vla, Vc, Cb</i>		
25-33	A		VI I, Berta <i>Vl II, Vla, Vc, Cb</i>		
34-41	B		VI I, Berta Fg I/II, VI II, Vla, Vc, Cb <i>Fl I/II, Cl la I/II</i>		
42-49	C		Berta <i>Fg I/II, Vl, Vla, Vc, Cb</i>		
50-54	coda de C		Berta <i>Fl I/II, Cl en do I/II, Fg I/II, Vl, Vc, Cb</i>		
55-71	D	d ₁ (55-63)	Berta VI I VI II, Vla Vc, Cb	mi major	
		d ₂ (64-71)	Berta Fl, Cl la, VI I VI II, Vla <i>Fg I/II, Vc, Cb</i>		
72-79	E		Berta <i>Vl, Vla</i>		
80-88	F		Berta Fl I, Cl la I, VI I Fg I/II, VI II, Vla, Vc, Cb		
89-96	coda de F		Berta Fl I/II, Cl la I/II, <i>Fg I/II, Vl, Vl, Vc, Cb</i>		
97-99	instr.		VI II, Vla		
100-109	A		VI I, S <i>Vl II, Vla, Vc, Cb</i>		la major
110-116	B (b)		VI I, S Fg I/II, VI II, Vla, Vc, Cb <i>Fl I/II, Cl la I/II</i>		
117-124	C		Berta Fg I/II, VI, Vla, Vc, Cb		
125-140	G (g+g)		Berta <i>Fg I/II, Vl, Vla, Vc, Cb</i>		
141-156	coda stretta		Berta <i>Fl I/II, Cl en do I/II, Fg I/II, Vl, Vla, Vc, Cb</i>		
157-159	coda instr.		<i>Fl I/II, Cl en do I/II, Fg I/II, Vl, Vla, Vc, Cb</i>		

VENTURA, Pep. *Sardana del barbero de Sevilla*

Cc. 2/4	Temes		Textura	Tonalitat
1-9	A		Tn I <i>Ti I/II, Tn II, Cú I/II, Tbí, Fn II, B</i>	fa major
10-17	B		Tn I <i>Fn I/II, B</i>	
18-25	C	C1 (18-21)	Tn I <i>Cú I/II, Fb, Fn I/II, B</i>	
		C2 (22-25)	Ti I, Tn I <i>Ti II, Cú I/II, Fb, Fn I/II, B</i>	
26-30	coda de C		Ti I, Tn I <i>Ti II, Tn II, Cú I/II, Fb, Fn I/II, B</i>	
1-9	D (d ₁)		Tn I [VI I, no S] <i>Ti I/II, Tn I/II, Cú I/II, Fb, Fn I/II, B</i>	do major
10-17	E		Tn I <i>Ti I/II, Tn II, Cú I/II, Fb, Fn I/II, B</i>	
18	silenci		[Anacrusa del 19]	
19-22	F		Tn I Fb <i>Ti I/II, Tn II, Cú I/II, Fn I/II, B</i>	
23-28	Coda de F		Ti I/II, Tn I/II, Cú I/II, Fb <i>Fn I/II, B</i>	
29-31	instr.		Fn I/II, B	
32-41	A		Ti I, Tn I <i>Ti II, Tn I/II, Cú I/II, Fb, Fn I/II, B</i>	
42-44	B (b+b)		Tn I <i>Tn I/II, Fb, Fn I/II, B</i>	fa major
45-52	C		Ti I, Tn I <i>Ti I, Tn I/II, Cú I/II, Fb, Fn I/II, B</i>	
53-60	G (g)		Ti I, Tn I <i>Ti II, Tn II, Cú I/II, Fb, Fn I/II, B</i>	
61-68	coda <i>stretta</i>		Ti I, Tn I, Fb <i>Ti II, Tn I/II, Cú I/II, Fn I/II, B</i>	
69-71	coda		Tn I, Cú I, Fb, Fn I/II, B <i>Ti I/II, Ti II, Cú II</i>	

GAZTAMBIDE, Joaquín. *Los Magyares*. N° 4, Escena IV. «Quién al son de mi viola» (Georgey) i Cor³

Cc.	Temes		Textura	Tonalitat
1-2	Int. instr.		<i>VII, Vla</i>	si bemoll major
3-18	A	a ₁ (3-10)	Ob I <i>Ob II, VII, Vla</i>	
		a ₂ (11-18)	Ob I, Georgey <i>Ob II, VII, Vla</i>	
19-26	B (b+b)		Fl, Cl en sib I, VI I, Cor Ftí, Cl en sib II <i>Ob I/II, VII, Vla, Violón, B</i>	
27-34	A	a ₁ (27-30)	Ob I, Georgey <i>Ob II, Vla, Violón, B</i>	
		a ₂ (31-34)	Ftí, Fl, Ob I, Cl en sib I/II, VI I, Georgey, Cor <i>Ob II, VII, Vla, Violón, B</i>	
35-42	Coda de A		Georgey Ftí, Fl, Ob I, Cl en sib I, VI I, Cor <i>Ob II, Cl en sib II, Fn, VII, Vla, Violón, B</i>	
43-50	-----		Marta Ftí, Fl, Ob I, Cl en sib I, VI I <i>VII, Vla, Violón, B</i>	
51-62	----		Georgey (cc. 57-58 i 61-62) <i>Ftí, Fl, Ob I/II, Cl en sib I/II, VII/II</i>	
ANDANTE 61-97				
98-105	A	a ₁ (98-101)	Ob I, Georgey <i>Ob II, Vla, Violón, B</i>	si bemoll major
		a ₂ (102-105)	Ftí, Fl, Ob I, Cl en sib I/II, VI I, Georgey, Cor <i>Ob II, VII, Vla, Violón, B</i>	
106-113	Coda de A		Georgey Ftí, Fl, Ob I, Cl en sib I, VI I, Cor <i>Ob II, Cl en sib II, Fn, VII, Vla, Violón, B</i>	
114-121	C		Georgey i Marta Ftí, Fl, Ob I, Cl en sib I, VI I <i>VII, Vla, Violón, B</i>	
122-129	Coda de C		Cor <i>Ftí, Fl, Ob I/II, Cl en sib I/II, Fn, VII/II, Violón, B</i>	
129-156	D	intr. instr. (129-132)	<i>Ftí, VII/II, Vla, Violón, B</i>	
		d ₁ (133-144)	Cl en sib I/II, Georgey Ftí, Fl, Ob I, Cl en sib I/II <i>VII/II, Vla, Violón, B</i>	
		d _{2a} (145-150)	Ftí, Fl, Ob I/II, Cl en sib I/II, VI I, Cor Fn, Vla, Violón, B	
		d _{2b} (151-156)	Cor Ftí, Fl, Ob I/II, Cl en sib I/II, VI I <i>Fn, Vla, Violón, B</i>	
mi bemoll major				

³ Per a l'elaboració d'aquesta anàlisi ens hem basat en les partitures manuscrites de la sarsuela *Los Magyares* que es conserven a l'Arxiu Històric de la Societat General d'Autors i Editors de Barcelona (n. inv. M195).

157-173	E	e (157-164)	Ftí, Fl, Cl en sib I/II, VI I, Cor <i>Ob I/II, Fn, Vll, Vla, Violón, B</i>
		coda e (165-173)	Cor <i>Ftí, Fl, Ob I/II, Cl en sib I/II, Fn, Vl I/II, Vla, Violón, B</i>
174-198	D	d ₁ (174-186)	Cl en sib I/II, Georgey Ftí, Fl, Ob I/II, Cl en sib I/II <i>Vll/II, Vla, Violón, B</i>
		d _{2a} (187-192)	Ftí, Fl, Ob I/II, Cl en sib I/II, VI I, Cor <i>Fn, Vla, Violón, B</i>
		d _{2b} (193-198)	Cor Ftí, Fl, Ob I/II, Cl en sib I/II, VI I <i>Fn, Vla, Violón, B</i>
198-214	coda vocal	a (198-202)	Georgey, Cor Ftí, Fl, Ob I/II, Cl en sib I/II, VI I <i>Fn, Vll, Vla, Violón, B</i>
		b (203-214)	Georgey, Cor Ftí, Fl, Ob I/II, Cl en sib I <i>Cl en sib II, Fn, Vll/II, Vla, Violón, B</i>
214-223	coda instr.		Ftí, Fl, Ob I, Cl en sib I, VI I <i>Ob II, Cl en sib II, Fn, Vll, Vla, Violón, B</i>

VENTURA, Pep. Sardana *De los Magyares*

Cc. 6/8	Temes		Textura	Tonalitat
1-16	A	a ₁ (1-8)	Tn I <i>Tn II, Tb II</i>	si bemoll major
		a ₂ (9-16)	Ti I/II, Ctí I/II, Fb, Tb I <i>Tn I/II, Tb II, B</i>	
17-24	Coda de A		Ti I, Tn I, F Ti II, Tn II, Ctí I/II i Tb I (cc.19-20,23-24) <i>Tb II, B</i>	
1-8	C		Ti I/II, Tn I/II <i>Tb I/II, B</i>	
9-16	Coda de C		<i>Ti I/II, Tn I/II, Ctí II, Tb I/II, B</i>	
17-43	D	intr. (17-20)	<i>Ti I/II, Tn I/II, Fb, B</i>	mi bemoll major
		d ₁ (21-32)	Ctí I/II, Tb I/II <i>Ti I/II, Tn I/II, Fb, B</i>	
		d _{2a} (33-43)	Ti I/II i Tn I/II (38-40), Ctí I/II, Tb I/II <i>Fb, B</i>	
43-52	Coda		Tn I, Ctí I/II Tb I/II <i>Ti I/II, Tn I, Fb, B</i>	

GAZTAMBIDE, Joaquín. Los Magyares. N° 2. «¡Arre, mulita!» (Fray José)

Cc. 6/8	Temes		Textura	Tonalitat
1-36	A	Intr. de A (1-10)	Cl do I, VI I Cl do II, VI II, Vla <i>Violon, B</i>	si major
		a ₂ (11-18)	Cl do I, VI I, Fray José Cl do II, VI II, Vla <i>Violon, B</i>	
		18-19	Cor <i>Ftí, Fl, Ob I/II, Cl do I/II, Fn, Vll/II, Vla, Violon, B</i>	
		b (20-27)	Fray José Cl do I, VI I Cl do II, VI II <i>Violon, B</i>	
		27-29	Ftí, Fl, Ob I/II, Cl I/II, Fn, VI I/II, Vla (27-28), Cor <i>Violon, B</i>	
		a ₂ (29-36)	Fray José Cl do I, VI I Cl do II, VI II, Vla <i>Violon, B</i>	
		37-38	Cor <i>Ftí, Fl, Ob I/II, Cl do I/II, Fn, Vll/II, Vla, Violon, B</i>	
		coda de A (38-48)	Cl do I/I (40-47) <i>Ftí, Fl, Ob I/II (37-38/48), Cl do I/II (37-40), Fis (37-38/48), Vll/II, Vla, Violon, B</i>	
49-92 (2/4)	B	intr. (49-56)	Ftí, Fl, VI I Cl do I/II, Fis <i>Vll, Vla, Violon, B</i>	mi menor
		b ₁ (57-64)	Fray José (57-58/61-64), Cor (59-60) Ftí, Fl, VI I Cl do I/II, Fis <i>Vll, Vla, Violon, B</i>	
		b ₂ (65-72)	Cor (65, 67-68, 70-72), Fray José (66, 69) Ftí, Fl, Ob I/II (65, 68, 70-72), Cl do I/II, VI I <i>Vll, Vla, Violon, B</i>	
		b ₁ (73-92)	Fray José (73-74, 78, 81-82, 85-86) Cor (75-77, 79-80, 83-84, 87-88), Fray José i Cor (89-92) Ftí, Fl, Ob I/II (78-92), Cl do I/II (81-92), VI I Cl do I/II (73-80) <i>Fn, Vll, Vla, Violon, B</i>	
93-192	C	intr. (93-100)	Ftí, Fl, Ob I, Cl do I, VI I <i>Fn, Vll, Vla, Violón, B</i>	mi major
		c ₁ (101-108)	Fray José Ob I, VI I <i>Vll, Vla, Violón, B</i>	
		c ₂ (109-116)	Ftí, Fl, Ob I, Cl do I, VI I, Cor <i>Fn, Vll, Vla, Violón, B</i>	
		c ₃ (117-132)	Fray José Ftí, Fl, Cl do I /II (124-132), Ob I, <i>Fis (129-132), Vll</i>	

	C4 (133-151)	Fray José Ftí, Fl, VI I, Cl I/II <i>VII, Vla, Violón, Cb</i>
	C1 (152-159)	Ftí, Fl, Fray José Ob I/II, VI I <i>VII, Vla, Violón, B</i>
	C2 (160-167)	Ob I/II, Cl do I, VI I, Cor Ftí, Fl, <i>Fn, VII, Vla, Violón, B</i>
	coda vocal (168-188)	Cor Ftí, Fl, Ob I/II, Cl do I <i>Fn, VII/II, Vla, Violón, B</i>
	coda instr. (189-194)	Ftí, Fl, Cl do I/II <i>Fn, VII/II, Vla, Violón, B</i>

VENTURA, Pep. Sardana *Fray José*

Cc. 6/8	Temes		Textura	Tonalitat
1-10	Intr. de A		Ti I, Tn I Tb I/II B	re major
11-20	coda de A		Ti I (11-16), Ti II (17-21), Tn I (11-12, 17-21), Tn II, Cú I/II <i>Ti I (17-21), Ti II (11-16), Fb, Tb I/II (c.11-12), B (c.11-12,21)</i>	
21-32 (2/4)	b ₁		Tn I Ti I/II, Cú I/II (22-23,26-27), F <i>Tn II, Cú II, Tb I/II, B</i>	sol menor
		part instr. final de B ₁ (31-32)	Ti I/II, Tn I/II, Cú I/II, Fb, Tb I/II, B	
1-8	intr.		Ti I, Cú I, Fb, Tb I <i>Ti II, Tn II, Cú II, Tb II, B</i>	do major
9-16	C ₁		Tn I <i>Cú I/II, Tbí, Tb I/II, B</i>	
17-24	C ₂		Ti I, Cú II (21-24), Fb, Tb I (21-24) <i>Ti II, Tn II, Cú I (21-24), Tb II (21-24), B</i>	
25-38	C ₃	25-31	Tn I <i>Cú I/II, Fb, Tb I/II, B</i>	
		32-38	Ti I/II, Tn I/II, Fb, Tb I <i>Tb II, B</i>	
39-47	C ₁		Tn I <i>Ti I/II, Tn II, Fb, Tb II, B</i>	
48-55	a□ (coda)		Cú I, Tb I Cú II, Tb II <i>Ti I/II, Tn I (52-55)/II, Fb, B</i>	fa major

ROGEL, José. *El joven Telémaco*. «Introducción y Coro de ninfas»⁴

Cc. 4/4	Temes		Textura	Tonalitat
1-4	intr. instr.		Fl, Ftí, Ob I, VI I/II Ob II, Cl en do I/II, Fg I/II, Ctí I/II, Figle, Tb I/II, T p en do I/II, Vla, [Violón], Cb <i>Tim</i>	do menor
5-20	A	a _{1a} (5-8)	Tiple I/II, VI I Cl en do I/II <i>Tim, VIIII, Vla, [Violón], Cb</i>	
		a _{1b} (9-12)	Fl, Ftí, Cl en do I, VI I (c. 10), Tiple I/II Tiple II (cc.8-9) Ob I, Fg I/II, <i>Ob II, Cl en do II, Ctí I/II, Figle, Tb I/II, T p en do I/II, VIIII/II, Vla, [Violón], Cb</i>	
		a _{2a} (13-16)	Fl, Ob I, VI I, Tiple I/II Cl en do I/II <i>VIIII, Vla, [Violón], Cb</i>	
		a _{2b} (17-20)	VI I, Tiple I/II Ob I, Cl en do I Cl en do II, Fg I <i>VIIII, Vla, [Violón], Cb</i>	
21-36	B (b+b)		Fl, Cl en do I, Tiple I Ftí, Cl en do II, Tiple II Ob I/II, Ctí I/I, <i>Fg I/II, Figle, T p en do I/II, Tim, VIIII/II, Vla,</i> <i>[Violón], Cb</i>	do major
37-44	C (c1+c2+c1+c2)	c ₁ (37-38 i 41-42)	Tiple I/II <i>T p en do I/II, Tim, VIIII/II, Vla, [Violón], Cb</i>	
		c ₂ (39-40 i 43-44)	Fl, Cl en do I, Tiple I Tiple II, Cl en do II, Ob I (cc. 39-40), Fg I, Ctí I, <i>Tim, VIIII/II, Vla, [Violón], Cb</i>	
45-50	coda		Tiple I Tiple II Cl en do I/II, Fg I, Ctí I, T p en do I/II, VI I/II, Vla, [Violón], Cb <i>Tim</i>	

⁴ Per a l'elaboració d'aquesta anàlisi ens hem basat en les partícules manuscrites de la sarsuela *El joven Telémaco* que es conserven a l'Arxiu Històric de la Societat General d'Autors i Editors de Barcelona (n. inv. J14).

VENTURA, Pep. Sardana *Del joven Telémaco*

Cc. 6/8	Temes		Textura	Tonalitat
1-8	a		Ti I/II, Tn I/II, Fb, Cú I/II, Tb I/II, B <i>Bom</i>	do major
8-16	b		Cú I, Tb I (Tb II c. 13-16) Cú II <i>Ti I/II, Tn I/II, Fb, B</i>	
17-29	coda		<i>Ti I/II, Tn I/II, Cú I, B</i>	
1-10	c		Ti I, Cú I, Fb, Tb I, B <i>Ti II, Tn I/II, Cú II, Tb II, Bom</i>	la menor
11-25	A		Ti I, Tn I <i>Ti II, Tn II, Cú I/II, Fb, Tb I/II, B</i>	
26-41	B		Cú I, Tb I Cú II, Tb II <i>Ti I/II, Tn I/II, Fb, B, Bom</i>	do major
42-59	C	C1 (42-45 i 50-54)	Tn I Tb I/II <i>Tb I, B, Bom</i>	
		C2 (46-49 i 55-58)	Ti I/II, Tn I, Fb, Tb I Tb II, B <i>Bom</i>	
59-65	d		Tn I Cú I/II, Tb I (c. 62-63) <i>Ti I/II, Tn II, Cú I/II, Tb I/II, B, Bom</i>	fa major

VICENTE Arche BERMEJO, José. *El Barón de la Castaña*. N° 4. «De lo feudal bello ideal» (Manrique, Macario, Paloma)⁵

Cc. 6/8	Temes		Textura	Tonalitat
1-4	intr. instrum		Ftí, Fl, Ob I/II, Cl en sib I/II, Ctí I/II, VI I Violón <i>Fg, Tb I/II, Figle, Tp en mib I/II, Vl II, Vla, B, Tim en sib i fa.</i>	si bemoll major
5-16	A		Ob I/II, Manrique Ftí, Fl, Cl en sib I/II, Fg, Ctí I/II, Tb I/II, Figle, Tp en mib I/II, VI I/II, Vla, Violón, Macario, Paloma B	
17-39	B	B ₁ (17-28)	Ob I, Manrique VI I (cc.17-22) Fl, Ob II <i>Cl en sib I/II, Fg, Tp en mib I/II, Vl I cc.(23-28), Vl II, Vla, Violón, B</i>	
		B ₂ (29-39)	Ftí, Fl, Ob I, VI I, Manrique Ob II, Cl en sib I/II, Ctí I/II, Macario, Paloma <i>Fg, Tb I/II, Figle, Tp en mib I/II, Vl II, Vla, Violón, B, Tim (cc. 36-29),</i>	

N° 1. «Solo de Paloma»

Cc. 6/8	Temes		Textura	Tonalitat
1-4	intr. instr.		Ftí, Fl, Ob I/II, Cl en do I/II, VI I, Violón Ctí en la I/II, <i>Fg, Tb I/II, Figle, Tp en re i la, Vl II, Vla, B, Tim en re i la, Bom</i>	re major
5-20	A		Fl, Ob I/II, Cl I, Paloma VI I/II Cl II, Fg, Tp en re I/II, Vla, Violón B	
21-32	B	b ₁	Ftí, Fl, VI I, Paloma Cl en do I/II Ob I/II, Fg <i>Tp en re i la, Vl II</i>	
		b ₂	VI I Ob I/II, Cl I/II Fg <i>Tp en re i la, Vl II, Vla, Violón, B</i>	
33-41	coda instrum.		Ftí, Fl, Ob I/II, Cl en do I/II, Ctí I/II, VI I, Violón <i>Fg, Tb I/II, Figle, Tp en re i la, Vl II, Vla, B, Tim en re i la, Bom</i>	

⁵ Per a l'elaboració d'aquesta anàlisi ens hem basat en les partitelles manuscrites de la sarsuela *El barón de la castaña* que es conserven a l'Arxiu Històric de la Societat General d'Autors i Editors de Barcelona (n. inv. B38).

VENTURA, Pep. Sardana *Del Barón de la Castaña*

Cc. 2/4	Temes		Textura	Tonalitat
1-4	intr.		Ti I/II, Te, Cú I, Fb <i>Ctí II, Fn I/II, B</i>	do major
5-16	A	a ₁ (5-8)	Ti I/II, Te, Cú I/II, Fb <i>Ctí I/II, Fb, Fn I/II, B</i>	
		a ₂ (9-16)	Ti I/II, Te, Cú I, Fb <i>Ti I/II, Ctí II, Fb, Fn I/II, B</i> <i>Fn I/II, B</i>	
17-39	B	b ₁ (17-28)	Te, Cú I, Fb, Fn I <i>Ti I/II, Te, Fb, Fn II, B</i>	
		b ₂ (29-39)	Ti I/II, Te, Cú II, Fb (c. 29-30) Cú I, Fb, Fn I (31-39) <i>Ti I/II, Te, Ctí II, Fn I/II, B</i>	
1-4 (6/8)	Intr.		Ti I, Cú I (c.1)/II, Fb, Fn I <i>Ti II, Te, Fn II, B</i>	
5-20	C		Cú I, Fb, Fn I <i>Ti I/II, Te</i> <i>Fn II, B</i> <i>Ctí II</i>	
21-32	D		Cú I/II, Fb, Fn I <i>Ti I/II, Te, B</i>	
33-36	Coda		Ti I, Cú I/II, Fb, Fn I <i>Ti II, Te, Fn II, B</i>	
37-46	Coda		Tn <i>Fb, Fn II, B</i>	

