



Universitat Autònoma de Barcelona

**ADVERTIMENT.** L'accés als continguts d'aquesta tesi queda condicionat a l'acceptació de les condicions d'ús establertes per la següent llicència Creative Commons:  [http://cat.creativecommons.org/?page\\_id=184](http://cat.creativecommons.org/?page_id=184)

**ADVERTENCIA.** El acceso a los contenidos de esta tesis queda condicionado a la aceptación de las condiciones de uso establecidas por la siguiente licencia Creative Commons:  <http://es.creativecommons.org/blog/licencias/>

**WARNING.** The access to the contents of this doctoral thesis it is limited to the acceptance of the use conditions set by the following Creative Commons license:  <https://creativecommons.org/licenses/?lang=en>

# LA COBLA BARCELONA (1922-1938) UN PROJECTE NOUCENTISTA

ALBERT FONTELLES I RAMONET  
TESI DOCTORAL



**UAB**

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  
2020

Director  
**Dr. Joaquim Rabaseda i Matas**

Tutor  
**Dr. Josep Maria Gregori i Cifré**



La Cobla Barcelona es va presentar el 30 de març de 1922 al Teatre Tívoli. En pocs anys, va assolir un important protagonisme en la vida cultural catalana: va actuar en espais emblemàtics com el Palau de la Música Catalana, el Palau de Belles Arts i el Palau Nacional de Catalunya; va estrenar obres de Juli Garreta, Ricard Lamote de Grignon, Enric Morera, Francesc Pujol, Josep i Joaquim Serra, Eduard Toldrà i Amadeu Vives; va oferir audicions a Béla Bartók, Manuel de Falla, Richard Strauss i Igor Stravinsky. També va participar en esdeveniments destacats, com el Concert-homenatge al President del Govern de la República, Manuel Azaña, o el XIV Festival de la Societat Internacional de Música Contemporània (SIMC). El 1932, el Govern de la Generalitat va distingir-la amb el títol «Cobla Oficial de la Generalitat de Catalunya». Durant la Guerra Civil, va fer dues gires per Europa organitzades pel Comissariat de Propaganda de la Generalitat de Catalunya i va actuar, a més de la inauguració del Pavelló d'Espanya de l'Exposició Internacional de París, en diverses sales de renom: Sala Gaveau, Sala Pleyel, Grand Palais des Champs-Elyssées i Palau de la Mutualité. El 1938, va emmudir. La seva trajectòria, però, va continuar del 1945 al 1977, una etapa que no s'estudia en aquesta tesi.

Aquest estudi parteix de la hipòtesi que la Cobla Barcelona es va fundar per consolidar una visió de l'agrupació musical entesa en tant que formació orquestral, propera als repertoris simfònics i cambrístics, especialitzada en concerts, que donava resposta a una necessitat cultural i social característica del primer terç del segle XX. Un primer objectiu ha estat situar la formació en el marc musical de Barcelona i de Catalunya i en el seu entorn més immediat, per establir els lligams amb entitats culturals i administracions públiques, amb agrupacions i institucions musicals, amb els mitjans de comunicació, amb els compositors i directors, amb el públic, i exposar així la lògica de la seva fundació. Un altre objectiu ha estat demostrar que la formació va contribuir a la difusió i a la creació d'un repertori de concert escrit per a cobla.

La recerca endegada amb aquesta finalitat ha permès atendre altres qüestions, com ara el paper que va jugar la Cobla Barcelona en el procés d'institucionalització de la cultura, la utilització que se'n va fer com a instrument de propaganda durant la Guerra Civil, i el perfil humà i professional dels músics que en van formar part. També ha permès aclarir els vincles de la formació amb algunes de les principals autoritats musicals que van visitar Barcelona durant la dècada de 1920, així com el paper que van tenir els certàmens de composició en la creació d'un nou model estètic de repertori durant el primer terç del segle XX, atès que els concursos van ser veritables catalitzadors de la reformulació de l'escriptura musical per a cobla.

ALBERT FONTELLES I RAMONET

**LA COBLA BARCELONA (1922-1938)**  
**UN PROJECTE NOUCENTISTA**

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

2020

**Director:** Dr. Joaquim Rabaseda i Matas

**Tutor:** Dr. Josep Maria Gregori i Cifré



# Sumari

---

<b>AGRAÏMENTS</b>	7
<b>ABREVIACIONS</b>	11
<b>INTRODUCCIÓ</b>	13
OBJECTE D'ESTUDI	14
ESTAT DE LA QÜESTIÓ	15
HIPÒTESIS I PREGUNTES	18
OBJECTIUS	22
FONTS	23
METODOLOGIA	25
<b>CAPÍTOL 1. MÚSICS, INSTRUMENTS I ETAPES</b>	29
1.1. EL PROCÉS DE CREACIÓ DE LA COBLA BARCELONA	37
1.2. UNA COBLA-ORQUESTRA	47
1.3. MÚSICS I INSTRUMENTS	51
1.3.1. Professors de cobla: músics polivalents	51
1.3.2. Instruments innovadors: un resultat més afinat i homogeni	58
1.4. ETAPES	63
1.4.1. Albert Martí: el divo i la cobla (1922-1928)	63
1.4.2. Josep Coll i la institucionalització de la Cobla Barcelona (1929-1935)	71
1.4.3. La cobla en temps de guerra (1936-1938)	84
<b>ANNEX 1. IMATGES CORRESPONENTS AL CAPÍTOL 1</b>	87

<b>CAPÍTOL 2. LA TRAJECTÒRIA: LES ACTUACIONS I EL REPERTORI</b>	101
2.1. BALLADES I APLECS	105
2.2. CONCERTS	115
2.2.1. Concerts de cobla	118
2.2.2. Concerts amb altres agrupacions	120
2.2.3. Concerts-homenatges	127
2.2.4. Audicions de sardanes	135
2.2.5. Retransmissions radiofòniques	137
2.3. BALLS D'ENVELAT	147
2.4. ACTES LITÚRGICS	151
2.5. REPRESENTACIONS ESCÈNIQUES	153
2.5.1. Sarsuela	154
2.5.2. Revista	160
2.5.3. Espectacles de varietats	162
2.5.4. Funcions de benefici i festivals-homenatges	165
2.5.5. Danses i ballets	168
2.6. VETLLADES POÈTIQUES	175
2.7. CONFERÈNCIES I L·LUSTRADES	177
2.8. ENREGISTRAMENTS	179
<b>ANNEX 2. IMATGES CORRESPONENTS AL CAPÍTOL 2</b>	183
<b>CAPÍTOL 3. ELS CONCURSOS DE COMPOSICIÓ: UNA EINA PER LA TRANSFORMACIÓ DE LA MÚSICA PER A COBLA</b>	195
3.1. ELS PROMOTORS: ENTRE EL «PATROCINI PARTICULAR» I EL «VOLUNTARISME POPULAR»	203
3.1.1. L'Orfeó Català	204
3.1.2. El Foment de la Sardana de Barcelona	215
3.2. EL JURAT: UN CÀRREC DE PRESTIGI I DE RECONeixEMENT	223
3.3. ELS COMPOSITORS: A LA RECERCA DE LEGITIMACIÓ I CONSIDERACIÓ SOCIAL	227
3.4. UN PROPÒSIT: LA NORMALITZACIÓ DE LA SARDANA PER A COBLA	229
3.4.1. Estandardització de la plantilla instrumental per a cobla	229
3.4.2. L'estètica en els concursos: entre un <i>estil popular</i> i un altre de <i>tema lliure</i>	233
3.4.3. Estipulació d'aspectes compositius i instrumentals concrets	237
3.5. AMPLIACIÓ DEL REPERTORI PER A COBLA	243
3.5.1. Experimentació a partir de l'ampliació instrumental	245
3.5.2. Les glosses per a cobla d'onze instruments	248
3.5.3. Composicions de tema lliure en un o més temps per a cobla d'onze instruments	254
<b>ANNEX 3. IMATGES CORRESPONENTS AL CAPÍTOL 3</b>	265

<b>CAPÍTOL 4. LA COBLA BARCELONA: UNA EINA DE POLÍTICA CULTURAL</b>	271
4.1. AUDICIONS DE SARDANES EN ELS PROTOCOLS CULTURALS DE LES AUTORITATS MUSICALS	279
4.2. IGOR STRAVINSKY	297
4.2.1. Igor Stravinsky i la Cobla Barcelona	300
4.2.2. L'estada a Barcelona de 1925	307
4.2.3. El mite	312
4.2.4. La sardana de <i>L'ocell de foc</i>	320
4.2.5. Un possible esbós	324
4.2.6. La sardana i la cobla segons Igor Stravinsky	330
4.3. MANUEL DE FALLA	335
4.3.1. El protocol cultural durant les estades de 1925 i 1927	337
4.3.2. Manuel de Falla i la Cobla Barcelona	342
4.3.3. La sardana segons Manuel de Falla	348
4.3.4. Estat de la qüestió d' <i>Atlántida</i>	354
4.3.5. La sonoritat de la cobla dins <i>Atlántida</i>	359
4.3.6. Els manuscrits d' <i>Atlántida</i>	364
4.4. LA COBLA BARCELONA: ENTRE LA TRADICIÓ I L'AVANTGUARDA	373
<b>ANNEX 4. IMATGES CORRESPONENTS AL CAPÍTOL 4</b>	375
<b>CAPÍTOL 5. LA COBLA BARCELONA: UN INSTRUMENT DE PROPAGANDA</b>	383
5.1. EL COMISSARIAT DE PROPAGANDA DE LA GENERALITAT DE CATALUNYA I LES ACTIVITATS DE REPERCUSSIÓ INTERNACIONAL	387
5.2. LES GIRES EUROPEES DE LA COBLA BARCELONA ENTRE 1936 I 1937	389
5.3. LA COBLA BARCELONA ENTESA EN TANT QUE INSTRUMENT DE PROPAGANDA: LA CULMINACIÓ D'UNA TRAJECTÒRIA	395
<b>ANNEX 5. IMATGES CORRESPONENTS AL CAPÍTOL 5</b>	410
<b>CONCLUSIONS</b>	422
<b>FONTS I BIBLIOGRAFIA</b>	431
I. ARXIUS, BIBLIOTEQUES I COL·LECCIONS PARTICULARS	431
II. PUBLICACIONS PERIÒDIQUES	432
III. BIBLIOGRAFIA	435
IV. ENTREVISTES	454
<b>ANNEX 6. ELS MÚSICS DE LA COBLA BARCELONA</b>	455



<b>ANNEX 7. ENREGISTRAMENTS DE LA COBLA BARCELONA (1922-1938). LLISTAT CONSERVAT AL FONS DOCUMENTAL DE FONOVILASSAR'78</b>	<b>477</b>
<b>ANNEX 8. REGISTRE DE CONCURSOS CELEBRATS ENTRE 1883 I 1935</b>	<b>483</b>
<b>ANNEX 9. DOCUMENTS D'ARXIU I CORRESPONDÈNCIA</b>	<b>511</b>
<b>ANNEX 10. APUNTS BIOGRÀFICS REDACTATS PER JOSEP JUNCÀ TITULATS «LA VIDA MUSICAL QUE HE VISCUT DURANT 57 ANYS», I CEDITA PER JOSEP JUNCÀ I TORRES, NET DEL MÚSIC</b>	<b>521</b>

## Agraïments

---

En primer lloc vull donar les gràcies al doctor Joaquim Rabaseda i Matas, no només per la seva valuosa tasca en la direcció d'aquesta tesi, sinó també per orientar-me en tot moment i per corregir les redaccions d'aquest text. Gràcies al seu recolzament i a la seva font inesgotable d'idees avui puc escriure aquestes frases. Al doctor Josep Maria Gregori i Cifré, per l'ajuda prestada durant tots aquests anys, la seva col·laboració i el seu compromís. Als doctors Jaume Ayats, Anna Costal, Joan Gay i Josep Pujol, per l'intercanvi d'idees que han enriquit i matisat de manera intel·ligent aquesta investigació.

A tots els informants que, generosament, m'han obert la porta de casa seva i m'han regalat una part del seu temps i del seu coneixement: Josep Maria Almacellas, Isabel Ayala Herrera, Eulàlia Aragonés i Isern, Josep Barcons i Palau, Lluís Bertran i Xirau, Rafael Blanch i Via, Eduard Boada i Silvestre, Joaquim i Rosa Bover i Serra, Maria Brastegi i Moner, Cèsar Calmell i Piguillem, Manuel Castellví i Mayans, Xavier Chavarria i Talarn, Edmond Colomer i Soler, Mercedes Conde i Pons, Judit Cornellà i Reixach, David Craven-Bartle i Lamote de Grignon, Eduard Díaz i Puig, Joan Elías i Mas, Francesc Elías i Prunera, Anaís Falcó i Ibàñez, Jordi Figaró i Voltà, Víctor García de Gomar, Olimpia García López, Raül Garrigasait i Colomé, Pere Girbés i Orro, Ramon Juncà i Torres, Jordi Lara i Surinach, Joan Llosada i Gistau, Josep Loredó i Moner, Jordi Mañosas, Anna Margarit, Josep Martínez i Reinoso, Joan Martori i Pretel, Marina Marvà i Comas, Jordi Mestres i López, Alfons Miró i Font, Jordi Molina i Membrives, Pau Orriols i Ramon, Enric Ortí i Martín, Paloma Ortiz de Urbina, Maria Àngels

Paulís, Mònica Pagés i Santacana, David Puertas i Esteve, Pepe Reche i Antón, Alfons Reverté i Casas, Adolf Pla i Garrigós, Josep Pons i Viladomat, Joaquim M. Puigvert i Solà, Concepció Ramió i Diumenge, Antoni Ros-Marbà, Maria Salicrú-Maltas, Josep-Anton Sánchez i Martínez, Gertrudis Teixidor i Colomer, Narcisa Toldrà i Sobrepera, Enric Ucelay da Cal, Jesús Ventura i Bernet, Pau Vila i Elvira, Joan Vilà i Crispí, Daniel Vilarrubias Cuadras, Sixtu Viñas i Teixidor i Heidy Zimmermann. A tots ells, els dono les meves més sinceres gràcies.

A Jaume Nonell, per compartir-me el seu coneixement i per tots els consells i advertiments, sempre encertats. A Jordi León, amic i flabiolaire, per haver-me transmès la seva saviesa i per haver-me cedit documentació inèdita. A Josep-Maria Serracant, per la seva disponibilitat permanent, per la magnífica tasca de vetllar pel coneixement i la difusió del patrimoni musical català. A Jorge de Persia, per apropar-me a Manuel de Falla i per fer-me descobrir la millor xocolateria de Barcelona. Al doctor Enric Gallén, per la seva amabilitat i per haver-me ajudat a endinsar-me en l'apassionant món escènic dels anys vint. A la doctora Ester Boquera, per fer-me descobrir els secrets del Comissariat de Propaganda de la Generalitat de Catalunya, per animar-me a seguir endavant en els moments difícils. A la doctora Maria Corominas i Piulats, per haver-me aconsellat en els criteris formals d'aquesta tesi. A Lea Feliu, pel seu ajut en la correcció ortogràfica. A Jaume Roure, per haver-me encomanat el gust pel disseny.

Durant els anys de formació, he tingut la sort de gaudir d'un professorat i d'uns companys d'estudi excel·lents, tant al Conservatori Municipal de Música de Barcelona i de Sabadell, com a l'Escola Superior de Música de Catalunya. De tots ells, n'he absorbit coneixements i habilitats i en guardo records entranyables. M'agradaria, però, donar les gràcies a dues persones especials. A Bernat Castillejo, flautista i flabiolaire, per ensenyar-me tot allò que sap, que és molt. A Albert Guinovart, mestre i amic, per haver-me guiat i aconsellat durant la meva estada a Barcelona i alhora per haver-me transmès directament els valors que el defineixen: l'optimisme, la senzillesa i la generositat.

També vull manifestar el meu agraïment a algunes persones que m'han facilitat la recerca als arxius i les biblioteques que més he sovintejat. A Marta Grassot, que des del primer moment em va obrir les portes del Centre de Documentació de l'Orfeó Català i va mostrar molt interès en aquest estudi. A Rosa Montalt, per atendre'm sempre amb tanta amabilitat des de la Biblioteca de Catalunya. A Elena Garcia de Paredes de Falla, per obrir-me les portes del

Archivo Manuel de Falla i per indicar-me els racons més bonics de Granada. A Marie Stravinsky, per facilitar-me l'accés a la Paul Sacher Foundation. En la mateixa línia, a Lluís Badia de l'Orfeó Gracienc, a Alicia Torra de Larrocha de l'Acadèmia Marshall, a José Luís Maire de la Fundación Juan March, i a Sara Guasteví del Museu de la Música de Barcelona.

I no puc oblidar les persones que han col·laborat d'una altra manera en l'elaboració de la tesi. A la meua colla de Solsona, que m'ha perdonat l'absència en tants sopars. A les amigues de la Universitat Pompeu Fabra i als companys de l'Escola de Música Jesuïtes de Casp, que m'han esperonat sempre a seguir endavant. Al Centre d'Estudis Linyolencs, molt especialment al Jaume Cuadrench i al Carles Freixes, amics solsonins, per la seva col·laboració i el seu compromís a favor de la cultura i per haver sabut crear un ambient de recerca excepcional. Als amics de la Cobla Marinada, molt especialment a la Marta Fina, companya de confidències. També als amics de la Cobla Juvenil Ciutat de Solsona, que han hagut d'adaptar-se massa sovint a la meua agenda.

Finalment, només em queda dir que, a la base de tot, la família hi ha tingut un paper essencial. Als meus pares, Antoni i Roser, per la seva confiança atenta i estima sincera, per donar-m'ho tot i ensenyar-me que en aquest món res no és impossible. Al meu germà Ferran, per estar sempre al meu costat. A la Rosa, la Claustre Rafart, la Sessa, la Meme i la Teresa, que amb el seu suport, amor i coratge han contribuït a fer que aquest treball sigui una realitat. I per últim, al Carles, persona imprescindible a qui també vull agrair l'energia que m'ha donat dia rere dia, per acabar aquest estudi.



## Abreviacions

---

CEDOC	Centre de Documentació de l'Orfeó Català
Col.	Col·lecció
Coord.	Coordinador
Dir.	Director
Doc.	Document
Ed.	Editor
Fas.	Fascicle
Fig.	Figura
Gra.	Gràfic
Im.	Imatge
Inv.	Inventari
N.	Número
Op.	Opus
P.	Pàgina
Transc.	Transcripció
S/d	Sense data
S/n	Sense número
Taul.	Taula
Top.	Topogràfic
V.	Vegeu
Vol.	Volum



## Introducció

---

El 12 de juliol de 1937 es va inaugurar el Pavelló Espanyol de l'Exposició Internacional de París. L'edifici, dissenyat per Josep Lluís Sert i Luis Lacasa, es va concebre a partir de la unió de dos elements: la cultura, símbol de cohesió; i la propaganda, instrument de difusió de la situació que vivia l'estat espanyol en aquell moment. L'acte inaugural va comptar amb més de cinc-cents persones entre les quals destacava el president de la República Francesa, Albert Lebrun; l'ambaixador de la Segona República Espanyola, Ángel Ossorio Gallardo; el comissari general de l'exposició, José Gaos; la primera advocada a exercir Espanya, Victoria Kent; l'ambaixador de Mèxic, Paul Boncourt; l'ambaixador de Rússia, Marcel Rosenberg; i diversos artistes que hi havien cedit obres d'art. Al costat del mural *El segador* de Joan Miró, de l'escultura la *Font de Mercuri* d'Alexander Calder, del fresc del *Guernica* de Pablo Picasso i de la vitrina que denunciava l'afusellament de Federico García Lorca, s'hi trobaven onze intèrprets que estaven a punt d'actuar. Tots ells formaven part de la Cobla Barcelona, que estava en plena gira per Europa. De fet, feia pocs dies que havien actuat a la «Gala de la Danse International» celebrada al Grand Palais des Champs Elysées juntament amb Teresina Boronat qui, després de la interpretació del cinquè moviment d'*Impressions camperoles* de Joaquim Serra, «Festa», havia dansat *La santa espina* d'Enric Morera. La inauguració del Pavelló Espanyol de l'Exposició Internacional de París ha estat d'una transcendència rellevant sobretot per la presentació pública del *Guernica*, un moment clau de la història cultural del segle XX que va anar acompanyat de la sonoritat d'una cobla i de la presència d'uns intèrprets anomenats «professors de cobla», que, malauradament, no van sortir a la fotografia. Com va arribar a participar la Cobla Barcelona en la inauguració del Pavelló Espanyol de l'Exposició Internacional de París de 1937?



## Objecte d'estudi

El 30 de març de 1922, la Cobla Barcelona es va presentar al Teatre Tívoli, dins l'estrena de la versió catalana de *Marina* d'Emilio Arrieta i Francesc Camprodon. La formació –dirigida per Josep Gravalosa i, a partir de 1924, per Josep Serra– va passar ràpidament a annexar-se en aquella xarxa que l'activitat musical, cultural i civil havia anat establint i consolidant entre la primera i segona dècada del segle XX. En pocs anys, va assolir un important protagonisme en la vida cultural catalana: va actuar en espais emblemàtics com el Palau de la Música Catalana, el Gran Teatre del Liceu, el Palau de Belles Arts i el Palau Nacional de Catalunya; va estrenar composicions de Gaspar Cassadó, Juli Garreta, Ricard Lamote de Grignon, Enric Morera, Francesc Pujol, Joaquim Serra, Eduard Toldrà i Amadeu Vives; va oferir audicions a Béla Bartók, Manuel de Falla, Richard Strauss i Igor Stravinsky; va incorporar les composicions que consideraven més innovadores en els seus programes; va participar en esdeveniments destacats, com el Concert-homenatge al President del Govern de la República, Manuel Azaña, o el XIV Festival de la Societat Internacional de Música Contemporània (SIMC). Alhora, va ser una de les agrupacions més actives en els estudis radiofònics de Barcelona. Al 1932, el Govern va distingir-la amb el títol «Cobla Oficial de la Generalitat de Catalunya». Durant la Guerra Civil va fer dues gires per Europa organitzades pel Comissariat de Propaganda de la Generalitat de Catalunya i va actuar, a més de la inauguració del Pavelló d'Espanya de l'Exposició Internacional de París, en diverses sales emblemàtiques europees: Sala Gaveau, Sala Pleyel, Palais de la Mutualité, Grand Palais des Champs-Élysées, Teatre Gaîté-Lyrique, Sala Lucerna i Sala Vooruit. Al 1938, va emmudir. La seva trajectòria, però, va continuar del 1945 al 1977, una etapa que no es desenvolupa en aquest estudi.

L'activitat de la Cobla Barcelona va viure el final de la Mancomunitat de Catalunya, va travessar la Dictadura de Primo de Rivera i la crisi de la monarquia, va contemplar la proclamació de la Segona República i va creuar bona part de la Guerra Civil. Podria ser que la història de la primera etapa de la formació no anés gaire més enllà de les informacions exposades. Sigui com sigui, calia preguntar-se: qui, com, quan i per què a Barcelona, al 1922, es va decidir fundar una cobla «superior a totes»<sup>1</sup>?

---

<sup>1</sup> *La Sardana* (7-IV-1922:19)

## Estat de la qüestió

Durant la dècada de 1990, es van publicar diverses col·leccions que oferien una visió global sobre la música a Catalunya amb una mirada renovadora, sobretot en el període comprès entre l'inici del segle XX i la Guerra Civil. Al 1994, Edicions 62 va publicar deu volums sota el títol *Història de la Cultura Catalana*. El volum VII inclou un estudi de Roger Alier (1994) titulat «La música del noucentisme», on l'historiador constata que el període noucentista coincideix amb l'auge de la creació de sardanes noves: «el prestigi de la dansa creix, ja que s'adiu al concepte de mediterraneïtat i de nitidesa de les formes populars, de les quals la sardana sembla ésser el paradigma» (Alier 1994:157). El volum VIII, incorpora una secció titulada «L'edat d'or de la Música Catalana», on Xosé Aviñoa explica el desenvolupament de l'associacionisme musical que va viure Catalunya durant el primer terç del XX. El musicòleg distingeix dues etapes: la primera, situada entre 1888 i 1910, relacionada amb el modernisme, amb iniciatives com la Societat Catalana de Concerts, l'Orfeó Català o l'Associació Wagneriana; i la segona, entre 1910 i 1939, relacionada amb el noucentisme, amb l'Orquestra Simfònica de Barcelona, l'Associació de Música da Camera, l'Orquestra Pau Casals i el gran apogeu del moviment coral. En aquest text, el musicòleg anomena l'audició de sardanes que va escoltar Igor Stravinsky a Barcelona durant la dècada de 1920 i alhora constata un període d'esplendor de la sardana: «agrupacions sardanístiques aparegudes per tots els racons de Catalunya i una tenaç tasca de creació de repertori de mans d'homes d'indubtable vena creativa com Enric Morera, Eduard Toldrà i Juli Garreta, en fan un repertori de música que assoleix altíssims nivells de popularitat» (Aviñoa 1994:194). Cap dels dos autors, però, fa referència a la Cobla Barcelona.

Al 2000, l'Enciclopèdia Catalana va editar la *Gran Enciclopèdia de la Música*, una obra en vuit volums que recopila les dades musicals relacionades amb la cultura catalana en tota la seva amplitud territorial i temporal. El segon volum incorpora una entrada escrita per Concepció Ramió (2000: s/n) que porta per títol «Cobla Barcelona»:

Cobla orquestra catalana creada l'any 1922 amb l'objectiu de formar una cobla de qualitat a la capital catalana, finalitat compartida amb Francesc Pujol, Enric Morera i Joan Lamote de Grignon, que n'esdevingueren assessors musicals. Incorporà instruments catalans a la Banda Municipal i també alguns dels millors intèrprets empordanesos i selvatans. Josep Gravalosa n'era el representant, i entre els músics destacava el tenor Albert Martí. Més tard s'incorporà com a fiscorn Josep Serra, que en fou director. L'any 1929 el grup s'escindí i els músics de la Banda crearen l'Albert Martí-Barcelona. El 1932 obtingué el títol de Cobla Oficial de la Generalitat de Catalunya. La seva activitat cessà el 1939 i

es reprengué el 1945 sota les directrius de Joaquim Serra. A la seva mort, fou substituït per Antoni Ros Marbà i posteriorment per Fèlix Martínez i Comín. Es dissolgué l'any 1977.

En paral·lel a la *Gran Enciclopèdia de la Música*, una de les publicacions més extenses d'història general de la música a Catalunya és la col·lecció titulada *Història de la Música Catalana, Valenciana i Balear*, on diferents especialistes ofereixen una visió global sobre la música des de l'Edat Mitjana fins al segle XX. El volum IV, titulat «Del Modernisme a la Guerra Civil (1900-1939)» i redactat novament per Aviñoa, director del projecte editorial, inclou una fotografia d'un concurs de cobles celebrat al Palau de la Generalitat de Catalunya per exemplificar l'oficialització de la cultura durant la Segona República (Aviñoa 1999:14), sense especificar, però, que la imatge feia referència al jurat que havia distingit la Cobla Barcelona amb el títol «Cobla Oficial de la Generalitat». El volum VI, titulat «Música popular i tradicional», conté una altra pinzellada de la Cobla Barcelona, també escrita per Concepció Ramió: «creada al 1922 amb la intenció de proporcionar a la sardana i a la música de cobla un grup instrumental de característiques similars a les formacions clàssiques [...] va assolir un òptim nivell interpretatiu i un ampli repertori que li facilità el nomenament de Cobla Oficial de la Generalitat» (Ramió 2001:146). Finalment, el volum IX, editat el 2003, inclou un diccionari que recull una entrada força similar a la publicada a la *Gran Enciclopèdia de la Música*.

En passar de les obres més generals al camp de la recerca més específica en l'àmbit sardanista, cal reconèixer la tasca pionera coordinada per Josep Mainar i publicada en tres volums al 1970 titulats *La sardana*: I. «El fet històric», II. «El fet musical», III. «El fet literari, artístic i social». El segon volum, signat per Lluís Albert, Salvador Casanova, Josep Mainar, Isidre Molas i Lluís Moreno, conté un apartat dedicat a la Cobla Barcelona: «la seva fundació, en gran part, la devem a Joan Lamote de Grignon [...] l'interès que tenia per a la ciutat de poder comptar amb una cobla més apta que les existents [...] la cobla gaudí del considerable suport que significava l'assessorament del mestre Francesc Pujol, que ja existia a través de Josep Serra» (Mainar 1970:98). Al 1998, Jordi Puerto va publicar el llibre *Aproximació a la Cobla Barcelona* i hi va incloure un estudi cronològic del conjunt instrumental i la biografia d'alguns intèrprets: «una formació atípica, va néixer de la conveniència de crear una cobla que omplís les necessitats del tarannà barceloní, més decantat cap al gaudi de les influències filharmòniques del classicisme, que al plaer de la dansa» (Puerto 1998:33). Al 2000, Inés Padrosa i Concepció Ramió van publicar un volum titulat *La Nissaga dels Serra* i van dedicar unes pàgines a explicar la vinculació de Josep Serra amb la Cobla Barcelona, director de la formació de 1924 a 1938. Al 2004, Concepció Ramió (2004-2005:218), en un article publicat

a la revista *Recerca Musicològica* –dirigida per Francesc Cortès i César Calmell– assegura que el paper de Joan Lamote de Grignon va ser decisiu per la fundació de la formació: «la intenció anava aparellada al projecte, discutit tant amb Millet i Pujol com amb Morera, de creació de la Cobla Barcelona [...] una cobla sotmesa a un treball acurat propi de les orquestres i grups de cambra [...] una formació al servei del simfonisme i de la composició sardanística de qualitat». Al mateix article, l'autora afirma que l'existència de la Cobla Barcelona va ser fonamental per tal que en els anys vint es pogués desenvolupar el gènere lliure de música per a cobla. Al 2006, es va publicar el llibre *Córrer la sardana: balls, jovers i conflictes*, un projecte dirigit per Jaume Ayats que engloba diferents camps d'estudi relacionats amb la sardana i la cobla. Al 2009, Jaume Ayats, Anna Costal i Joaquim Rabaseda (2009:47) van publicar *Sardanes* on exposen que una de les finalitats principals de la Cobla Barcelona va ser cobrir les necessitats del tarannà barceloní: «una manera de fer que volia marcar les diferències amb les agrupacions empordaneses, va ser una cobla que no volia sotmetre's a la satisfacció dels balladors i que podia tocar sense obstacles». Al 2014, Jesús Ventura va publicar *La sardana a Barcelona*, on dedica un bloc sencer a la formació. Per fer-ho, va partir del contingut de Josep Mainar (1970), Jordi Puerto (1998) i Ramió (2004-2005).

D'aquesta revisió se'n desprèn fàcilment que la bibliografia específica sobre la Cobla Barcelona és més aviat escassa i poc aprofundida. Per aquest motiu vaig decidir apropar el focus als estudis relacionats amb altres entitats similars o situades en un mateix marc temporal. En l'àmbit de les publicacions de monografies de divulgació sardanista han sovintejat les publicacions dedicades a diverses cobles catalanes que han partit, a voltes, de l'excusa d'un aniversari o d'una efemèride important.<sup>2</sup> En l'àmbit científic, destaquen alguns estudis relacionats amb agrupacions musicals coetànies a la Cobla Barcelona. Al 2005, Manuela Narváez va escriure la tesi doctoral sobre l'Orfeó Català, on analitza la trajectòria artística i institucional de l'entitat coral vinculada al moviment catalanista des de la seva creació fins a la reobertura de l'entitat després de la Guerra Civil. Al 2009, Núria Medrano va finalitzar els estudis de doctorat amb la tesi *Músics, cants i balls a la Conca de Barberà*, una investigació que inclou un estudi musicològic de les formacions musicals d'aquella regió. Al 2017, José Reche va defensar la tesi doctoral relacionada amb el quartet de trompes de l'Orquestra Pau Casals, on s'hi relaciona la problemàtica de les institucions musicals en un període històric i en una geografia concreta. Probablement, un dels estudis científics més interessants sobre una agrupació instrumental situada en el mateix marc temporal que la

---

<sup>2</sup> Vegeu Padrosa (1990), Baucells (2000), Lara (2005), Nonell i Subirana (2006) i Gallegos (2008).

Cobla Barcelona és la tesi doctoral de Joan Gay (2018) sobre l'Orquestra Simfònica de Girona, una investigació completíssima en molts aspectes que s'ha convertit en una obra de consulta imprescindible per la realització d'aquest estudi.

Tot i les llacunes que presenta l'exploració de publicacions relacionades amb la Cobla Barcelona, també podem inscriure aquest estudi en una línia de recerca més àmplia relacionada directament amb el noucentisme musical. En els darrers anys, diversos investigadors han elaborat estudis emmarcats en aquest període. Al 2004, Cèsar Calmell va publicar un article de referència a la revista *Recerca Musicològica* titulat: «Un ideari per a la música del nou-cents» i va proposar una aplicació musical de l'ideari del noucentisme. Al 2006, Narcís Comadira va publicar *Forma i prejudici (el Noucentisme)*, un llibre que inclou el paper de la música en el programa del nou-cents. Al mateix any, Joaquim Rabaseda (2006:365-395) va oferir una anàlisi completa de la relació del moviment amb l'activitat i el pensament musical en la seva tesi doctoral. A banda de la tesi de Joan Gay (2018), destaquen diversos estudis i publicacions realitzades a l'entorn d'institucions noucentistes: Obra del Cançoner Popular (Massot 2011), Associació Música de Camera (Muntada 1984; Chavarría 2013), Athenea de Girona (Aragó et al. 2013) i Orquestra Pau Casals (Ginesi, Rabaseda 2015; Reche 2017). Fins i tot s'han publicat recentment llibres relacionats amb músics i intel·lectuals relacionats amb el moviment, com el diari de joventut d'Eduard Toldrà, en una edició a cura de Francesc Cortès i Mercè Comas (2014);<sup>3</sup> o l'epistolari entre Manuel Capdevila i Eduard Toldrà, a cura de Joaquim Rabaseda (2018).<sup>4</sup> En definitiva, tot i les llacunes, és evident que la recerca sobre les entitats noucentistes i el marc temporal continua generant estudis acadèmics i nova literatura en l'actualitat.

## Hipòtesis i preguntes

Durant les festes de la Mercè de 1902, Francesc Cambó va reunir les principals cobles empordaneses a Barcelona i va assegurar que, des de llavors, la sardana «deixà d'ésser una dansa empordanesa i passa a ésser una dansa catalana» (Cambó 1981:88). A la vegada, va relatar que els empordanesos residents a Barcelona, juntament amb alguns cantaires de l'Orfeó Català —«els havia ensenyat jo a ballar, comptar i repartir la dansa» (Cambó 1981:88)— van ser els encarregats de propagar-la. Entre 1902 i 1908 les sardanes es van escampar per Catalunya i es van convertir en un element indispensable de qualsevol activitat catalanista: «la

---

<sup>3</sup> Toldrà (2014)

<sup>4</sup> Capdevila i Toldrà (2018)

sardana va convertir-se en el principal referent simbòlic del catalanisme [...] en representava la pàtria, la germanor, la força juvenil, l'esperit democràtic, el caràcter seriós i responsable», va exposar Joan-Lluís Marfany (1996:328). En poc temps, el ball de moda va passar a ser una dansa nacional que simbolitzava la unió equilibrada i assenyada del poble (Rabaseda 2006:372) i es va convertir alhora en un art ordenat i civilitzat (Ayats et al. 2006; Rabaseda 2006:374). Entre 1908 i 1909, Eugeni d'Ors, a les seves glosses signades sota el pseudònim Xènius, va donar a entendre que la sardana no era una manifestació local i típica, sinó un ball numeral i artificiós que es valorava quan es ballava a Reus i es criticava quan es ballava a l'Empordà, perquè a Reus no era un acte festiu espontani sinó una agrupació voluntària i organitzada. «A creixença i a expansió mereix la Sardana ser duta», va relatar l'ideòleg del noucentisme en una d'aquestes glosses (Ors 2001:198-199; Castellanos 1967:33; Rabaseda 2006:374). Així doncs, és evident que la sardana com a gènere musical i la cobla com a institució cultural són fets independents al noucentisme però en la mesura que determinats sectors dirigents del país van voler convertir-los en símbol emblemàtic d'identitat nacional hi van projectar al damunt tot un argumentari.

A principis de segle, la sardana va començar a suscitar opinions diverses entre la societat catalana. Al juliol de 1912, en plenes vigílies de l'aplec de Vallvidrera, la revista *Renaixement* – adherida a la Unió Catalanista – va dedicar un monogràfic a la dansa i va publicar una sèrie d'articles redactats per una vintena d'intel·lectuals i compositors catalans.<sup>5</sup> Manel Alcàntara i Pere Ramoneda van elogiar la sardana i van assegurar que s'havia convertit definitivament en «Dansa Nacional de Catalunya»,<sup>6</sup> Ricard Casals va donar a entendre que era un «símbol de llibertat»,<sup>7</sup> Pere Jordi va evocar els records de l'aplec<sup>8</sup> de Vallvidrera, «cada any té més èxit!»<sup>9</sup> escrivia, mentre que Àngel Torres va exposar que la sardana estava en plena decadència: «reduïda a un relatiu nucli que la propaga amb entusiasme».<sup>10</sup> En definitiva, un conjunt d'articles que reflectien opinions diverses sobre qüestions estètiques, culturals, polítiques i ideològiques provinents d'una societat plural.

---

<sup>5</sup> *Renaixement* (11-VII-1912). Hi van col·laborar: Àngel Torres, Cassià Casademont, Eusebi Guiteras, Francesc Font, Francesc Peracaula, Francesc Pujol, Jaume Pahissa, Joan Balcells, Joan Baptista Espadaler, Joan Lamote de Grignon, Joan Manén, Joaquim Delclós, Joaquim Pecanins, Joaquim Riera, Josep Casanovas, Josep Gols, Josep Maria Soler, Josep Vicens *Xaxu*, Lluís Camós, Manel Alcàntara, Pere Jordi, Pere Ramoneda i Ricard Casals.

<sup>6</sup> Manel Alcàntara, «Tribut d'amor»; Pere Ramoneda, «Patriòtica Sardana». *Renaixement* (11-VII-1912:325-326)

<sup>7</sup> Ricard Casals, «La sardana, símbol de Llibertat». *Renaixement* (11-VII-1912:329)

<sup>8</sup> *Renaixement* (11-VII-1912:334). El primer aplec de Vallvidrera es va celebrar al 1907.

<sup>9</sup> Pere Jordi, «Aplec de la Sardana». *Renaixement* (11-VII-1912:334)

<sup>10</sup> Àngel Torres, «Siguem conscients». *Renaixement* (11-VII-1912:328)

De tots els escrits ens fixem en el contingut de dues cròniques redactades per dos compositors barcelonins, que anticipen un punt d'inflexió en la concepció de la sardana i de la cobla. Joan Lamote de Grignon va exposar que la sardana havia de ser considerada com un medi per educar musicalment el poble i que s'havien d'excloure les composicions que no tinguessin «un positiu valor musical» per tal d'enaltir el «nivell intel·lectual» dels oients. Francesc Pujol va donar a entendre que no n'hi havia prou amb què la sardana fos «dansa nacional», calia «glorificar-la i enlairar-la, més i més». Calia que els balladors, seriosos i concentrats amb els seus punts, s'esmercessin a «escoltar» i «analitzar» la música: «penseu que la sardana és quelcom més que un motiu de dansar, és la música de la nostra terra. Escolteu-la», va escriure Pujol a *Renaixement* (11-VII-1912:333). D'aquesta manera, els dos autors barcelonins van aprofitar el monogràfic per defensar dos elements inherents de l'esperit noucentista: «educar al públic» i «aprendre a escoltar» (Chavarria 2013).

Per l'evolució d'aquesta nova concepció, es van dur a terme un seguit d'accions que van consistir bàsicament en incloure la cobla en les sales de concert i eixamplar-ne les seves capacitats expressives. A inicis de 1914, l'Orfeó Català va convidar La Principal de Perelada a interpretar tres sardanes «per escoltar» al Palau de la Música Catalana en un concert de música coral.<sup>11</sup> Al mateix any, l'entitat va proposar a la cobla una *tournee* a París i a Londres juntament amb Maria Barrientos i Joan Manén. La cobla va interpretar sardanes en sales europees, sense cooperar, però, amb el cor. L'any 1915, i probablement sota la influència de la gira europea,<sup>12</sup> l'Orfeó Gracienc va incloure La Principal de Perelada en un concert celebrat al Teatre del Bosc,<sup>13</sup> on va estrenar *El testament de n'Amèlia* de Joan Lamote de Grignon i *Trapeçera* de Francesc Pujol. En aquest concert, l'entitat va fer un pas més enllà i va utilitzar la cobla com a element acompanyant del cor. Així, es va estrenar *La blavor del mar*, una cançó per a cor i cobla composta per Joan Balcells i la sardana corejada *La cançó nostra* d'Enric Morera. La cooperació directa d'ambdues formacions va sorprendre al crític de *La Veu de Catalunya* (23-V-1915:4): «L'efecte obtingut per tal conjunt feu una agradable impressió», qui va esperonar als compositors a seguir aquest camí. Al 1918, l'Orfeó Català va organitzar la primera edició del concert de Cap d'Any al Palau de la Música Catalana,<sup>14</sup> un esdeveniment

---

<sup>11</sup> Segons el cronista de *La Vanguardia* (10-II-1914:3), La Principal de Perelada va interpretar en primera audició les sardanes *Nai* de Josep Maria Cogul, *Plany* d'Antoni Pérez Moya i *Primavera* de Josep Serra.

<sup>12</sup> El cronista de *La Veu de Catalunya* (22-V-1915:3) va descriure: «Hi ha interès en sentir a aquesta notabilíssima cobla, que tant brillantment col·laborà en l'execució de l'Orfeó Català a París i a Londres».

<sup>13</sup> *La Vanguardia* (21-V-1915:7)

<sup>14</sup> Centre de Documentació de l'Orfeó Català, Col·leccions digitals: Programes de concert [en línia]. *Cançons i danses*, 1-I-1918 [Consulta: 8-VI-2018]. Disponible a: <<http://mdc.csuc.cat/cdm/search/collection/ProgPMC/>>

que va significar la primera vegada en què una cobla oferia un recital exclusiu de sardanes a la sala de concerts. Del 1918 al 1922, hi van participar tres cobles: La Principal de la Bisbal, La Principal de Perelada i Els Montgrins; cap d'elles, però, barcelonines. Paral·lelament, al 1919, l'Orfeó Català va publicar el cartell de la primera edició dels Premis Eusebi Patxot, un certamen que va contribuir definitivament a la creació d'un nou model de sardana clàssica «de concert» i a l'eixamplament de les capacitats expressives de la formació a partir del gènere de la glossa.

Tots aquests indicis fan palesa la necessitat de crear un instrument que donés resposta a una ideologia emmarcada en les polítiques culturals pròpies dels programes noucentistes. Així doncs, partim de la hipòtesi que la Cobla Barcelona es va fundar per consolidar una determinada visió de la cobla entesa en tant que formació orquestral propera als repertoris simfònics i cambrístics, especialitzada en concerts, i per donar resposta a una necessitat cultural i social del primer terç del segle XX. A partir d'aquí, es deriven diverses preguntes: si en una mateixa ciutat ja hi havien altres cobles,<sup>15</sup> qui estava interessat en l'existència d'un nou instrument cultural? Quines bases fonamentals va establir la Cobla Barcelona? Quina incidència va tenir en l'activitat musical catalana? Quines activitats va realitzar durant la seva primera etapa? Quin perfil humà i professional tenien els músics que en van formar part? Com va arribar a ser nomenada «Cobla Oficial de la Generalitat de Catalunya»?

El noucentisme va ser un dels intents més organitzats i potents que va arribar a establir un programa institucional per l'articulació de Catalunya com a nació moderna més enllà del projecte polític, estètic i moral, fins i tot en l'àmbit literari, plàstic i arquitectònic (Marí 2009:11). Tot i que les activitats musicals han tardat més a formar part de l'àmbit d'estudi del moviment, és lògic que la idea d'una nació moderna, amb una cultura i una llengua pròpia, contemplava una música entesa en tant que catalana de «*mediterranisme* d'inspiració, *intel·lectualisme* de concepció i *antilocalisme* d'intenció» (Calmell 2004-2005:98). És a dir, un patrimoni musical en consonància amb les inquietuds estètiques europees de l'època que es mostrava sense prejudicis a les autoritats musicals que visitaven Barcelona durant la dècada de 1920 i que incloïa, entre altres formacions, la cobla i el seu repertori. Al 1932, la Cobla Barcelona va especificar a la instància enviada al Consell de Cultura de la Generalitat de Catalunya que havia cooperat «com la que més» per la creació d'un «repertori especial de

---

<sup>15</sup> Entre 1906 i 1908 es va fundar a Barcelona la Cobla Sureda, La Principal Barcelonina i la Cobla Barcino. Les tres formacions van estar actives durant la dècada de 1920. Cap d'elles, però, va participar en els concerts de Cap d'Any.



música per a concert escrit per a cobla» (v. **Im. 1.23.**). Una altra hipòtesi a comprovar, doncs, és si la Cobla Barcelona va contribuir a la difusió i a la creació d'un determinat repertori de concert escrit per a cobla. En aquest sentit calia preguntar-se: amb qui va cooperar? Quines interseccions va tenir amb els intel·lectuals, els artistes i la premsa? Amb quines entitats i agrupacions es va relacionar?

Per aconseguir respondre aquestes preguntes es van acotar els següents objectius principals, dels quals se'n deriven tres objectius secundaris.

### **Objectius principals**

- 1) Incardinar la Cobla Barcelona en el marc musical de Barcelona i de Catalunya i en el seu entorn més immediat, per establir els lligams amb entitats culturals i administracions públiques, amb agrupacions i institucions musicals, amb els mitjans de comunicació, amb els compositors i directors, amb el públic al qual es dirigia, i exposar així la lògica de la seva fundació.
- 2) Demostrar que la Cobla Barcelona va contribuir significativament a la difusió i a la creació d'un repertori de concert escrit per a cobla.

### **Objectius secundaris**

- 1) Documentar la trajectòria de la primera etapa de la Cobla Barcelona (1922-1938) en tota la seva amplitud: el procés de creació, les bases fonamentals, la formació instrumental, els músics que en van formar part, la seva organització interna, el funcionament, les actuacions, el repertori i la seva institucionalització.
- 2) Estudiar la reformulació de les composicions escrites per a cobla que va ampliar el repertori existent de sardanes al primer terç del segle XX amb noves formes musicals pròpies de concert, especialment a través dels concursos de composició.
- 3) Analitzar l'estratègia de política cultural organitzada a l'entorn d'autoritats musicals que visitaven Barcelona durant la dècada de 1920 i concretar el paper que hi va desenvolupar la Cobla Barcelona, amb especial atenció al protocol cultural i al

moment vital durant la seva estada a Barcelona, als vincles que van tenir amb la formació, les opinions i les impressions sobre la sardana i la cobla, així com també la transcendència que va tenir en la seva obra creativa.

- 4) Detallar l'ús de la Cobla Barcelona per part de la Generalitat de Catalunya en tant que instrument de propaganda durant la Guerra Civil.

## Fonts

L'arxiu de la Direcció General de Cultura Popular i Associacionisme Cultural de la Generalitat de Catalunya custodia «l'Arxiu de la Cobla-Orquestra Barcelona», un fons documental cedit al 1993 per Emili Puig que aplega material referent a la segona etapa de la formació (1945-1977). L'arxiu, però, conserva quatre documents que fan referència a la primera etapa: certificats del Registre de la Propietat Intel·lectual datats del 1928 i relatius a la marca «Cobla-Orquestra Barcelona», una escriptura notarial realitzada al 1929, un llistat de les actuacions fetes durant la gira europea de 1937 i un cartell original dissenyat per Ricard Fàbregas durant la Guerra Civil. L'Associació Músics per la Cobla de Sabadell, liderada per Josep-Maria Serracant i Jesús Ventura, conserva un fons anomenat «Arxiu de la Cobla Barcelona» que inclou un total de tres mil partícels que la formació va utilitzar entre 1922 i 1977 i que Felip Vila i Font, antic component, va cedir a l'entitat al 2017. Novament, aquest arxiu no engloba un fons documental amb entitat pròpia que aplegui –a banda del repertori– material referent a la primera etapa de la Cobla Barcelona. Paral·lelament, es van cercar documents oficials i cartes en institucions locals i privades, sense gaire èxit: Arxiu de l'Orfeó Gracienc, Arxiu del Foment de la Sardana de Barcelona, Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona, Arxiu Municipal de Barcelona, Arxiu Nacional de Catalunya, Biblioteca de Catalunya o el Centre de Documentació de l'Orfeó Català, tal com s'indica a l'apartat de **Fonts i bibliografia**. És del tot probable que aquest buit respongui a l'escissió que va patir l'entitat al 1929 i també a les circumstàncies que la van envoltar al final de la seva primera etapa: la Guerra Civil. Així doncs, aquest punt de partida va condicionar l'activitat de recerca inicial.

La consulta bibliogràfica va ser la següent fase. Es van revisar publicacions d'àmbit general i específic que fessin referència al tema i es van cercar bibliografies dels intèrprets i dels directors que havien format part de la formació. La bibliografia consultada –tot i ser força

escassa, ben diversa i sovint, poc científica– va permetre una aproximació a la formació així com també a l'educació musical i a la trajectòria artística de cada un dels intèrprets. També es va recórrer a col·leccions de postals i programes de mà conservats en arxius particulars – Eduard Boada, Josep Loredó, Enric Mañosas, Jordi Mestres o Jaume Nonell–; a casa dels familiars dels músics, que els guarden com a record; i també en col·leccions digitals que es poden consultar actualment en línia, com és el cas de les Col·leccions digitals del Centre de Documentació de l'Orfeó Català. Pel que fa a la temàtica dels concerts realitzats a l'entorn d'autoritats musicals, es van consultar físicament els fons personals dels compositors dipositats en centres nacionals i europeus: Archivo Manuel de Falla, de Granada; Fundación Juan March, de Madrid; i Paul Sacher Foundation, de Basilea.

La consulta de premsa de l'època –bàsicament diaris i revistes– ha estat absolutament imprescindible en aquest treball. Durant la recerca, s'han localitzat comunicats oficials de la formació publicats en diferents mitjans, uns escrits d'alta importància per documentar i confirmar el funcionament de l'entitat. Tot i que algunes publicacions s'han consultat físicament a l'Arxiu Històric de Barcelona, l'Arxiu de l'Orfeó Gracienc o la Biblioteca de Catalunya; la major part s'han consultat a partir dels repositoris de premsa digitalitzada. A l'apartat de **Publicacions periòdiques** hi consta la procedència de cada capçalera citada.

No s'ha pogut localitzar en vida cap dels membres que van formar part durant la primera etapa de la Cobla Barcelona. No obstant això, la memòria oral ha estat cabdal per a aquest estudi. Durant el procés de buidatge i localització, vaig mantenir converses amb familiars directes dels músics –fills, nets i nebots-nets– que havien conviscut amb ells i que, a voltes, conservaven documents, fotografies i records. Durant la recerca amb els familiars, van aparèixer dos documents interessants: els apunts biogràfics redactats per Josep Juncà titulats «La vida musical que he viscut durant 57 anys», cedits pel seu net, Josep Juncà i Torres; i els «Apunts de treball» redactats per Josep Coll, cedits pel seu nebot-net, Sixtu Viñas, que inclouen la totalitat d'actuacions –audicions, concerts, aplecs, enregistraments, balls– que va realitzar la Cobla Barcelona entre 1929 i 1935. Tanmateix, aquests no van ser els únics informants. Amb el temps es va anar teixint una xarxa de contactes –que es reflecteixen en els **Agraïments**– que van ser fonamentals per prosseguir aquest estudi. En aquest sentit, Jaume Nonell va cedir-me generosament el material que havia recollit en un treball de camp sobre les cobles i la Guerra Civil. Durant el procés, l'investigador va entrevistar diversos familiars dels membres que havien participat en alguna de les gires europees i em va facilitar

tot el material que ell mateix havia recopilat: cartells, programes, fotografies i, fins i tot, dietaris. Nonell també em va facilitar un llistat dels enregistraments que Antoni Torrent – fundador del fons documental FonoVilassar’78– havia confeccionat i digitalitzat al llarg de la seva vida. El document incloïa més de dos-cents cinquanta enregistraments realitzats per la Cobla Barcelona entre 1922 i 1938 (v. **Annex 7, quadre-resum 1**). Pel que fa al recull d’imatges que il·lustren els textos de la tesi, procedeixen a parts iguals de col·leccions particulars, d’arxius públics i de repositoris, i han estat un element fonamental per identificar els intèrprets estudiats.

## Metodologia

Joan Gay (2018:31) va anomenar a la seva tesi doctoral dos autors que durant la dècada de 1990 van sistematitzar l’estudi de cas aplicat a les ciències socials: Robert K. Yin (1994) i Robert E. Stake (1995). Els dos autors constaten que aquesta metodologia s’ha aplicat en recerques sobre fenòmens, grups i institucions amb la finalitat d’aprofundir en les particularitats significatives a través de la recollida sistemàtica d’informació per diverses vies. Així, durant la primera fase de l’elaboració d’aquesta tesi es va emprar aquest procediment per tal de construir un discurs a partir de les dades recollides i alhora reconstruir l’objecte d’estudi.

Una de les problemàtiques que va sorgir durant el procés de buidatge i localització va ser la gran quantitat d’actes on la Cobla Barcelona va actuar entre 1922 i 1938. Per tal de simplificar i ordenar l’aplec de dades, vaig utilitzar el procés de categorització descrit per Laurence Barlin en el llibre *Análisis de contenido* (Barlin 1996:90-103). A partir d’aquesta metodologia, vaig classificar i distribuir els elements en tres grans categoritzacions: la formació instrumental, el repertori i les actuacions. Així, el segon capítol s’estructura a partir d’aquesta metodologia (v. **2.**). La recerca a partir de la memòria oral s’ha realitzat a partir de la metodologia descrita per Denzin i Lincoln (2005:623). Els especialistes exposen diferents formes d’entrevista però aconsellen que, des de la perspectiva qualitativa, es mantingui una conversa on l’entrevistat manifesti de forma oberta records de persones properes.

La redacció dels capítols combina un caràcter descriptiu i analític, especialment en la interpretació d’alguns textos. L’estudi del cas de la Cobla Barcelona, doncs, s’estructura en cinc capítols. El primer parteix del context i el procés de creació, el segon engloba la

trajectòria i la concreció de les actuacions, el tercer indaga la creació del repertori en els concursos de composició i la reformulació del concert, el quart estudia les audicions celebrades amb autoritats musicals i el cinquè culmina amb les seves dues gires europees, en plena Guerra Civil. Tots els capítols contenen un preàmbul on s'exposen els continguts que s'aniran desenvolupant i es posa en context el lector. Alhora, s'inicien amb una partícula original del fons de la Cobla Barcelona,<sup>16</sup> escollida com a lema de partida. D'aquesta manera, es proposa al lector una suggestió del punt de vista dels intèrprets que van passar per la formació, endinsant-se en la seva pròpia mirada.

---

<sup>16</sup> Músics per la Cobla, Arxiu Cobla Barcelona.



Segell original de la Cobla Barcelona utilitzat durant la primera etapa (1922-1938)



## Capítol 1.

---

# Músics, instruments i etapes



Particel·la de *Pastora enamorada* de Juli Garreta. Músics per la cobla, top. R30251





En els darrers anys, diversos historiadors han revisat el concepte de noucentisme entès en tant que projecte polític, ideari estètic i moviment cultural amb unes concrecions plàstiques, literàries, arquitectòniques i musicals (Marí 2009:11). Jordi Casassas (2017:33) afirma que el noucentisme va ser el primer moviment cultural de la Catalunya contemporània que va portar a la pràctica una determinada política pública de cultura en què els artistes, moguts per una mateixa voluntat d'acció, van poder desenvolupar-se a partir de l'arquitectura, la literatura, la filosofia i la música. Va ser un impuls de modernització, un projecte de modernitat que va contribuir clarament a la construcció sociocultural de Catalunya i també en aquell intent de creació d'institucions i corporacions culturals al país (Casassas 1987:52; Marí 2009:9; Panyella 2015:2).

Les grans línies d'actuació del pla de política cultural endegat per la Mancomunitat de Catalunya es van basar en dos grans pilars: el lingüístic i el pedagògic (Borja de Riquer 1987:16; Roig 1997:105). A partir de diverses iniciatives politicoculturals, es va potenciar la cultura i la ciència catalana amb un clar objectiu: modernitzar Catalunya, catalanitzar-la i fer-la apta d'un progrés equiparat a altres països europeus. La catalanització no només es va traduir en la normalització lingüística del català, sinó en un augment de l'atenció a la cultura catalana que, gràcies al noucentisme, i també al modernisme, es va gestar oberta, europea i mediterrània i que, a banda de rebre l'impuls del projecte polític regionalista, va rebre el suport de la ciutadania (Roig 1997:108; Casassas 2013:39; Balcells 2014:27; Esculies 2017:45). Roig (2015:170) afirma que la Mancomunitat va concebre la cultura d'una forma transversal, catalanista i pluralista i la va considerar un factor clau per la cohesió del territori i l'entorn del sentiment nacional.

L'abast cronològic de la vida del noucentisme i les seves conseqüències es perllonguen fins a la Guerra Civil. Així ho afirmen la majoria d'especialistes que han considerat el període 1923-1936 com una «fase de continuïtat», de «noucentisme populista», «de noucentisme masses» o «de dissolució» (Ucelay 1982:121; Panyella 1996:96; Comadira 2006) o també «un noucentisme de llarga durada», amb la «pervivència o supervivència de pràctiques i esquemes noucentistes» (Ibáñez 2009:295). Casassas (2017:53) verifica que la dictadura de Primo de Rivera, a banda de paraitzar la vida política i perseguir el món institucional, va revitalitzar paradoxalment la vessant cultural del noucentisme i li va conferir un caire resistencialista: «l'acció editorial, el món de les publicacions, els premis, l'Ateneu Barcelonès com a caixa de ressonància del noucentisme, l'acció cultural de mecenatge de Cambó i Patxot».

En el camp musical, el criteri de la persistència del moviment també està justificat. Cèsar Calmell (2004-2005:106) entén el noucentisme musical com «el conjunt d'una ampla xarxa de relacions que l'activitat musical, cultural i civil catalana va anar establint i consolidant entre la primera i la tercera dècada del segle XX en un procés de normalització sense precedents en la història de la música a Catalunya». A la vegada, Xavier Chavarria (2013) i Joan Gay (2018) afirmen que els patrons culturals d'arrel noucentista van continuar vigents en diverses entitats musicals fins a la Guerra Civil.

Els primers anys de la dècada de 1920 van suposar un punt de confluència de diverses iniciatives encaminades a la normalització de la vida musical en el sentit d'equiparar-la als models europeus (Gay 2018:16). Va ser un procés lent, que recollia els fruits sembrats durant els primers anys del segle XX i que va prendre forma amb l'aparició de diverses institucions: la fundació de l'Orquestra Simfònica de Barcelona, al 1910 (Bonastre 1998); la constitució de l'Associació Música da Camera, al 1913, amb la finalitat de dotar Barcelona d'un cicle de música de caràcter cosmopolita (Alier 1997:144; Chavarria 2013); la renovació de la Banda Municipal de Barcelona, a partir de 1915, promoguda per Joan Lamote de Grignon (Almacellas 2006:76-86); l'aparició de l'Associació d'Amics de la Música, al 1916, liderada per Francesc Pujol (Aviñoa 1997:185); la fundació de l'Associació de Música de Sabadell, al 1920, la primera d'un conjunt d'associacions de música similars que es van organitzar a Granollers, Igualada, Lleida, Tàrrrega o Reus i que es van reunir al 1922 en una Lliga Catalana d'Associacions de Música protegida per la Mancomunitat (Gay 2018:16); i la fundació de l'Orquestra Pau Casals, al 1920, que va esdevenir un autèntic catalitzador de la vida concertística a Catalunya i que Comadira (2006:56), Ginesi i Rabaseda (2015) consideren una institució musical del noucentisme. També hi destaca l'aparició d'un conjunt de revistes fundades amb la voluntat de definir l'art de la música com una eina per bastir un país modern: *Revista Musical Catalana*, *Revista de l'Orfeó Gracienc*, *Fulls Musicals*, *Scherzando*, i butlletins de les associacions musicals d'arreu (Aviñoa 1997:1985). Tot i emmarcar bona part d'aquestes institucions dins l'etapa noucentista, Calmell (2004-2005:88) conclou que la major part d'elles no van ser producte de la voluntat d'implantació política i d'acció de govern, sinó de les iniciatives de grups i d'associacions particulars mogudes per l'afany d'assolir una plena normalitat i amb una clara voluntat d'equiparació amb els països europeus que consideraven que estaven culturalment més avançats.

La consideració de la sardana com a gènere musical i de la cobla com a institució musical són fets independents al noucentisme però en la mesura que determinats sectors dirigents del país van voler convertir-los en símbols emblemàtics d'identitat nacional<sup>17</sup> hi van projectar al damunt tot un argumentari noucentista.<sup>18</sup> A més a més, durant el període de la Mancomunitat, i sobretot a partir de la dècada de 1920, a banda de produir-se un auge considerable del sardanisme, es va concebre una nova actitud dels compositors envers la cobla, no únicament com a suport del gènere de la sardana sinó també per l'experimentació amb formes d'expressió no vinculades a la dansa. Rabaseda (2006:374) apunta que el moviment del sardanisme es va modificar i adaptar a les directrius noucentistes fins a arribar a ser una de les manifestacions més destacades. Alier (1997) hi afegeix que el concepte de mediterraneïtat i la nitidesa de formes populars van contribuir clarament a prestigiar la dansa; i fins tot Calmell (2018:130), ha comprovat que el Govern de la Mancomunitat tenia la intenció d'introduir la sardana en el programa educatiu de les escoles públiques d'ensenyament elemental, de la mà d'Aureli Capmany i dins unes sessions anomenades «balls populars».

El Foment de la Sardana de Barcelona, fundat al 1921 (Puerto 2009:17) es va convertir ràpidament amb l'entitat cabdal de la promoció i la divulgació del sardanisme durant la dècada de 1920 i 1930 a la capital. Als primers mesos de vida, l'entitat va comptar amb dos-cents setanta-sis socis, i al 1926 ja en disposava de mil dos-cents trenta-un (Mainar, Vilalta 1972:120), unes dades que confirmen clarament l'augment del moviment a Barcelona (v. **3.1.2.**). I és que durant la dècada de 1910, diverses entitats musicals barcelonines, a banda de promocionar i difondre el sardanisme, van incloure la cobla als diferents cicles de concerts, fet que va contribuir clarament a prestigiar la formació i a ampliar-ne el ventall de possibilitats artístiques. L'Orfeo Català en va ser una de les capdavanteres: al 1914, va convidar La Principal de Perelada a realitzar una “expedició artística” a París i a Londres;<sup>19</sup> i al 1918, va organitzar la primera edició del concert de Cap d'Any al Palau de la Música Catalana, un esdeveniment que va significar la primera vegada en què una cobla oferia un recital exclusiu de sardanes a la sala (v. **3.1.1.**). Una altra entitat que també hi va contribuir va ser l'Orfeo

---

<sup>17</sup> Ayats, Costal, Rabaseda (2009:56) constaten que, entre 1902 i 1907, amb l'expansió del catalanisme, les sardanes es van estendre per Catalunya i es van convertir en un dels seus principals catalitzadors.

<sup>18</sup> En les primeres gloses publicades per Eugeni d'Ors, signades el pseudònim *Xènius*, va donar a entendre que la sardana no era una manifestació local i típica, sinó un ball numeral i artífic que valorava quan es ballava a Reus i criticava quan es ballava a l'Empordà, perquè a Reus no era un acte festiu espontani sinó una agrupació voluntària i organitzada (Ors [1908 i 1909] 2001:198-199; Castellanos 1967:33).

<sup>19</sup> *La Veu de Catalunya* (22-V-1915:3)

Gracienc. L'any 1915, el cor i La Principal de Perelada van realitzar un concert al Teatre del Bosc i van interpretar sardanes corejades per a cor i cobla, una nova tipologia que suposava la unió d'ambdues formacions en un mateix escenari. A partir de 1919, l'Orfeó Gracienc va reproduir aquesta acció en múltiples concerts i també va organitzar diverses edicions de la Festa de la Sardana, un esdeveniment que consistia en un concert anual de sardanes per a cor, cor i cobla i obres corals amb acompanyament de cobla (v. 2.2.2.).

Durant la dècada de 1920, diversos diputats de la Mancomunitat de Catalunya van haver d'estudiar i valorar projectes que giraven a l'entorn de la sardana i la cobla. L'any 1921 Joaquim Noguera va demanar a Lluís Millet que redactés el pròleg d'un projecte que incloïa la creació d'un edifici institucional a Barcelona on s'hi desenvoluparien activitats pedagògiques relacionades amb la dansa: «el Palau de la Sardana».<sup>20</sup> A finals d'aquell any i en una nova sessió mancomunatària, es va aprovar per unanimitat la destinació pressupostària a la creació d'una institució musical a l'Empordà, dedicada a fomentar «l'ensenyament de tot lo que tècnicament se refereix a la sardana –solfeig, instruments de cobla, composició– per evitar la degeneració i la pèrdua de la dansa».<sup>21</sup> El cronista de la revista *Scherzando* (I-1922:3), sota les sigles S.J., va evidenciar que la sardana s'havia estès per Catalunya i que, conseqüentment, moltes cobles empordaneses havien ampliat el radi d'acció pel territori català. Tanmateix, va manifestar que la creació de noves formacions a la província de Barcelona s'havia efectuat a partir d'intèrprets empordanesos, fet que va ocasionar que algunes cobles gironines es quedessin «sense els millors artistes». A la vegada, va constatar l'acord que havia pres l'Ajuntament de Barcelona referent a la incorporació d'un tible i dues tenores a la Banda Municipal de Barcelona: «¿Qui ens diu que dintre de poc no segueixen el mateix exemple les demás poblacions, les bandes de Sabadell, Vic, Mataró...?». Fins i tot, la mateixa editorial de la revista va anunciar la dimissió dels càrrecs de president i del vice-president del Sindicat d'Orquestres de la Província de Girona: «En Vicens Bou i n'Albert Martí, per haver fixat temporalment sa residència a la ciutat comtal, el primer; i definitivament, el segon qui, com saben, ha sigut nomenat professor interí de la Banda Municipal».<sup>22</sup> Tot i que en un primer moment els consellers mancomunats van mostrar interès en la proposta «ens proposem propagar per tot Catalunya l'ensenyament de les tenores i els tiples, a fi que per tots indrets rebotin noves cobles i s'estengui amb un esclat formidable

---

<sup>20</sup> Col·lecció particular d'Enric Mañosas. *Nostres sardanes*, pròleg de Lluís Millet (V-1921), sense top.

<sup>21</sup> *La Sardana* (15-IX-1921:7); *Emporion* (9-X-1921:1); *Scherzando* (I-1922:3)

<sup>22</sup> *Scherzando* (I-1922:8)

la nostra bella dansa empordanesa»<sup>23</sup> tant la creació de la institució musical a l'Empordà, com el projecte del Palau de la Sardana, no es van arribar a materialitzar i van quedar com una mostra més del camí i els anhels que la política institucional i les iniciatives particulars tenien al davant.

Finalment, el Consell Permanent de la Mancomunitat, molt sensible als principis pedagògics (González-Agàpito 2015:151), va acordar establir un concurs anual per a la concessió d'un premi d'estímul de 500 pessetes als estudiants de tenora, tible i flabiol.<sup>24</sup> El primer concurs, organitzat directament per la Mancomunitat, es va celebrar al Teatre Saló Carme de Palamós el dilluns 26 de juny de 1922 i va ser exclusivament per a tenora i tible. El jurat, format per Juli Garreta, Josep Maria Soler, Josep Estela, Ramon Rosell, Enric Barnosell, Josep Casanovas i Salvador Català,<sup>25</sup> va atorgar un premi de 500 pessetes i diversos accèssits de 25 pessetes. Els participants havien d'ésser menors de 18 anys i havien d'interpretar dos temes: un obligat a primera vista, escrit el mateix dia per Josep Maria Soler i Josep Estela; i l'altre a lliure elecció, amb la condició que provingués d'una sardana. A banda del premi econòmic, els premiats van rebre un diploma i van executar una sardana amb La Principal de la Bisbal.<sup>26</sup> Mesos més tard, el Consell Permanent de la Mancomunitat i el Departament d'Ensenyança Tècnica i Professional del Consell de Pedagogia van organitzar un segon concurs a Barcelona<sup>27</sup> que va generar certa polèmica per motius de localització geogràfica.<sup>28</sup> Tot i la publicació de les bases i dels membres del jurat –Lluís Millet, Enric Morera, Francesc Pujol, Joan Llongueras, Albert Martí i un conseller d'instrucció pública– no es va arribar a materialitzar.<sup>29</sup>

Tot i això, la Mancomunitat va promoure l'escriptura de sardanes a través dels concursos de composició i va destinar guardons –premis metàl·lics i objectes d'art– a les bases destinades a aquest gènere (v. 3.1.). Els cartells dels Certamen Musical de l'Ateneu Arenyenc d'Arenys

---

<sup>23</sup> *La Veu de Catalunya* (21-I-1922:14)

<sup>24</sup> *La Veu de Catalunya* (21-VI-1922:9)

<sup>25</sup> *La Veu de Catalunya* (23-VI-1922:5)

<sup>26</sup> Segons el cronista de *La Sardana* (30-VI-1922:180) els guanyadors van ser: Joan Puig, intèrpret de tible provinent de Pals, amb 150 pessetes; Josep Colom, intèrpret de tenora provinent de Calonge, amb 75 pessetes; Narcís Costa, intèrpret de tible provinent de Girona, amb 150 pessetes; Lluís Pujol, amb 75 pessetes; Joan Llagoster, amb 50 pessetes; i Antoni Juvinyà, amb 50 pessetes.

<sup>27</sup> *Diario de Gerona* (30-VII-1922:5)

<sup>28</sup> *La Veu de Catalunya* (1-IX-1922:9)

<sup>29</sup> Al fons de Francesc Pujol, conservat a la Biblioteca de Catalunya, es conserva un esborrany de les bases (top. 6997/1) que inclou un segell amb tinta blava del Consell de Pedagogia de la Mancomunitat de Catalunya.

de Mar<sup>30</sup> i els Jocs Florals de Girona<sup>31</sup> ho corroboren. La Mancomunitat també va vetllar per la difusió i divulgació de la sardana en autoritats estrangeres. Al març de 1923, la institució va convidar Albert Einstein per promoure la ciència a Catalunya i va organitzar-li una audició de sardanes, entesa com una acció de política cultural, a la Universitat Catalana de Barcelona i efectuada per la Cobla Barcelona.<sup>32</sup>

Així doncs, si el moviment del sardanisme es va modificar i adaptar a les directrius noucentistes fins a arribar a ser-ne una de les manifestacions més destacades (Rabaseda 2006:374), i la Mancomunitat va estudiar projectes culturals i pedagògics, va finançar concursos que estimulaven l'aprenentatge dels instruments, va promoure l'escriptura de sardanes a partir de certàmens, va encabir la dansa en el programa educatiu de les escoles públiques (Calmell 2018:130) i va incloure-la en els seus projectes de promoció i de política cultural, calia preguntar-se: com va encaixar la creació de la Cobla Barcelona amb aquest programa cultural?

---

<sup>30</sup> *La Veu de Catalunya* (6-VI-1923:6)

<sup>31</sup> *La Veu de Catalunya* (2-XI-1921:5)

<sup>32</sup> El cronista de la revista *La Sardana* (III-1923:105) va recollir les paraules d'Albert Einstein «és una dansa molt distingida que demostra ço que és el poble català i que deuria ésser coneguda de les demés nacions, és una obra d'art agermanada amb un esport».

## 1.1. El procés de creació de la Cobla Barcelona

Entre finals de 1921 i inicis de 1922, en ple moment d'efervescència de la Mancomunitat i a poc temps de la implantació de la Dictadura de Primo de Rivera, es va constituir la Cobla Barcelona, una formació musical que va contribuir a configurar el panorama musical barceloní i també a la modernització del país. L'agrupació va passar ràpidament a annexar-se a l'entramat d'entitats i institucions catalanes que, a banda de conviure en un entorn musical molt divers, van mantenir múltiples connexions amb la política, les entitats, els intel·lectuals, la premsa i els moviments socials.

Una de les bases fonamentals de la Cobla Barcelona —«dedicació exclusiva a l'execució de la bona sardana, allunyant del repertori tota sardana que sigui nociva en el sentit del gust i de tast catalanes»<sup>33</sup>— constata la voluntat d'educació cívica de la formació, valor que segons Gay (2018:64) s'havia instal·lat definitivament en el discurs noucentista i que a finals de la dècada de 1910 s'havia reforçat clarament.<sup>34</sup> Chavarria (2013) afirma que «aprendre a escoltar» i «educar el públic» van ser elements inherents de l'esperit noucentista.<sup>35</sup> De fet, les bases fonamentals de la cobla van compartir moltes similituds amb el projecte de renovació que Joan Lamote de Grignon va idear i portar a terme a partir de 1916 i sobretot a partir de 1919, amb la Banda Municipal de Barcelona (Almacellas 2006:76-86). Lamote va assumir-ne la direcció a partir d'un projecte de reorganització per tal de transformar radicalment la institució i convertir-la en un instrument «d'alta cultura artística».<sup>36</sup> Per fer-ho, va ampliar la plantilla; va augmentar el nombre d'assaigs (Almacellas 2006:80) i va realitzar una tasca de depuració del repertori: «introduje paulatinamente obras de los clásicos y románticos, de forma que insensiblemente fuesen eliminadas aquellas “musiquitas” que hasta el momento habían figurado, casi con exclusividad, la programación de nuestra banda».<sup>37</sup>

Els fundadors de la Cobla Barcelona, alguns dels quals formaven part de la plantilla de la banda i que, per tant, eren coneixedors de la proposta artística de Lamote, van exposar que

---

<sup>33</sup> *La Sardana* (7-IV-1922:19)

<sup>34</sup> Gay (2018:64) cita una crònica del *Diario de Gerona* (24-III-1918:3): «Tales espectáculos [...] contribuyen eficazmente a la educación del gusto musical y artístico de nuestro público, hartó influenciado de la vulgaridad imperante».

<sup>35</sup> Chavarria (2013:64) cita un text redactat pels dirigents de l'Associació Música da Camera: «Com més coneguis, més gaudiràs; no et refiis d'instints i emocions: en la música, com en totes les coses, la bellesa rau en l'arquitectura i la perfecció. Per gaudir-la, l'has d'entendre».

<sup>36</sup> *Musicografía* (IX-1934:198)

<sup>37</sup> *Musicografía* (IX-1934:198)



el principal objectiu de la creació de la formació era portar a Barcelona «una cobla superior a totes», una formació, que a partir de múltiples i continuats assajos, amb el màxim «rigor», s'especialitzés en «l'estudi de la música catalana de cobla per a concert a fi de popularitzar-la» amb una clara voluntat d'educació cívica: «catalanitzar el gust musical dels devots, dedicació exclusiva a l'execució de la bona sardana, allunyant del repertori tota sardana que sigui nociva en el sentit del gust i de tast catalanescs».<sup>38</sup> Així doncs, les bases fonamentals que va establir la formació van ser representatives de la manera de fer i de pensar noucentista: «ambició, modernitat, solvència i rigor» (Chavarria 2013:11).

Josep Mainar (1972:88) –col·laborador actiu de la revista *La Sardana* durant la dècada de 1920– va assegurar que la Cobla Barcelona es va fundar per l'impuls de Joan Lamote de Grignon: «la seva fundació la devem, en gran part, a Joan Lamote de Grignon, que tenia l'afany d'enriquir el fons de les transcripcions de la Banda Municipal». Jordi Puerto (1998:33-35; 2007:49), Concepció Ramió (2004-2005:218) i Josep Loredó (2016:4) han seguit reproduint aquesta idea i han donat a entendre que la formació es va fundar «a instàncies» del director català.<sup>39</sup>

Però cal matisar i bifurcar accions heterogènies que comparteixen vincles. Per una banda, la decisió de Joan Lamote de Grignon de reorganitzar i ampliar la plantilla de la Banda Municipal de Barcelona, amb l'aparició, al desembre de 1921, de dues places de tenora i una de tible (Almacellas 2006:243); i per altra banda, la voluntat d'uns intèrprets en reproduir un determinat model social (v. **1.3.1**) que consisteix amb la cooperació simultània d'un músic en diverses formacions musicals i també amb el domini d'un instrument de cobla i d'un instrument d'orquestra per un mateix intèrpret (Ayats, 2010:22; Gay i Rabaseda, 2010:104-105; Costal, 2014:54-57; Gay, 2018:239); un model que segons Oller (2010:69-70) va persistir fins a la Guerra Civil.

Així doncs, també seria lògic pensar que el veritable impuls de creació de la Cobla Barcelona va ser a causa dels intèrprets, Albert Martí, Robert Renart i Benvingut Tapis –tots ells

---

<sup>38</sup> *La Sardana* (7-IV-1922:19)

<sup>39</sup> «L'impuls que va rebre la seva fundació es degué en gran part a Joan Lamote de Grignon, per obtenir bons instrumentistes de tible i tenora per a la banda» (Puerto 1998:33); «l'operació [de Lamote] d'acord amb Morera, Millet i Pujol, tenia un disseny complementari i també transcendent, promoure la creació al cap i casal d'una cobla» (Mainar, citat per Puerto 1998:35); «Fundada a instàncies de Joan Lamote de Grignon» (Puerto 2007:49); «El paper de Joan Lamote de Grignon fou decisiu, ja que la intenció anava aparellada al projecte, discutit tant amb Millet i Pujol com amb Morera, de creació de la Cobla Barcelona» (Ramió 2004-2005:218); «un projecte auspiciat i impulsat per Joan Lamote de Grignon» (Loredó 2016:4).

provinents de la província de Girona– que, a banda de desplaçar-se a la capital per ocupar una plaça a la Banda Municipal, van voler seguir vinculats a una cobla. De fet, el primer director de la formació, Josep Gravalosa, va afirmar en una entrevista, que les persones que havien posat la primera pedra a la Cobla Barcelona havien estat un grup de «músics gironins».<sup>40</sup> També ho va explicar Josep Juncà (v. **Annex 10, document n. 1**): «Durant la festa major de Sarrià de 1921 [octubre], a la qual va venir la dita cobla de la Bisbal, Martí em va proposar i oferir la plaça de contrabaixista de la cobla que es proposava constituir quan ja estigués instal·lat a la capital [...] Al ingressar l'Albert Martí a la Banda Municipal, quedà constituïda la Cobla Barcelona»; i també ho confirma, anys més tard, Pere Moner: «Martí llegó a Barcelona para incorporándose a la Banda Municipal [...] dándose cuenta de que residían en Barcelona varios músicos de origen gerundense, tuvo la idea de reunirlos y formar una cobla».<sup>41</sup> Fins i tot ho va relatar un cronista de *La Sardana* (7-IV-1922:19): «El fet que Albert Martí vingués a viure a Barcelona i l'avinentesa de poder entrar a la Banda Municipal, ha fet nàixer l'*idea* entre els elements empordanesos i d'altres que componen la Banda Municipal, de crear una cobla». Per tant, tot porta a pensar que la idea va sorgir dels músics i no pas de Joan Lamote de Grignon.

Albert Martí, que des de 1900 formava part de la plantilla de La Principal de la Bisbal,<sup>42</sup> ja havia tingut relació amb formacions barcelonines i amb diversos músics i directors catalans: al 1920, convidat per Francesc Pujol, va col·laborar, juntament amb Josep Gravalosa i Joaquim Roldós, amb l'Orquestra d'Amics de la Música i va interpretar *Maria* i *Nydia* de Juli Garreta;<sup>43</sup> al 1921, cridat per Joan Lamote de Grignon, va estrenar la *Suite en sol*, de Juli Garreta, amb l'Orquestra Simfònica de Barcelona al Teatre Eldorado; i el mateix any, va col·laborar novament amb l'Orquestra Pau Casals, i va interpretar *Isabel* i *Pedregada* juntament amb Ramon Rosell, Enric Barnosell i Josep Gravalosa.<sup>44</sup> En definitiva, tot això van ser un seguit d'actuacions que van permetre al músic conèixer de primera mà el panorama musical barceloní i a la vegada realitzar contactes. En aquest sentit, no ens sorprèn doncs que, a banda dels tres membres que ingressaven al desembre de 1921 a la plantilla de la banda –Albert

---

<sup>40</sup> *Butlletí de l'Agrupació Folklòrica de Barcelona* (XII-1963)

<sup>41</sup> *Destino* (16-X-1963:59)

<sup>42</sup> *Almanac de la Sardana* (1926:26-27)

<sup>43</sup> Centre de Documentació de l'Orfeó Català, Col·leccions digitals: Programes de concert de la Música Catalana [en línia]. *Dissetè concert de l'Associació d'Amics de la Música, 18-VI-1920* [Consulta: 8-VI-2019]. Disponible a: <<http://mdc.csuc.cat/cdm/search/collection/ProgPMC/>>

<sup>44</sup> Centre de Documentació de l'Orfeó Català, Col·leccions digitals: Programes de concert de la Música Catalana [en línia]. *Quart concert de l'Orquestra Pau Casals, 28-X-1921* [Consulta: 8-VI-2019]. Disponible a: <<http://mdc.csuc.cat/cdm/search/collection/ProgPMC/>>

Martí, Robert Renart i Benvingut Tapis– també fossin fundadors de la Cobla Barcelona Narcís Cla, intèrpret de violí a l'Orquestra Pau Casals,<sup>45</sup> i Ramon Mayans, intèrpret de bombardí a la Banda Municipal de Barcelona (Almacellas 2006:250).

Deixant de banda la incorporació a la plantilla de la Banda Municipal de dues tenores i un tible i la voluntat dels músics gironins de formar una nova formació, cal tenir present el context sardanista de Barcelona. El 2 de març de 1921 es va constituir el Foment de la Sardana de Barcelona amb l'objectiu «de vetllar per l'expansió de la sardana en totes les seves característiques» i «ésser l'entitat cabdal del sardanisme a Barcelona».<sup>46</sup> Durant el primer any, l'entitat va organitzar cinquanta-dues ballades, trenta de les quals van ser realitzades per cobles de la zona barcelonina i vint-i-dues de la província de Girona.<sup>47</sup> A finals d'octubre de 1921, la revista *La Sardana* (29-X-1921:8) va recollir els rumors de dissolució de la Cobla Barcino, una formació fundada al 1909 per Leandre Bertran que, juntament amb La Principal Barcelonina, la Cathàlonia i la Sureda, abastava geogràficament la província de Barcelona.<sup>48</sup> Tot i que la formació no es va arribar a dissoldre, Bertran va evidenciar la necessitat de crear «bones cobles» a Barcelona i va proposar un requeriment bàsic: «reunir els cabals necessaris per a comprar instruments de cobla, donar aquests instruments a músics [...] i entre els que demostrin major disposició i habilitat, formar bones cobles».<sup>49</sup> A la vegada, va palesar la necessitat d'un finançament públic municipal. De fet, tot just feia una setmana que la revista *La Sardana* (22-X-1921:8) havia publicat una entrevista efectuada a Josep Serra en el qual el cronista demanava la opinió respecte l'arribada d'Albert Martí i també sobre la creació d'una «nova» cobla a Barcelona. Serra, a banda de corroborar que hi havien bons instrumentistes a la ciutat, va evidenciar que sense un ajut municipal la formació fracassaria:

Si no és a base d'una subvenció, d'un fonament econòmic sòlid, fracassarà; perquè els músics han de preocupar-se de la seva vida i si la cobla la considereu com a cosa secundària ni serà lo bona que s'espera, ni s'aguantarà per gaire temps. Barcelona hauria de tenir una Cobla Municipal que no fes res més que tocar sardanes i segurament res hauria d'envejar a les cobles empordaneses, perquè hi ha elements per fer-ho (*La Sardana*, 22-X-1921:8).

---

<sup>45</sup> Centre de Documentació de l'Orfeó Català, Col·leccions digitals: Programes de concert de la Música Catalana [en línia]. *Concert inaugural de l'Orquestra Pau Casals, 13-IX-1920* [Consulta: 8-VI-2019]. Disponible a: <<http://mdc.csuc.cat/cdm/search/collection/ProgPMC/>>

<sup>46</sup> *Almanac de la Sardana* (1926:36)

<sup>47</sup> *La Sardana* (29-X-1921:8)

<sup>48</sup> *Almanac de la Sardana* (1926:36)

<sup>49</sup> *La Sardana* (29-X-1921:8)

Al cap d'uns mesos, un cronista de *La Sardana* (20-I-1922:8) va entrevistar Francesc Pujol i li va demanar la opinió sobre l'arribada d'Albert Martí i de la possible creació d'una «cobla municipal» a Barcelona. Respecte a l'arribada de l'intèrpret, Pujol va respondre: «res els hi puc dir», una contesta que ens fa pensar que el músic poc tenia a veure amb el procés de creació de la Cobla Barcelona. I és que, a banda de confirmar que existia la voluntat de crear una «cobla municipal», va decantar-se per explicar un projecte personal que li interessava més i que consistia en la fundació de l'Orquestra Nacional Catalana, una entitat que segons Pujol estaria formada per una plantilla de dos flabiols, sis tenores, quatre tibles, quatre cornetins, quatre fiscorns, quatre trombons, un baix de metall i dos contrabaixos (v. **3.5.1**).

A mitjans de març, el *Diario de Gerona* (14-III-1922:3) va anunciar que s'estava organitzant una cobla de sardanes a Barcelona de la qual formarien part Albert Martí i Josep Gravalosa, i el dia 28 del mateix mes el diari publicava la notícia definitiva: «Bajo la dirección del maestro José Gravalosa, se ha constituido en Barcelona una cobla de sardanas integrada por profesores que hasta la fecha formaban parte de coblas de esta provincia entre otros, el aplaudido Alberto Martí».<sup>50</sup> També ho va recollir el cronista de *La Sardana* (31-III-1922:9): «Tenint en compte la importància dels elements que formen part integrant de la cobla i les pretensions artístiques de la mateixa [...] aquesta cobla, contràriament als rumors circulats, no depèn de l'Ajuntament ni de cap corporació municipal, encara que alguns elements formin part de la Banda».

Per tant, tot indica que la Cobla Barcelona, com d'altres institucions musicals catalanes (l'Orquestra Simfònica de Barcelona, l'Institut Català de la Rítmica i la Plàstica, l'Associació de Música de Càmera o l'Orquestra Pau Casals) no va ser producte de la voluntat noucentista d'implantació política i d'acció de govern, sinó de la iniciativa d'un grup d'intèrprets particulars moguts per l'afany de portar una formació «diferent» a la ciutat. Això no vol dir que la formació no begués d'un esperit d'època, d'uns patrons culturals i d'una manera de fer i de pensar que s'emmarcava clarament en el moviment cultural del noucentisme.

Tot i que durant el període de la Mancomunitat, les idees, les visions de programa o els establiment d'estructures culturals hi eren –la possibilitat de municipalitzar la Cobla Barcelona va existir–, sovint quedaven sobre paper, ja fos per manca de temps o per manca

---

<sup>50</sup> *Diario de Gerona* (14-III-1922:3)

de mitjans. Costa, Guirao i Izquierdo (1999:226) constaten que el programa de la Mancomunitat va reeixir especialment en l'organització de l'alta cultura i en la unificació lingüística, però no tant amb la popularització de la cultura. Gay (2018:414) confirma que al 1922 i en el terreny musical, la Comissió, presidida per Jaume Bofill i Matas, tot just va arribar a col·locar-se al capdavant de l'onada d'Associacions de Música que s'estenien a tot el territori sense tenir temps per desplegar-se.

La revista *La Sardana* (7-IV-1922:19) va oferir una extensa crònica sobre la creació de la cobla a partir d'una trobada amb Albert Martí i Josep Gravalosa. Novament, ambdós personatges, van exposar les bases fonamentals de la formació: «s'especialitzarà en l'estudi de la música catalana de cobla per a concert», i a la vegada, van relatar que Joan Lamote de Grignon i Enric Morera havien contribuït a materialitzar el projecte: «el mestre Lamote fou qui acabà de donar-hi el darrer cop de mà. El mestre Morera també correu ple d'alegria a posar com si diguéssim més llenya al foc». Així, tot fa indicar que la Cobla Barcelona es va fundar a instàncies dels propis intèrprets, els quals van recórrer i demanar ajuda a dues personalitats musicals barcelonines que es van comprometre a assessorar artísticament la formació: Joan Lamote de Grignon i Enric Morera. Així ho va relatar el cronista de *La Sardana* (7-IV-1922:19): «Els assaigs seran efectuats baix la tutela dels mestres Lamote de Grignon i Morera, pares espirituals de la cobla». Per una banda, Gravalosa i Martí van especificar que la Cobla Barcelona tenia molt interès en fer conèixer «amb tota percepció de matisos» les sardanes de Morera «de la primera a la darrera»; una declaració que palesa i demostra el vincle que va mantenir la formació amb el compositor català durant els primers anys. Per altra banda, i des de les primeres actuacions, la formació va interpretar les sardanes de Joan Lamote de Grignon,<sup>51</sup> un gest que també confirma novament el vincle de la formació amb el director català. Josep Juncà també ho va corroborar: «el mestre Lamote, padrí del nom de la Cobla, venia alguna vegada a algun assaig. Poques vegades vingué el mestre Morera».<sup>52</sup> Fins i tot, Joan Alavedra (1971:51) va recollir una anècdota que havia ocorregut en un dels assajos efectuats per Joan Lamote de Grignon:

Una altra vegada, Lamote de Grignon és cridat per Gravalosa, l'amic de Garreta, perquè l'assessori musicalment en l'orientació a donar a la Cobla Barcelona. La cobla toca *Llicorella* de

---

<sup>51</sup> *La Sardana* (14-IV-1922:34); *La Ven de Catalunya*, (14-IV-1922:2); *La Ven de Catalunya*, (10-V-1922:2); *La Ven de Catalunya*, (11-IX-1922:14)

<sup>52</sup> Arxiu Nacional de Catalunya, Fons Josep Mainar i Pons, Epistolari amb Josep Juncà (18-IX-1966), top. 73, carta n. 1

Garreta, i de sobte, Lamote, que va amb el contrabaixista i diu: “Un moment! A veure els sis darrers compassos. Hi ha una cosa que és incorrecta!”. Lamote ho modifica; ho toquen i no sona bé. “Què és curiós! –diu–. Per tant, ha d’ésser així?”. Ho torna a modificar, ho tornen a provar, i no agrada a ningú. “Deixem-ho tal com estava. No és correcte, però fa bonic. Mai més no corregiré ni una nota de Garreta” (Alavedra 1971:51)

Tot i l’adhesió i l’assessorament artístic inicial de Morera i Lamote, els intèrprets de la Cobla Barcelona van mostrar interès en poder obrir el ventall de col·laboracions amb altres músics catalans. Així ho van exposar els fundadors al cronista de *La Sardana* (7-IV-1922:19): «per a millor coneixement de les obres que es proposaran executar seran cridats llurs autors a l’hora del assaig per a les indicacions que ells atinin [sic] fer en la interpretació de la seva obra». I és que, segons Martí i Gravalosa, la creació de la formació va despertar interès a altres compositors del país: «la certesa de què les obres podran ésser bellament i artísticament executades ha obert veritablement amples horitzons a l’encongiment que es trobaven molts autors per la temença de no poder veure executat a la perfecció ço que componguessin». <sup>53</sup> Un d’ells va ésser Juli Garreta (v. 2.2.3.), amic de Gravalosa, que va accedir al fet que la formació estrenés *Pastora enamorada* al Teatre Eldorado, <sup>54</sup> *La llar* <sup>55</sup> a Barcelona i *Carmeta* a Olot (Gay, Rabaseda, Ruiz 2014). També Eduard Toldrà que en una carta dirigida a Manuel Capdevila va exposar: «Demà seré a dos quarts de quatre a l’Esquerra, Aribau 21, per assajar amb la Cobla Barcelona» (Capdevila, Toldrà 2018:155). La diferència generacional entre els músics –Morera i Toldrà es portaven trenta anys– ens confirma el raonament exposat per Calmell (2004-2005:103): «no observem cap reacció violenta de “fills” contra “pares” en la posició dels músics nascuts durant els darrers anys del segle XIX, ni els motius emblemàtics del nou-cents serviren per confegir cap manifest d’una “Ars Nova” com a alternativa a l’envelliment de la música anterior». I és que segons el musicòleg, no hi havia res contra què lluitar i molt a favor d’on col·laborar: «l’essència del nou-cents en música és continuista en relació amb una tradició que tot just s’havia encetat deu o quinze anys abans». La Cobla Barcelona va obrir la porta a músics de diferents generacions, un fet que justifica i corrobora clarament la teoria exposada per Calmell (2005-2005:103).

Que la Cobla Barcelona sorgís de l’empenta i la projecció d’un grup petit de persones, sota la conveniència de crear una formació que «omplís les necessitats del tarannà barceloní»

---

<sup>53</sup> *La Sardana* (7-IV-1922:19)

<sup>54</sup> *La Veu de Catalunya* (11-IX-1922:1)

<sup>55</sup> Col·lecció particular d’Enric Mañosas. Programa Homenatge a Juli Garreta (24-IX-1923), sense top.

(Puerto 1998:33; Ayats, Costal i Rabaseda 2006:61), no és contradictori amb què la novetat fos vista en un cercle social força més ampli: cronistes i intel·lectuals que disposaven d'un espai de difusió de les seves idees van plasmar la recepció de la formació en diferents mitjans. Antoni Roig, que va assistir a l'estrena de la Cobla Barcelona durant la representació de *Marina* al Teatre Tívoli (v. **2.5.1.** i **Im. 2.1.**), va publicar una extensa crònica de l'actuació a la revista *Baix-Empordà* (9-IV-1922:1) i va afirmar que la formació havia estat insuperable:

Afinació, justesa, pastositat de sons, interpretació acurada, són les qualitats de la cobla Barcelona [...] Fusió perfecta de sonoritats dels tiblers i les tenores amb els instruments de metall [...] Així és com volem sentir les cobles, fora cridòria, res d'estridències [...] Amb voluntat i treball, totes les cobles podrien assolir gairebé el perfeccionament a que ha arribat la Cobla Barcelona [...] A força d'assaigs, s'haurien d'apropar a la puresa de sons, a la afinació justa, que són qualitats primordials, que porten al camí de la perfecció [...] La Cobla Barcelona no és possible superar-la (*Baix-Empordà*, 9-IV-1922:1).

No va ser fins al dia 6 de maig de 1922 que la formació va presentar-se públicament a la plaça Sant Jaume en forma d'acte de presentació i cortesia «envers la ciutat el nom de la qual ella s'ha posat per assenyalar-se».<sup>56</sup> La ballada, patrocinada pel consistori i realitzada en honor a l'Ajuntament de Barcelona,<sup>57</sup> va causar molta expectació. Segons el cronista de *La Veu de Catalunya* (9-V-1922:2), els balcons de la casa de la ciutat estaven plens, amb la presència de l'alcalde, Ferran Fabra i dels diferents regidors. El mateix diari va recollir per primera vegada els intèrprets fundadors de la cobla: «en Josep Gravalosa, un notable fluiolista [sic], l'eminent mestre de tenora Albert Martí (sempre ovacionat!) i els no menys distingits professors, cadascú en llur instrument: Alfred Sagols, Narcís Cla, Josep Juncà, Benvingut Tapis, Robert Renart, Joan Tort [sic], Ramon Mayans, Antoni Frigola i Antoni Martori» (v. **1.3.1.** i **Im. 1.1.**).<sup>58</sup> La formació va interpretar *Per tu ploro* de Pep Ventura, *Rosa del folló* de Joan Lamote de Grignon, *Juny* de Juli Garreta, *Florida* de Francesc Pujol, *L'heren i la Pubilla* d'Eduard Toldrà i *La santa espina* d'Enric Morera.<sup>59</sup> El cronista va relatar que la Cobla Barcelona les va executar amb un veritable art:

Sense deixar d'ésser brillant, com ha d'ésser, no és estrident; hi ha una perfecta unitat i el timbre del conjunt té una molt simpàtica pastositat. Hi ha, en la seva execució, quelcom molt

---

<sup>56</sup> *La Veu de Catalunya* (9-V-1922:2)

<sup>57</sup> *La Gaceta Municipal de Barcelona* (6-V-1922:424)

<sup>58</sup> *La Veu de Catalunya* (9-V-1922:2)

<sup>59</sup> *La Veu de Catalunya* (9-V-1922:2)

agradable, i és que interpreta, matisa, l'argument que el compositor s'imagina quan va escriure la sardana. La Cobla Barcelona representa un progrés en aquestes orquestres catalanes, pel qual camí cal que segueixin totes les altres cobles (*La Veu de Catalunya*, 9-V-1922:2).

Per altra banda, el corresponsal va destacar alguns aspectes de la programació artística així com també l'acurada tria de les composicions. En certa manera, va evidenciar i elogiar l'educació cívica promoguda per la cobla, un element inherent de l'esperit noucentista:

Com es veu pel programa de sardanes que va tocar la cobla, hi ha una acurada orientació en la tria de les composicions i dels mestres i és desitjar que hi perseveri [...] Barcelona es mereix tenir la millor cobla, i aquesta cobla ha d'assenyalar a totes les altres l'orientació en l'execució de sardanes que siguin petits joiells musicals, que escampin flaire catalanesca i tinguin totes les característiques d'una composició típicament catalana. Avui ja són nombrosos els mestres sardanes que són glòria de Catalunya en aquest aspecte de la nostra personalitat musical i amb llurs composicions es poden combinar programes exquisits. Els organitzadors de ballades haurien de preocupar-se seriosament de desterrar dels programes les sardanes que no siguin tals sardanes. Sabem que la Cobla Barcelona mentre no li siguin imposades sardanes de gust artístic i catalanesc dubtós, en sos programes hi posarà les dels més gloriosos mestres de la restauració (*La Veu de Catalunya*, 9-V-1922:2).

Les dues cròniques exposades, juntament amb altres que van aparèixer en diversos mitjans i revistes de l'època, van crear cert recel en alguns cercles gironins. El cronista de la revista *Scherzando*, sota les sigles M.B.V., va recollir les opinions i les va publicar en un article titulat «Parlem clar»: «És tant el que s'ha dit i escrit enlaint-la, és tant el que a tothora sens vol fer acceptar, posant-la a una alçada mai somniada [...] l'haver-se expatriat de nostra comarca tres o quatre elements vol dir que s'ha perdut tot? No, senyors, no» (*Scherzando*, V-1922:35). Tot i els comentaris hostils de certs sectors gironins, la rebuda de la formació va anar acompanyada d'elogis i consideracions. A finals d'agost del 1922, el cronista de *La Veu de Catalunya* (IX-1922:5) va relatar que la Cobla Barcelona, després d'un concert a Olot, havia causat molt entusiasme al públic: «admirats per la impecable afinació i justesa i aquell meravellós domini, tan i tan perfecte, en els instruments catalans, aconseguint fer-ne una meravella d'expressió musical». També va causar expectació a Sabadell: «La Cobla Barcelona s'ha posat d'una manera indiscutible davant de totes les cobles, feia temps que no estava a Sabadell una cobla d'aquesta categoria»;<sup>60</sup> i a Tarragona: «extraordinària cobla, incomparable

---

<sup>60</sup> *La Veu de Catalunya* (1-XII-1922:12)



grau de perfecció».<sup>61</sup> Només néixer, la formació va ser saludada amb entusiasme com una contribució valuosa. La seva acceptació arreu de Catalunya confirma que la nova institució musical comptava amb el marc cultural adient per desplegar el seu projecte artístic.

---

<sup>61</sup> *Tarragona* (15-VIII-1923:1)

## 1.2. Una Cobla-Orquestra

A partir d'una conversa amb Josep Gravalosa i Albert Martí, el periodista de la revista *La Sardana* (7-IV-1922:19) va publicar una extensa crònica referent al procés de creació i la va titular: «La Cobla Barcelona». Al llarg del text, l'autor no va incloure la paraula orquestra ni tampoc va fer referència a una possible plantilla dual. El redactor de *La Veu de Catalunya* (31-III-1922:5) va ser un dels primers en anomenar la formació «Cobla-Orquestra»: «En el primer acte de *Marina*, la nova Cobla-Orquestra Barcelona interpretarà la famosa sardana *Per tu Ploro* de Pep Ventura» (v. **Im. 2.1**). El va seguir el cronista de la revista *El Diluvió* (14-IV-1922:4): «*Marina*, la presentació de la Cobla-Orquestra Barcelona». A la postal promocional de 1923, la formació va especificar novament el nom: «Cobla-Orquestra Barcelona».<sup>62</sup> Així doncs, és evident que la formació, des de la seva creació, es va estructurar en dues plantilles: una de cobla i una altra d'orquestra, un tret característic de les formacions musicals empordaneses del moment.

Anna Costal (2014:58) exposa que al segle XIX la paraula «cobla» s'utilitzava en tot l'àmbit geogràfic català com a genèric d'agrupació de músics i també a la Catalunya Nord, amb el topònim *couple*. Tanmateix, verifica que en algunes viles i ciutats amb teatre municipal –com Figueres, Barcelona o Perpinyà– l'agrupació instrumental per a la interpretació de música escènica es denominava sempre «orquestra» mentre que per a denominar les agrupacions instrumentals de ball, tant a l'aire lliure com a dins el mateix teatre, s'anomenaven indiferentment «cobla» o «orquestra». Segons Costal (2014:78-97), a principis del XX, la paraula «cobla» va començar a designar una determinada formació imaginada com a catalana i tradicional i juntament amb les sardanes van esdevenir símbols de la cultura popular catalana. A l'Empordà, la Selva i la Catalunya del Nord, hi havia una tipologia de formacions instrumentals per a tocar a l'aire lliure, que canviaven els instruments amb els quals tocaven al saló: flauta o flautí per flabiol, clarinets per tenores i violins per tibles. Segons Ayats, Costal, Rabaseda (2009:49), les ballades i els concursos de la Mercè, des de 1902, van fer visible aquesta singularitat, de tal manera que el nom «cobla» va passar a denominar només aquesta tipologia d'agrupació i se'n va oblidar l'antic ús genèric.

---

<sup>62</sup> Centre de Documentació de l'Orfeó Català, Fons Francesc Pujol, Postal de la Cobla-Orquestra Barcelona, top. R6513

La fundació de la Cobla-Orquestra La Principal de Perelada a finals del segle XIX n'és un clar exemple. Al 1917, Miquel Serra va exposar que des del 1890 –any de fundació– La Perelada s'havia estructurat en dues plantilles, una per a les sardanes: «un fluiol, dos tibles, dos tenors, dos cornetins, dos fiscorns i un contrabaix»; i l'altra per els concerts i els balls: «tres violins, una flauta o flautí, dos clarinets, dos cornetins, un fiscorn i un contrabaix».<sup>63</sup> En el mateix text, Serra va confirmar que al 1917 la formació encara conservava aquest tret característic. Un altre exemple que il·lustra aquesta particularitat podria ser La Principal de la Bisbal. L'investigador Jaume Nonell, en un article publicat a la revista *Estudis del Baix Empordà* (2017:155-181), explica la fundació de la cobla i ho il·lustra amb un document difós a l'abril de 1888 que dóna a entendre que la formació es va estructurar en una plantilla de cobla-orquestra per tal d'oferir: «sardanas, bailes, conciertos y demás obligaciones concernientes á la música».<sup>64</sup>

A tombant de segle, i sobretot durant les primeres dècades, a l'Empordà ja era habitual el nom «cobla-orquestra», un terme que significava la divisió d'una mateixa formació en dues plantilles instrumentals. Aquest tret permetia que les formacions s'ajustessin als actes habituals de les festes del moment: cercaviles, oficis, processons, sardanes del migdia, cafès-concert, sardanes de tarda, serenates, balls de vespre i balls de nit (Ayats, Costal, Rabaseda 2009:49; Ayats 2010:22; Padrosa 1990:23). No és estrany doncs, que la Cobla Barcelona, en el moment de constituir-se, volgués reproduir novament aquesta particularitat i, per fer-ho, es basés en dues formacions modèliques que havien destacat durant les primeres dècades del XX i que s'estructuraven en dues plantilles: La Principal de Perelada i La Principal de la Bisbal. Així doncs, al 1922 la Cobla Barcelona es va estructurar en una plantilla de cobla formada per flabiol, dos tibles, dues tenores, dos cornetins, trombó (v. **3.4.1.**), dos fiscorns i contrabaix; i una d'orquestra, formada per una flauta, dos clarinets, dos cornetins, tres o quatre violins (segons el trombó), fiscorn i contrabaix. Per indicar-ho, van utilitzar la denominació: «Cobla-Orquestra Barcelona».

La Cobla Barcelona, a banda d'especialitzar-se en «l'estudi de la música catalana de cobla per a concert»,<sup>65</sup> va haver d'adaptar-se a una determinada estructura de festa major que, durant el primer terç del segle XX, es va estandarditzar arreu de Catalunya. En fer-ho, va incorporar

---

<sup>63</sup> Col·lecció particular d'Enric Mañosas. Biografia de la Cobla-Orquestra La Principal de Perelada [Document escrit per Miquel Serra i Bonal al 1917], sense top.

<sup>64</sup> Aquest document, inèdit en el moment de la publicació, està reproduït a Nonell (2017:163). Segons l'autor, l'original es troba a l'Arxiu Comarcal de la Bisbal d'Empordà, Fons Josep i Genís Canet, top. 22.

<sup>65</sup> *La Sardana* (7-IV-1922:19)

al repertori tota la música que calia per amenitzar les festes: l'ofici, les sardanes del migdia, els concerts-vermut, els concerts de tarda, les serenates a les autoritats, els balls de nit (v. 2.). Segons Anna Costal (2012:6), a mitjans de la dècada de 1920, el repertori d'aquesta tipologia de formacions va fer un gir: «la projecció de les pel·lícules sonores de Hollywood, l'arribada de discos americans i la gran circulació de partitures de l'altra banda de l'Atlàntic, van portar a Catalunya nous ritmes, nous instruments i una idea renovada de la música de ball». Aquests canvis, a banda de comportar dues postures –rebuig i indignació d'un sector conservador, convenciment i entusiasme dels promotors– van evidenciar un canvi generacional que es va manifestar en la transformació dels gustos i de les estètiques de l'entreteniment (Ayats, Costal, Rabaseda 2009: 80-81). Durant la dècada de 1930, i a Barcelona, es van fundar diverses formacions especialitzades que donen testimoni de l'adopció d'aquest nou repertori, com la Cobla-Orquestra-Orquestrina La Moderna de Barcelona o la Cobla-Orquestra-Orquestrina Nova Catalònia.<sup>66</sup> Algunes de les orquestres catalanes ja existents van adaptar-se als canvis i van incorporar nous instruments a la plantilla, com el saxòfon, la bateria o el banjo, i van afegir al seu nom la paraula «orquestrina», «moderna» o «jazz». Molero (1988:214-218) explica que a finals de la dècada de 1920, La Principal de la Bisbal va afegir a la plantilla una bateria, dos saxòfons, dos banjos i un piano, i que uns anys més tard va afegir també el mot «orquestrina» en el seu nom: «Cobla-Orquestra-Orquestrina La Principal de la Bisbal».<sup>67</sup> Al 1932, Josep Maria Soler, antic director de la formació, va lamentar la decadència ocasionada per la plantilla de l'orquestrina en algunes formacions i va fer referència al cas de La Principal de la Bisbal: «Quin contrast més violent! La cobla és tot claredat, vida, brillantor. L'orquestrina és monotonía, fressa de ferros i fustes i sonoritats brunes. Que no preocupi a la nostra “principal” l'orquestrina, solament per a contentar el jovent modernista i que procuri perfeccionar més i més si hi cap».<sup>68</sup> Nonell (2019:329-361) explica el procés de modernització que va viure La Nova Armonia de La Bisbal i constata que la paraula «orquestrina» afegida a la seva publicitat verifica que la formació disposava «del nou instrumental –saxòfon, trombó de vares, piano, banjo i helicó– per tocar els nous ritmes provinents majoritàriament d'Amèrica».

L'any 1933, la Cobla Barcelona va editar una postal promocional amb el nom «Cobla Barcelona» i va incloure al marge inferior dos subtítols de mida menor: «Orquestra i

---

<sup>66</sup> Col·lecció particular d'Enric Mañosas. Postals promocionals de cobles, sense top.

<sup>67</sup> *La Costa Brava* (12-VIII-1931:1)

<sup>68</sup> *Cintadania* (14-VIII-1932)

Orquestrina» (v. **Im. 1.19.**).<sup>69</sup> Tot i que les postals editades entre 1933 i 1935 són un clar indicatiu de l'adaptació de la formació als nous temps,<sup>70</sup> poca cosa sabem d'aquest procés. I és que tant l'inventari cronològic, confeccionat per la redacció del segon capítol (v. **2**), com els diferents dietaris conservats, aporten molt poca informació respecte als canvis de plantilla, i això impedeix saber amb precisió quin procés va viure la formació i quins instruments van incorporar realment a la plantilla d'orquestrina. Tampoc s'ha pogut localitzar cap fotografia de la cobla amb formació d'orquestra ni tampoc amb formació d'orquestrina. Tot fa pensar que la formació, durant la primera etapa de la seva història, va prevaldre clarament la plantilla de cobla i les respectives tipologies d'actuació<sup>71</sup> (v. **2**) i va deixar en un segon terme tot allò relacionat amb l'orquestra o l'orquestrina.

---

<sup>69</sup> Col·lecció particular d'Enric Mañosas. Postal promocional de la Cobla Barcelona, temporada 1933, sense top.

<sup>70</sup> Col·lecció particular d'Enric Mañosas. Postals promocional de la Cobla Barcelona (1933-1935), sense top.

<sup>71</sup> Per a les tipologies d'actuacions i el repertori que interpretaven amb cada plantilla (v. **1.4.2**).

## 1.3. Músics i instruments

### 1.3.1. Professors de cobla: músics polivalents

Un dels objectius inicials d'aquest bloc va ser confeccionar un llistat dels músics que van formar part de la Cobla Barcelona del 1922 al 1938 (v. **Annex 6, doc. 1.**). En un primer moment es va partir de la plantilla fundacional publicada al 1922 amb motiu de la presentació de la cobla (v. **1.1.**)<sup>72</sup> i de quatre fonts d'informació més: una acta notarial de l'agost de 1928,<sup>73</sup> una carta enviada a Francesc Macià a l'agost de 1931 (v. **Im. 1.21.** i **1.22.**),<sup>74</sup> una instància enviada al Consell de Cultura de la Generalitat de Catalunya al juny de 1932 (v. **Im. 1.23.**) i un programa de concert celebrat al gener de 1936 (v. **Im. 2.26.**).<sup>75</sup> Davant l'absència de documentació oficial o privada que complementés el llistat, i amb l'objectiu d'obtenir una visió general de com era la Cobla Barcelona, vaig recórrer a altres fonts primàries i a fonts secundàries: dietari de Josep Juncà (v. **Annex 10, document n. 1**); cartes i programes; postals i fotografies; les plantilles confeccionades per Jordi Puerto (1998); el bloc de Josep Loredo (2020); la documentació de l'investigador Jaume Nonell; així com també diversos diaris i publicacions periòdiques.

El llistat inclou els músics dels quals tenim la certesa que van formar part de la Cobla Barcelona entre 1922 i 1938: un total de trenta-sis (v. **Annex 6, doc. 1**). D'aquests, el 75% provenien de comarques gironines: Alt Empordà, Baix Empordà, Gironès, La Garrotxa i La Selva; i el 21%, de comarques barcelonines: Baix Llobregat, Maresme i Osona. Tan sols dos membres provenien de llocs diferents: Francesc Civit, de l'Alt Camp; i Josep Gràcia, de Peralta de la Sal, província d'Osca. El contrabaixista Josep Juncà, va ser l'únic dels trenta-sis que hi va prendre part de forma continuada. El seguia Antoni Martori, amb quinze temporades (1922-1936); Pere Moner, amb catorze; Josep Serra, Antoni Cassi i Francesc Civit, amb dotze; Antoni Frigola, Josep Gràcia, Pere Magret, Ramon Mayans i Albert Martí, amb set; i Josep Buscarons, Josep Coll i Pere Garriga, amb sis (v. **Annex 6, quadre-resum n. 4**)

---

<sup>72</sup> *La Veu de Catalunya* (9-V-1922:2)

<sup>73</sup> Direcció General de Cultura Popular i Associacionisme Cultural, Arxiu de la Cobla-Orquestra Barcelona, Acta notarial 27-VIII-1929, top. A1362

<sup>74</sup> Arxiu Nacional de Catalunya, Fons President Francesc Macià (documentació institucional), top. ANC1-818-T-4264

<sup>75</sup> Col·lecció particular d'Eduard Boada, Programes Associació Musical del Districte novè (5-I-1936) (v. **Im. 2.14.**)

Pel que fa als instruments i les places, hi destaca clarament un nucli integral fix format pel contrabaix, tocat sempre per Josep Juncà; el flabiol, per Josep Gravalosa i Pere Moner; i el paper de director artístic, ocupat per Josep Gravalosa i Josep Serra. De manera menys fixa s'ocupaven les places de tenora primer i segon, les de primer trompeta i les de trombó, que van ocupar tres intèrprets diferents; i les de segon tible, segon trompeta i segon fiscorn, ocupades per quatre. Els seients més concorreguts i amb més alteracions van ser els de primer tible i primer fiscorn: un total de cinc persones van passar per cada cadira (v. **Annex 6, quadre-resum n. 4**). Albert Martí va ser el representant, és a dir, el músic que realitzava els contractes i feia de portaveu de la formació (v. **Im. 3.4**). Posteriorment, ho van ser Antoni Martori, Pere Moner i Pere Garriga (v. **Im. 1.19**).<sup>76</sup>

L'estudi de les dades recollides permet delinear les trajectòries humanes i professionals del conjunt i plantejar la qüestió de si responen a un determinat perfil. L'observació d'algunes pautes permet delimitar uns perfils de músics, anomenats «professors de cobla», que van estar en actiu durant el primer terç del segle XX i que van conviure en un entorn urbà de Barcelona, que passava de ser una gran ciutat a una metròpoli d'un milió d'habitants.<sup>77</sup> En bona part dels músics, sobretot els instrumentistes provinents de comarques gironines, hi és palpable la pervivència d'alguns trets característics del perfil de músic de vila de la segona meitat del segle XIX, una tipologia molt concreta dins del món musical.

Gay (2018:231) defineix el músic de vila com un intèrpret «autònom» que no estava vinculat de manera estable ni al poder religiós ni al poder municipal, tot i que podia arribar a participar en els oficis de les esglésies i a beneficiar-se del lloguer per part dels ajuntaments. El musicòleg afegeix que aquesta tipologia de músic disposava de certa formació acadèmica adquirida a les capelles eclesiàstiques o en espais laics, i dominava dos o tres instruments diferents, adaptats a les diverses situacions musicals i socials en les que intervenia. Aquest perfil d'intèrpret complementava la tasca musical amb alguna altra de caire artesanal o menestral –sabaters, espartenyers, basters, cadiraïres o sastres– vinculada en una botiga o taller (Ayats 2006:23-27, 81-82; 2010:27-29; Costal, 2014:63-68; Gay 2018:231-233). Aquest determinat patró, que es caracteritza per la participació d'un músic en diverses formacions

---

<sup>76</sup> Arxiu Nacional de Catalunya, Fons Josep Mainar i Pons, Epistolari amb Josep Juncà (18-IX-1966), top.73, carta n.1. Josep Juncà no va voler ser mai representant: «Durant els anys de permanència a la cobla, sempre vaig guardar-me en segon terme. No volia tenir cap autoritat ni representació particular. Si s'havia de fer quelcom per la bona marxa i interès de la cobla, sabien que no mancava el meu concurs i consells».

<sup>77</sup> Barcelona tenia 726.080 habitants segons el cens de 1922. Font: Estadística i Difusió de dades/Anuari Estadístic de la Ciutat de Barcelona, [www.barcelona.cat](http://www.barcelona.cat) [Consulta: 24-VII-2019]

musicals i també amb el domini d'un instrument de cobla i un instrument d'orquestra per un mateix intèrpret, va persistir fins a la Guerra Civil (Oller 2010:69-70). Ayats (2020:22), Gay i Rabaseda (2010:104-105) i Costal (2014:54-57) han explicat i desenvolupat aquest model, i fins i tot, Gay (2018:239) ha comprovat que la meitat de la plantilla de l'Orquestra Simfònica de Girona l'havia reproduït.

Alguns dels professors de la Cobla Barcelona són un exemple de la pervivència d'aquest patró o, més ben dit, de la prolongació d'aquest model durant el primer terç del segle XX, però amb alguns trets diferencials. Tot i la dispersió i l'escassetat dels detalls de cada intèrpret, hem pogut comprovar que, per una banda, vint-i-un dels trenta-sis músics del llistat van dominar almenys dos instruments, fet que va permetre que la Cobla Barcelona s'estructurés en diferents plantilles instrumentals (v. **1.2.**). Per altra banda, com a mínim vuit dels trenta-sis intèrprets van compaginar –en un moment o altre de la seva vida– la professió de músic amb altres oficis manuals, administratius, artesans o tradicionals: Josep Juncà va ser secretari de l'Ateneu Empordanès;<sup>78</sup> Pere Garriga va ser espadenyer;<sup>79</sup> Josep Coll, barber (Viñas 2003); Antoni Martori, taper;<sup>80</sup> Enric Casellas i Antoni Cassi, jornalers;<sup>81</sup> Pere Moner, botiguer;<sup>82</sup> i Josep Serra, copista (Padrosa, Ramió 2000:87-88). A més a més, onze dels trenta-sis van compaginar també la Cobla Barcelona amb una altra formació orquestral, fet que els va permetre donar un relleu diferent a la pràctica com a músics i, segurament, els va aportar prestigi dins el propi món musical. Ferran Blanch, Albert Martí, Ramon Mayans, Robert Renart i Benvingut Tapis van formar part de la Banda Municipal de Barcelona (Almacellas 2016:221-265); Josep Llorà, de la Banda Municipal de Mataró (Guanyabens 2011:32); Narcís Cla<sup>83</sup> i Alfred Sagols, de l'Orquestra Pau Casals (Vilar 2009:85); Alfred Sagols, de l'Orquestra del Gran Teatre del Liceu (Vilar 2009:85); i Josep Juncà, de l'Orquestra del Teatre Victòria i del Teatre Principal de Gràcia (v. **Annex 10, document n. 1**). A més a més, Albert Martí i Josep Gravalosa, també van col·laborar esporàdicament amb l'Orquestra Amics de la Música, l'Orquestra Pau Casals i l'Orquestra Simfònica de Barcelona (v. **Annex 6, quadre-resum n. 3**).

---

<sup>78</sup> Arxiu Nacional de Catalunya, Fons Josep Mainar i Pons, Epistolari amb Josep Juncà (18-IX-1966), top.73, carta n.3

<sup>79</sup> *Llibre de la Festa Major de La Bisbal* (15-VIII-1919:22)

<sup>80</sup> Arxiu Municipal de Santa Coloma de Farners, Fons de l'Ajuntament de Santa Coloma de Farners, Padró Municipal de 1920, top. ACSE160-1

<sup>81</sup> Arxiu Històric de Girona, Fons de l'Ajuntament de Girona, Padró Municipal de 1910, p.243

<sup>82</sup> Jordi León, comunicació personal, Barcelona, 15-IX-2019

<sup>83</sup> Centre de Documentació de l'Orfeó Català, Col·leccions digitals: Programes de concert de la Música Catalana [en línia]. *Concert inaugural de l'Orquestra Pau Casals, 13-IX-1920* [Consulta: 8-VI-2019]. Disponible a: <<http://mdc.csuc.cat/cdm/search/collection/ProgPMC/>>



Una de les característiques de la tipologia de músics de vila és la dedicació a la música a partir de l'herència familiar (Gay 2018:257). Tot i no disposar d'informació detallada sobre cadascun dels intèrprets del llistat, podem confirmar que almenys nou dels trenta-sis intèrprets s'emmarquen amb aquest tret característic. Josep Juncà va deixar constància que era fill de músic, net de músic i descendent d'una família de músics (v. **Annex 10, document n. 1**); Albert Martí va relatar que el seu pare tocava el cornetí i que el seu germà era clarinetista.<sup>84</sup> Pere Moner va formar part d'una nissaga de flabiolaires (León 2003:104); Padrosa (1990:122) assegura amb rotunditat que Miquel Serra, germà de Josep Serra, va tutelar els estudis musicals del músic. Anton Dinarès era fill del Jacint Dinarès, director de la Banda Municipal de Vic (Riera, Serracant, Ventura 2002:37); Alfred Sagols era fill del músic Joan Sagols (Vilar 2009:85); Joan Rovira pertanyia igualment a una nissaga de músics (Brugués, 1998:402); Robert Renart era net del compositor de sardanes Josep Mercader (Albert 2007:73-106) i nebot de Robert Renart, fundador de La Principal de la Bisbal (Nonell 2019); i Francesc Vilaró va iniciar els estudis musicals amb el seu pare, organista de Palafrugell (*Ancora*, 19-VI-1975:9).

La dedicació a la música com a part d'una herència familiar ens permet enllaçar amb l'educació musical que va rebre cada intèrpret. És lògic pensar que bona part d'aquests protagonistes van rebre formació musical de la mà dels seus propis familiars. Tot i això, també hi destaca un grup d'intèrprets que van aprofitar les darreres fases de la tradició pedagògica de les escolanies eclesiàstiques per introduir-se en el món de la música: Josep Coll, va rebre les primeres lliçons amb el mestre de capella de la Parròquia de Sant Miquel de Fluvià, Mn. Salvador Anticó (Viñas 2003:6); Josep Gravalosa, amb el mestre de capella i organista de la Parròquia de Santa Coloma de Farners, Bonaventura Frigola (Loredo 2016:4); Josep Juncà, amb el seu oncle Joan<sup>85</sup> i amb l'organista de la Parròquia de Santa Maria dels Turers de Banyoles, Adolf Monforte (v. **Annex 10, document n. 1**); i Francesc Vilaró, que va estudiar amb l'organista de Palafrugell (*Ancora*, 19-VI-1975:9).

De manera paral·lela, alguns músics van reforçar l'aprenentatge de l'instrument amb professors particulars. Ferran Blanch i Pere Magret van estudiar amb Pere Quer i Oliveras;<sup>86</sup> Anton Dinarès amb el compositor Benet Morató (Riera, Serracant, Ventura 2002); Josep

---

<sup>84</sup> *Almanac de la Sardana* (1926:26-27)

<sup>85</sup> Arxiu Nacional de Catalunya, Fons Josep Mainar i Pons, Epistolari amb Josep Juncà (18-IX-1966), top.73, carta n.1

<sup>86</sup> *Foment de la Sardana de Ripoll* (1-1-1944:6)

Gravalosa amb Jeroni Serrat (Nonell 2017a:115-116); Josep Coll amb Josep Duran de l'Armentera (Viñas 2003:6); Josep Llorà amb el compositor Ramon Serrat (Guanyabens 2011:32); Isidre Marvà amb Josep Biosca i Josep Muset (Nonell 2017c); Josep Roca amb Josep Pi i Pascual;<sup>87</sup> Josep Puig i Castelló amb Josep Maria Soler i Magne Bosch,<sup>88</sup> i Francesc Vilaró amb Albert Martí i amb Joan Lamote de Grignon (*Ancora*, 19-VI-1975:9).

Per altra banda, diversos intèrprets van accedir als estudis musicals que oferien acadèmies locals o fins i tot als conservatoris. Josep Serra va estudiar a l'escola de música creada i finançada pels comtes de Peralada (Padrosa i Ramió, 2000:71); Narcís Cla a l'Acadèmia Musical Gerudense de Girona;<sup>89</sup> Alfred Sagols al Conservatori de Tolosa i de París (Vilar, 1926:27); i Albert Martí al de Barcelona: «vaig assistir a les classes del Conservatori, amb el mestre Purrini, sota la direcció del qual vaig perfeccionar els estudis de tenora».<sup>90</sup> Fins i tot alguns van destacar en la vessant de composició a partir de la creació de sardanes, ballables, peces per a piano o cançons: Ferran Blanch, Antoni Cassi, Josep Coll, Josep Gravalosa, Josep Juncà, Albert Martí, Josep Serra, Benvingut Tapis o Francesc Vilaró.

La major part dels intèrprets van tenir un tret en comú: tots van passar per altres cobles de sardanes en algun moment o altre de la seva vida, i la majoria en van formar part d'una manera estable (v. **Annex 6, quadre-resum n. 2**). Gay (2018:238) verifica que el perfil de músic o professor de cobla «transcorria al ritme d'un mercat que els feia passar d'una formació a una altra, substituint-se entre ells i participant en el joc comercial i propagandístic d'un món professional on hi havia entrat la competitivitat, el divisme i la projecció d'una imatge pública d'intèrprets moderns, distingits i amb dots artístiques». Així ho constaten les diferents postals i fotografies que hem pogut recollir de la Cobla Barcelona, on els diferents intèrprets vesteixen elegantment amb esmòquing i llacet (v. **Im.1.1. – Im.1.18.**).

Les trajectòries dels músics permeten observar els diferents itineraris de cada intèrpret. La Principal de la Bisbal, La Unió Cassanense, La Nova Armonia de la Bisbal i la Cobla-Orquestra La Farnense són les cobles catalanes per on van passar més músics de la Cobla Barcelona, un mínim de tres intèrprets van formar part de cada una de les formacions en temporades diferents (v. **Annex 6, quadre-resum n. 2**). També hi destaquen altres tipologies

---

<sup>87</sup> Jaume Nonell, comunicació personal, Barcelona, 11-X-2019

<sup>88</sup> Josep Puig i Castelló. (2018). Dins *Gran Enciclopèdia Catalana*. Recuperat de: <<https://www.enciclopedia.cat/EC-GEC-0022467.xml>>

<sup>89</sup> *Diario de Gerona* (9-VI-1921:3)

<sup>90</sup> *Almanac de la Sardana* (1926:26-27)

de formacions musicals: orquestres simfòniques, bandes, orquestres de teatre o grups de cambra. En aquest sentit, cinc dels trenta-sis membres van ser músics de la Banda Municipal de Barcelona, dos de l'Orquestra Pau Casals, dos de l'Orquestra del Gran Teatre del Liceu, un de la Banda Municipal de Mataró i un del Teatre Principal de Gràcia i del Teatre Victòria respectivament. Fins i tot alguns intèrprets van participar en grups de música de cambra: Alfred Sagols va oferir concerts de música de cambra en diverses localitats catalanes i europees;<sup>91</sup> Marvà va oferir recitals de piano (Nonell 2017b) i Josep Gravalosa va col·laborar amb l'Orquestra d'Esteve Garreta (Gay, Rabaseda, Ruiz, 2014; v. **Annex 6, quadre-resum n. 3**). Així doncs, per a molts dels professors de la Cobla Barcelona, residents a la capital catalana, la participació en d'altres tipologies de formacions els aportava un tret distintiu que els diferenciava d'un prototip de músic de vila i els acostava cap a un model de músic urbà.

Dos dels components van estar vinculats a entitats de caire musical. Albert Martí va ser vice-president del Sindicat d'Orquestres de Girona (Almacellas 2004:401-402), que segons Gay (2018:232), va néixer a Figueres l'any 1919 per vetllar per la dignitat laboral dels professors i per establir unes condicions de treball amb un sou mínim garantit. Josep Serra va ser vice-president de la Lliga Sardanista de Catalunya,<sup>92</sup> una entitat fundada el 1929 i liderada per Joan Llongueras amb un programa que va unir i federar entitats sardanistes, compositors i cobles, i que va vetllar per la promoció de la sardana a Catalunya.

Una de les circumstàncies que també delimiten els perfils dels intèrprets és la total absència de dones en el llistat. Gay (2018:234) apunta que la presència de dones integrades a formacions instrumentals en tot l'àmbit català havia estat un cas absolutament marginal, a diferència de les cantants d'òpera, sarsuela o revista, o bé el cas d'alguna solista instrumental, com Onia Farga o Blanche Selva. Pel que fa al món de la cobla, Jaume Ayats (2006:163) i Anna Costal (2016:75) constaten que la incorporació de l'intèrpret de tenora Marta Rigau a la plantilla de la cobla de Joan Rigau durant la dècada de 1880 va ser una «rarsa»; i Jaume Nonell verifica que al 1932, Genoveva Riba, va ser intèrpret a l'Orquestra Nova Barcelona.<sup>93</sup> Tot i els casos anecdòtics, no era singular que la totalitat dels membres que van formar part de la primera etapa de la Cobla Barcelona fossin homes.

---

<sup>91</sup> *Baix Empordà* (14-III-1915:3); *El Programa* (7-IX-1918); *El Diluvio* (7-VII-1926); *Baix Empordà* (28-IV-1927:3); *Vilar* (2009:85)

<sup>92</sup> *Revista Musical Catalana* (VIII-1933:398)

<sup>93</sup> Arxiu Municipal de Sant Feliu de Guíxols, Fons Josep Gravalosa Geronès, «Petit esbós de la vida de la Cobla Barcelona», top. GRV0300

Els diferents canvis, així com la llarga experiència professional d'alguns intèrprets, comportaven l'existència de diferents models estètics i de diferents prismes de pensament en una mateixa formació. El primer director de la Cobla Barcelona, Josep Gravalosa, havia format part d'una orquestra de saló de Sant Feliu de Guíxols, que es reunia regularment a la residència d'un empresari de suro i actiu filharmònic i que interpretava repertori de Beethoven, Mozart, Haydn, Grieg o Wagner (Gay, Rabaseda, Ruiz, 2014), una pràctica quotidiana que podríem considerar un pilar de la formació del músic. El tenora solista i el representant, Albert Martí –des del 1900 formava part de La Principal de la Bisbal<sup>94</sup> tot just ingressava a la Banda Municipal de Barcelona al desembre de 1921 (Almacellas 2016:243). Val a dir que les diferències estètiques entre el tenora i el director van provocar que Gravalosa plegués poc després de la fundació de la cobla. Així ho va relatar el propi músic: «Albert Martí i jo érem amics d'infantesa i parlàvem amb tota franquesa [...] però també l'antítesi l'un de l'altre: a ell, l'interessava el lluïment personal –val a dir que era un instrumentista d'excepció i jo era el primer d'admirar-lo– jo buscava el treball de conjunt».<sup>95</sup>

Al 1924, Josep Serra va entrar a la Cobla Barcelona com a segon fiscorn i com a director artístic i substitut de Gravalosa. Així el va rebre el cronista del diari *La Publicitat* (2-III-1924:4): «Un fet d'alta transcendència que no podem pas deixar passar sense remarcar. Josep Serra nou director de la Cobla Barcelona, al qual hem de considerar com un dels millors directors de cobla, per no dir el millor» (v. **Im. 1.3.** i **Im. 1.4.**). Cal tenir present que Serra havia estat intèrpret i director de La Principal de Perelada del 1890 al 1914 (Padrosa 1990:123-124) i, durant aquest període, va aconseguir que la formació destaqués en afinació i cohesió sonora del conjunt.<sup>96</sup> Al 1929, amb el cessament d'Albert Martí i l'entrada de Josep Coll, Serra va poder desenvolupar amb tranquil·litat la seva particular idea de «conjunt» instrumental (v. **2.8.**).

Alguns dels components de la Cobla Barcelona també van mostrar la voluntat de realitzar una tasca pedagògica relacionada amb el seu instrument. Al 1922, Albert Martí va fundar a

---

<sup>94</sup> «Un gran tenora, entreviu amb Albert Martí». *Almanac de la Sardana* (1926:28)

<sup>95</sup> Arxiu Municipal de Sant Feliu de Guíxols, Fons Josep Gravalosa Geronès, «*Petit esbós de la vida de la Cobla Barcelona*», top. GRV0300

<sup>96</sup> *La Veu de Catalunya* (28-IX-1902:2); *La Veu de Catalunya* (29-VI-1907:3); Josep Pla (1988:413) també va destacar aquesta qualitat artística: «Sempre vaig ser partidari de la Perelada i encara avui en conservo un record emocionant. Era una cobla que posava l'accent en el *conjunt* orquestral i que sonava amb fidelitat»; Juli Garreta i Josep Maria Padrós van afirmar al *Diario de Gerona* (18-XI-1916:4) que les qualitats «primeres i principals» d'una cobla eren: «el *conjunt*, la justesa i l'afinació».

l'Acadèmia Albert Martí on va ensenyar tenora, tible i clarinet durant la dècada de 1920.<sup>97</sup> Al 1929, amb l'ingrés de Josep Coll, un cronista de *La Publicitat* (26-I-1929:5) va entrevistar-lo i l'interpret va confessar que la seva intenció era dedicar-se a l'ensenyament de tenora. Durant la dècada de 1930, i amb l'ajuda de Francesc Pujol, Coll va elaborar un mètode de tenora i tible sota la idea d'una possible edició per la Fundació Patxot, un projecte que segons sembla, la guerra va estroncar.<sup>98</sup> També Josep Llorà va ser director i professor de l'Escola Municipal de Música de Mataró, des del 1930 fins al 1936 (Guanyabens 2011:32). Posteriorment a l'etapa de la Cobla Barcelona, Ferran Blanch va ser nomenat professor de tible del Conservatori Superior Municipal de Música de Barcelona;<sup>99</sup> i Isidre Marvà professor de piano de l'Escola Municipal de Música de Terrassa i de La Seu d'Urgell (Nonell 2017b).

Podem concloure, doncs, que els intèrprets que van formar part de la primera etapa de la Cobla Barcelona van ser músics amb una formació acadèmica de diversos nivells i qualitats: músics civils que, en un moment o altre de la seva vida, van compaginar la professió de músic amb d'altres oficis, i també músics professionals.

### 1.3.2. Instruments innovadors: un resultat més afinat i homogeni

Durant l'etapa d'estudi, alguns músics de la Cobla Barcelona van utilitzar instruments innovadors. Al gener de 1923, Joan Lamote de Grignon va fer fabricar un tible i dues tenores «especials amb to normal» per tres membres de la Banda Municipal de Barcelona que en aquell moment també ho eren de la Cobla Barcelona: Albert Martí, Robert Renart i Benvingut Tapis.<sup>100</sup> Al març de 1928, la Casa Giménez de Barcelona,<sup>101</sup> va fabricar, novament sota la supervisió de Joan Lamote de Grignon, dues tenores per Albert Martí i Robert Renart: «ultra conservar la típica sonoritat, ha guanyat en afinació i major nombre de claus, la qual cosa facilita l'execució de l'artista».<sup>102</sup> Seria del tot probable que Albert Martí, en alguna actuació prèvia a la seva expulsió (v. 1.4.1.), n'utilitzés una.

---

<sup>97</sup> *La Sardana* (26-X-1922:385); *La Sardana* (6-I-1923). Arcadi Margarit va ser un dels deixebles que va sortir d'aquesta acadèmia. Anna Margarit, comunicació personal, Manresa, 15-V-2018.

<sup>98</sup> Al Fons de Francesc Pujol conservat al Centre de Documentació de l'Orfeó Català es conserven diverses cartes entre Francesc i Josep Coll. El Fons de Josep Coll, conservat pels hereus del músic a Cassà de la Selva, també es conserva epistolari. Segons Viñas (2003:22) la primera edició del *Mètode de tenora i tible* va ser al 1950.

<sup>99</sup> *Destino* (29-IV-1967)

<sup>100</sup> *La Sardana* (6-I-1923:11)

<sup>101</sup> *La Ven de Catalunya* (17-III-1928:5)

<sup>102</sup> A l'agost de 1929, la *Revista Gaceta Musical* (VIII-1929:8) va publicar una crònica que especificava que Casa Gimenez havia perfeccionat el tible, la tenora i havia creat la tenora barítona: «el barítono está constituido una cuarta justa más bajo que el tenor en si bemol o una octava justa más bajo que el tiple».

Al març de 1926, Josep Maria Ruera va escoltar la Cobla Barcelona en un concert-homenatge a Juli Garreta a Granollers, programat dins el cicle de l'Associació de Música de la ciutat (v. **2.2.3.**), i va mostrar-se contrari a la utilització de la trompeta a la plantilla de cobla: «sentim molt que en lloc de cornetins s'usin trompetes fent desaparèixer així una de les sonoritats més característiques de la nostra música [...] la trompeta perd la seva noblesa i elegància entre els instruments de la cobla».<sup>103</sup> Més enllà de la discussió estètica, la informació és rellevant perquè indica que la Cobla Barcelona va ser una de les primeres en incorporar la trompeta a la plantilla. Segons demostra una fotografia de 1924, Joan Tost toca el cornetí i Pere Aragonès la trompeta (v. **Im. 1.3.** i **1.4.**). Per una banda, sabem que la Banda Municipal de Barcelona va convocar per primera vegada oposicions de trompeta al 1918 i va realitzar l'intercanvi dels instruments durant la dècada de 1920 (Almacellas 2006:244-246). Per altra banda, i a partir de la comparació de diverses postals i fotografies, hem comprovat que La Principal de la Bisbal va incorporar la trompeta entre 1926 i 1927, uns anys en què la formació va realitzar el canvi de plantilla d'orquestra a orquestrina (Molero 1988:215). També ho confirma una fotografia del 1927,<sup>104</sup> en què Martí Saló toca el cornetí i Emili Saló la trompeta. La Selvatana va incorporar l'instrument el 1927,<sup>105</sup> i Els Montgrins al 1929.<sup>106</sup> Per tant, tot fa pensar que la trompeta es va incorporar a la plantilla de cobla durant la dècada de 1920 i que la Cobla Barcelona va ser una de les primeres a fer-ho.

La Cobla Barcelona, juntament amb La Principal de Perelada<sup>107</sup> (Padrosa 1990:101-103), també va ser una de les formacions capdavanteres, en canviar la localització del trombó dins la plantilla. Si més no així ho corroboren novament diverses fotografies. De 1922 a 1928, la fila del darrera estava estructurada amb el següent ordre: segon trompeta, primer trompeta, primer fiscorn, segon fiscorn, trombó i contrabaix (d'esquerra a dreta);<sup>108</sup> i a partir de 1928 i 1929, la formació va desplaçar el trombó i el va situar entre el primer trompeta i el primer fiscorn (v. **Im.1.10.** i **1.11.**). Diverses fotografies de La Principal de la Bisbal (Vancells 1988) constaten que la formació va conservar el trombó al costat del contrabaix fins a mitjans de

---

<sup>103</sup> *Diari de Granollers* (14-IV-1926:4)

<sup>104</sup> Arxiu Comarcal Baix Empordà, Fons Emili Casas, top.202. En aquesta fotografia Emili Saló toca la trompeta i Martí Saló el cornetí.

<sup>105</sup> Loredo, Josep. 2020. *Blog de cobles orquestres de Catalunya*. Recuperat de: <<http://fotosformacionsmusicalsdecatalunya.blogspot.com/>>

<sup>106</sup> Loredo, Josep. 2020. *Blog de cobles orquestres de Catalunya*. Recuperat de: <<http://fotosformacionsmusicalsdecatalunya.blogspot.com/>>

<sup>107</sup> Fins al 1925, la Cobla-Orquestra La Principal de Perelada tenia una plantilla de deu músics i anava sense trombó.

<sup>108</sup> Diverses fotografies de La Principal de la Bisbal (Vancells 1988) constaten que la formació encara va conservar el trombó al costat del contrabaix durant la dècada de 1930.

la dècada de 1930. Podria ser que l'idea de canviar la localització del trombó dins la plantilla de la Cobla Barcelona fos promoguda per Josep Serra, director artístic de la formació, o d'un jove Joaquim Serra que anys més tard, al 1948, opinava que el trombó era «una trompeta que sonava una octava baixa» (Serra 1957:13). Fins i tot podria ser que fos a causa dels músics que en aquell temps assessoraven la formació (v. 1.1.).

El 24 de maig de 1931, Josep Coll va estrenar una tenora metàl·lica en una audició a Sant Quintí de Mediona (Viñas 2003:17). L'interpret, amb l'ajuda de Francesc Pujol i Josep Serra, va construir la tenora amb la finalitat d'equilibrar els tres registres de l'instrument, cercar una sonoritat més homogènia, clara i brillant, i consegüentment, aconseguir una afinació més estable. Així ho va relatar el músic en una entrevista:

El tenor de fusta, com que no és un instrument perfeccionat, té un so molt ample i nasal, unes notes surten fosques i altres clares i quan toca tota la cobla té un so tan fort que sobrepuja de tots els altres instruments, i espatlla el conjunt, també té desigualtat de so en els aguts i els greus, els aguts en comptes de sortir prims i equilibrats amb els sons mitjos, surten massa amples i grossos i els greus també surten tan amples que queden els tres registres greu, mig i agut talment desequilibrat i per això suggerí la idea de construir el tenor de metall per mirar si “lograriem la emogeneitat” (sic) de sons en dit instrument. Un cop construït el tenor de metall constatarem amb satisfacció que havíem aconseguit equilibrar els tres registres i que havíem trobat un so de tenor completament clar, sonor, molt fix d'afinació i brillant, després férem moltes proves amb la cobla Barcelona per assessorar-nos bé, i sempre en totes les sardanes que provàrem donava molt millor resultat el tenor de metall que el de fusta, i s'implantà l'any 1931.<sup>109</sup>

La sonoritat d'aquest instrument va generar una forta polèmica entre els sardanistes. Al febrer de 1933, la revista *La Sardana* (II-1933:196) va publicar una carta oberta dirigida a la Cobla Barcelona i firmada per Ferran Santsalvador. L'emissor, tot i mostrar admiració a Coll, no va comprendre com un dels «millors tenors de Catalunya» utilitzava un instrument que tenia «tots els sons menys el que havia de tenir»:

Acceptem que sigui manejable, que pesi menys, que llur planejament i construcció sigui un mèrit per qui l'ha fet, però no acceptem de cap de les maneres que toqui concerts amb aquella

---

<sup>109</sup> A l'agost de 1929, la *Revista Gaceta Musical* (VIII-1929:8) va publicar una crònica que especificava que Casa Gimenez havia perfeccionat el tible, la tenora i havia creat la tenora barítona: «el barítono está constituido una cuarta justa más bajo que el tenor en si bemol o una octava justa más bajo que el tiple».

mena de trompeta [...] És que en Coll es creu que els que l'escolten no saben de què va o que tenen les orelles tapades? [...] No entenem com el Mestre Serra, com a director que és, hagi passat perquè un component d'aquesta toqui amb un instrument que, lluny de semblar pel so d'un tenor, sembla més aviat un tiple, sense comptar amb aquell so de metall que vibra i que fa tant mal a les orelles (*La Sardana*, II-1933:196)

A l'abril de 1933, *La Sardana* va publicar una resposta de la Cobla Barcelona, dirigida a Santsalvador. La formació, a banda de corroborar que els compositors s'esforçaven a cercar noves sonoritats i nous efectes a les obres de concert «produint-se a voltes una altra mena de cobla molt més interessant», va defensar aferrissadament la tenora de Coll i va constatar que l'instrument tenia el vistiplau de Pau Casals, Francesc Pujol i Joan Llongueras:

És un tenor més perfeccionat que els altres, de més segura afinació, més dolç i més vibrant alhora, de sonoritat més clara i gens nasal, i això fa que encaixi molt millor amb els altres instruments [...] ens vàrem ben assessorar, vàrem fer proves i més proves per assegurar-nos de la seva superioritat [...] el desig del mestre Serra seria que els dos tenors fossin com el del company Coll, a fi de donar encara més homogeneïtat al conjunt [...] al concurs de la Generalitat, Casals, Pujol i Llongueras van felicitar-nos efusivament i especialment el mestre Casals al company Coll. No creiem pas que ens enganyessin aquells bons senyors, ni tampoc que tinguessin les orelles tapades (*La Sardana*, IV-1933:221)

Durant els següents mesos, la revista *La Sardana* (XII-1933:222) va continuar recollint opinions de diversos sardanistes,<sup>110</sup> i fins tot al desembre del mateix any, arran de l'anunci d'un concert organitzat per la Lliga Sardanista de Catalunya a l'estatge del Centre Autonomista de Dependents del Comerç i de la Indústria, Santsalvador va tornar a publicar una nova crònica, titulada «insisteixo», on va qüestionar novament l'instrument metàl·lic.<sup>111</sup> El Foment de la Sardana de Barcelona, davant la diversitat de criteris existents entre els sardanistes, va demanar a Joan Llongueras, president de la Lliga Sardanista de Catalunya, que emetés un dictamen comparatiu entre l'instrument metàl·lic i el de fusta: «en determinades notes passa una metal·lització poc agradable, una afirmació indiscutible per a diversos sardanistes, caldria confirmar-la o rebatre-la ponderament, sospesar avantatges i inconvenients de la nova tenora», un estudi que, pel que sembla, no es va arribar a fer.<sup>112</sup>

---

<sup>110</sup> *La Sardana* (IV-1933:222); *La Sardana* (V-1933:232-234); *La Sardana* (XII-1933:232)

<sup>111</sup> *La Sardana* (XII-1933:232)

<sup>112</sup> *La Sardana* (I-1934:235)



Tot i la polèmica generada a l'entorn de la tenora metàl·lica, Josep Coll ho tenia clar: «Continuaré tocant el tenor de metall fins que els mestres opinin el contrari. El perfeccionament d'allò rudimentari no significa destrucció d'allò típic» (Viñas 2003:17). Com el fet del canvi de rol del trombó o la substitució dels cornetins per les trompetes, es tenia clara una idea de so menys individual i més integrat en el timbre que afavorís alhora la interpretació conjunta de la cobla i un resultat més afinat i homogeni, valors amb els quals altre cop es confirmava la referència simfònica i orquestral que guiava les decisions.

## 1.4. Etapes

La Cobla Barcelona va sorgir en ple auge de la Mancomunitat de Catalunya i es va dissoldre el 1938, en plena Guerra Civil. Els trenta-sis músics que hi van formar part van ser partíceps d'un marc històric complex, canviant, intens, agitat, amb un seguit d'inflexions que van comportar canvis radicals en la visió i la valoració de la formació musical.

Els intèrprets que van entrar i sortir (v. **Annex 6, quadre-resum n. 4**) i les circumstàncies que els van envoltar permeten fragmentar la primera etapa de la formació (1922-1938) en tres blocs. El primer, comprès entre les temporades 1922-1923 i 1928-1929,<sup>113</sup> destaca per la presència i el lideratge del tenora solista Albert Martí, per una certa variabilitat de la plantilla instrumental i per l'expulsió de Ramon Mayans, Antoni Frigola i Albert Martí de la formació. El segon, comprès entre les temporades 1929-1930 i 1934-1935, per l'arribada del tenora Josep Coll, l'estabilització de la plantilla i la institucionalització de la formació. I el tercer, entre 1935 i 1938, per la desestabilització de la plantilla, la politització de la formació i la participació en les expedicions artístiques organitzades pel Comissariat de Propaganda de la Generalitat de Catalunya.

### 1.4.1. Albert Martí: el divo i la cobla (1922-1928)

Durant els primers anys, la cobla va tenir una vida poc atrafegada. Així ho va relatar Josep Juncà a Josep Mainar: «no teníem molts contractes, vaig continuar formant part del conjunt que actuava en el Teatre Principal de Gràcia, en el qual s'hi donava sessions de Varietats, com a únic violinista del mateix, continuat en el mateix càrrec per espai de quatre anys, malgrat estar integrat en la Cobla Barcelona, però permetent-me l'empresa de dit teatre, posar suplent».<sup>114</sup> Josep Gravalosa n'era el director i Albert Martí el representant, un repartiment que va portar tensions.<sup>115</sup> Gravalosa va recalcar que durant l'estada a la formació ho havia passat malament a causa de la feblesa del seu caràcter: «enfront de la personalitat enèrgica i

---

<sup>113</sup> «Durant les setmanes de Quaresma els balls estaven prohibits, i era justament l'època en què les cobles i les orquestres aprofitaven per preparar el repertori que s'estrenaria el dia de Pasqua, un cop aixecada la prohibició. També era l'època de realitzar els canvis de músics si n'hi havia de previstos. Per aquest motiu, les temporades de les formacions van de Carnaval en Carnaval» (Costal, Castillejo 2010:12).

<sup>114</sup> Arxiu Nacional de Catalunya, Fons Josep Mainar i Pons, Epistolari amb Josep Juncà (18-IX-1966), top. 73, carta n. 3. Josep Juncà va relatar a Josep Mainar que abans d'entrar a la Cobla Barcelona va exercir de secretari a l'Ateneu Empordanès.

<sup>115</sup> *Butlletí de l'Agrupació Cultural Folkloric de Barcelona* (XII-1963)

autoritària d'Albert Martí<sup>116</sup>. De fet, la premsa va contribuir a estendre públicament les diferències entre els dos components: alguns mitjans van publicar que la formació estava dirigida per Josep Gravalosa,<sup>117</sup> mentre que d'altres van optar per especificar que estava dirigida per Albert Martí.<sup>118</sup> Sigui com sigui, les cròniques evidencien una certa voluntat de diluir la figura del director artístic i de focalitzar la figura del tenora solista.

Albert Martí va encarnar clarament la transformació i la prolongació de la figura romàntica de *divo*,<sup>119</sup> un determinat model de solista virtuós seguidor de les grans veus de l'òpera i dels solistes que havia aparegut durant el romanticisme (Ayats, Costal, Rabaseda 2006:46-47). Martí, tenora solista i representant,<sup>120</sup> va ser un dels membres més carismàtics de la formació (v. **Im.1.9**). Un intèrpret virtuós que va imposar el seu criteri sobre qualsevol altre. Així ho va relatar Gravalosa: «érem l'antítesi l'un de l'altre: a ell, l'interessava el llüiment personal (era un instrumentista d'excepció i jo era el primer d'admirar-lo) i jo buscava el treball conjunt»;<sup>121</sup> i així el va rebre la premsa: «l'eminent mestre de tenora, n'Albert Martí»;<sup>122</sup> «el notabilíssim professor»;<sup>123</sup> «l'inimitable»;<sup>124</sup> «el rei de la tenora»;<sup>125</sup> «el professor que converteix la tenora amb un instrument que parla»;<sup>126</sup> «el as de la tenora».<sup>127</sup> El tarannà, l'excentricitat del músic i les seves indubtables qualitats artístiques i interpretatives van fer popular la dita: «la Coblà Barcelona la formen l'Albert Martí i deu músics més».<sup>128</sup> Josep Juncà afirmava que els primers anys: «foren un constant debatre's entre les aspiracions personals i les limitacions

---

<sup>116</sup> *Butlletí de l'Agrupació Cultural Folkloric de Barcelona* (XII-1963)

<sup>117</sup> *La Veu de Catalunya* (9-IV-1922:15); *El Diluvió* (14-IV-1922:4); *La Veu de Catalunya*, (10-V-1922:2); *L'Avi Muné*, (3-VI-1922:2); *El Programa* (24-VI-1922:3); *L'Avi Muné* (28-VII-1922:9); *L'Avi Muné* (16-IX-1922:3)

<sup>118</sup> *La Veu de Catalunya* (1-IV-1922:15); *La Veu de Catalunya* (9-IV-1922:5); *Gent d'ara* (4-XI-1922:1)

<sup>119</sup> Al setembre de 1947, degut a la mort d'Albert Martí, diversos diaris van publicar cròniques necrològiques que van qualificar clarament l'intèrpret de *divo*: «Más que virtuoso fue un divo de la tenora», B. Figueres (*Destino*, 18-X-1947); «Martí ha llevado a nuestra mente la figura artística del incomparable *divo* del popular instrumento» Antoni Català (*Diario de Barcelona*, 15-X-1947); «era un divo, incluso con los complejos propios del divismo. Fue un genio, un fenómeno, perteneció a la esfera de lo inexplicable [...] el fraseo, su expresividad han sido únicas [...] La admiración popular era su habitual medio ambiente. Le gustaba ser escuchado devotamente, contemplado con arrobó y recibir plácemes [...] Una cobla con Martí, jamás fue una cobla, eran él y diez músicos más [...] era una especie de semidiós» (*Diario de Barcelona*, 18-X-1956).

<sup>120</sup> *La Sardana* (31-III-1922:9)

<sup>121</sup> Arxiu Municipal de Sant Feliu de Guíxols, Fons Josep Gravalosa Geronès, «Petit esbós de la vida de la Coblà Barcelona», top. GRV0300

<sup>122</sup> *La Veu de Catalunya* (1-IV-1922:15)

<sup>123</sup> *La Veu de Catalunya* (7-IV-1922:14)

<sup>124</sup> *L'Avi Muné* (17-VI-1922:1)

<sup>125</sup> *El Diluvió* (1-XI-1922:27)

<sup>126</sup> *La Sardana* (31-III-1922:9)

<sup>127</sup> *Radio Barcelona* (n. 23, 1925:11)

<sup>128</sup> Arxiu Municipal de Sant Feliu de Guíxols, Fons Josep Gravalosa Geronès, «Petit esbós de la vida de la Coblà Barcelona», top. GRV0300; *Butlletí de l'Agrupació Cultural Folkloric de Barcelona* (XII-1963)

circumstancials».<sup>129</sup> El caràcter intransigent —«sempre feia el que li donava la gana»<sup>130</sup> i les diferències de principis estètics —«a vegades s'excedia en les interpretacions personals, la qual cosa significava també la molèstia per als seus companys, delerosos de fornir una cobla qualificada per la seva musicalitat i conjunt»<sup>131</sup> van ocasionar que a finals de 1923 Josep Gravalosa i Alfred Sagols abandonessin la formació.<sup>132</sup>

Una de les característiques més destacables d'aquest bloc (1922-1929) és la inestabilitat de la plantilla. Al 1924, Pere Moner i Josep Serra van substituir els dos músics, que havien abandonat la formació a finals del 1923 (v. **Im.1.3.** i **Im.1.4.**).<sup>133</sup> Al mateix any 1923, van plegar Narcís Cla i Robert Renart, i els van substituir respectivament Josep Llorà i Francesc Civit —simplement va acabar la temporada—. <sup>134</sup> A la temporada 1925-1926, Enric Pey i Francesc Vilaró van substituir Josep Llorà i Francesc Civit. <sup>135</sup> A la temporada 1926-1927, Antoni Cassi va substituir a Enric Pey; i Francesc Civit, que havia acabat la temporada 1924-1925, va substituir a Francesc Vilaró. L'estiu de 1927, <sup>136</sup> va morir Benvingut Tapis, i Josep Llorà el va substituir temporalment fins que al 1927 va incorporar-se Ferran Blanch. El mateix any, va entrar Pere Aragonès al lloc de Joan Tost (v. **Annex 6, quadre-resum n. 4**).<sup>137</sup> Els canvis en una formació tan reduïda —un total d'onze músics— de ben segur deuriem suposar un esforç addicional per assolir la qualitat interpretativa que es proposava la cobla.

Una altra característica remarcable d'aquesta etapa és la pluriocupació d'alguns intèrprets de la formació. Albert Martí, Ramon Mayans, Robert Renart i Benvingut Tapis van alternar i compaginar la Cobla Barcelona amb la Banda Municipal de Barcelona, un fet que els va suposar la inassistència a alguns esdeveniments arran de les coincidències entre agendes. Tot i que els membres disposaven de la possibilitat de posar substitut, no sempre en van trobar. Al maig de 1923, en un concert conjunt amb l'Orfeó Gracienc al Teatre Eldorado, la formació va haver d'interpretar un seguit de composicions amb una plantilla de deu músics

---

<sup>129</sup> Arxiu Nacional de Catalunya, Fons Josep Mainar i Pons, Epistolari amb Josep Juncà (1-III-1969), top. 73.

<sup>130</sup> Arxiu Municipal de Sant Feliu de Guíxols, Fons Josep Gravalosa Geronès, «Petit esbós de la vida de la Cobla Barcelona», top. GRV0300

<sup>131</sup> Arxiu Nacional de Catalunya, Fons Josep Mainar i Pons, Epistolari amb Josep Juncà (1-III-1969), top. 73.

<sup>132</sup> Arxiu Municipal de Sant Feliu de Guíxols, Fons Josep Gravalosa Geronès, «Petit esbós de la vida de la Cobla Barcelona», top. GRV0300

<sup>133</sup> Direcció General de Cultura Popular i Associacionisme Cultural, Arxiu de la Cobla-Orquestra Barcelona, Acta notarial (27-VIII-1929), top. A1362

<sup>134</sup> Col·lecció particular d'Enric Mañosas, Postal Cobla Barcelona temporada 1924-1925, sense top.

<sup>135</sup> Direcció General de Cultura Popular i Associacionisme Cultural, Arxiu de la Cobla-Orquestra Barcelona, Acta notarial (27-VIII-1929), top. A1362

<sup>136</sup> *La Sardana* (X-1926:281)

<sup>137</sup> Direcció General de Cultura Popular i Associacionisme Cultural, Arxiu de la Cobla-Orquestra Barcelona, Acta notarial (27-VIII-1929), top. A1362

perquè no havia trobat substituïts: *Lluny* d'Enric Casals, *Davant la Verge* d'Enric Morera, *Llicorella* de Juli Garreta i l'estrena de *Delers* de Joaquim Serra i l'*Himne català* d'Apel·les Mestres.<sup>138</sup> A l'abril de 1926 i «per causes completament alienes a l'empresa del Teatre Coliseum»,<sup>139</sup> es va suspendre un concert de l'Orfeó Gracienc i la Cobla Barcelona, una cancel·lació que va generar un fort rebombori a la premsa: «suspendido por las dificultades halladas por algunos de los más importantes elementos de la Cobla Barcelona y en la posibilidad de hallar otra formación a que, aunque fuese medianamente, pudiera suplir a la mencionada en la labor a ella confiada».<sup>140</sup> L'enrenou generat va forçar Albert Martí, representant de la cobla, a fer una aclariment públic:

Com és de tothom sabut, alguns dels elements que formen part de la Cobla Barcelona són també part integrant d'un organisme oficial, el funcionament del qual condiona, naturalment, tota altra actuació, i així es fa constar en acceptar qualsevol contracte que sia ofert a la nostra cobla, i per tant, així fou establert en acceptar la proposició de l'Orfeó Gracienc, recaptant els elements esmentats la llibertat de fer-se substituir en cas necessari. I com sia que sembla deduir-se del contingut de la nota al·ludida que la suspensió del concert ha estat obligada per l'actitud de determinada persona, ens interessa, repetim, fer constar que la referida suspensió es deu solament i exclusivament a la manca de substituïts. Aprofitarem aquesta avinentesa per a doldre'ns de la forma que considerem depressiva per a altres cobles amb què es vol justificar la suspensió de l'esmentat concert. El representant, Albert Martí (*La Publicitat*, 10-IV-1926:3).

L'escrit publicat a *La Publicitat* permet aproximar-nos al funcionament de la Cobla Barcelona durant aquests anys. En el moment de celebrar un contracte, la formació es comprometia a respectar i a complir una sèrie de condicions però sempre sota la mateixa clàusula. I és que l'agenda de la Banda Municipal de Barcelona podia arribar a condicionar l'actuació, modificant-ne els intèrprets o fins i tot, en cas de no trobar substituïts, la podia arribar a suspendre: «així es fa constar en acceptar qualsevol contracte que sia ofert a la nostra cobla», relatava Albert Martí a *La Publicitat* (10-IV-1926:3). Per altra banda, Josep Juncà va explicar que durant la dècada de 1920 la plantilla estava integrada per alguns músics que eren funcionaris de la Banda Municipal, de manera que la formació tan sols acceptava aquelles actuacions que no coincidien amb la programació de la banda: «degut a que hi havia components de la cobla que formaven part de la Banda, la Cobla Barcelona no podia tenir llarga vida, per els inconvenients que representava per la mateixa, no poder contar sempre

---

<sup>138</sup> *La Ven de Catalunya* (8-V-1923:11)

<sup>139</sup> *La Ven de Catalunya*, (8-IV-1926:7)

<sup>140</sup> *El Diluvio* (9-IV-1926:14)

amb tots els components. El mal estar s'accentuà d'una manera gravosa entre els components que no pertanexien [sic] a la Banda» (v. **Annex 10, document n. 1**).<sup>141</sup>

Durant el 1926 i el 1927, es van suspendre diverses actuacions,<sup>142</sup> i fins i tot els components van haver de presenciar com la Cobla Popular de Barcelona, fundada al 1927, actuava al costat de la Banda Municipal de Madrid al Teatre de la Zarzuela durant el festival commemoratiu dels cinquanta anys de *L'Atlàntida* de Mn. Jacint Verdaguer al juny de 1927.<sup>143</sup> Seria del tot probable que el Casal Català de Madrid, promotor del festival, hagués convidat a la Cobla Barcelona a la capital i que la formació hagués hagut de rebutjar l'ofertament a causa del fet que la Banda Municipal de Barcelona ofería concerts al Parc de Montjuic en motiu de la Festa del Clavell.<sup>144</sup>

La pluriocupació dels components va arribar a una situació insostenible. Així ho va especificar Josep Juncà en el seu dietari: «en moltes ocasions, els elements de la banda, no podien complir els compromisos contrets, per les obligacions que tenien, perjudicant el nom i la serietat de la Cobla Barcelona. Per aquest motiu, els membres no pertanyents a la banda, vam acordar prescindir dels que no podien assistir a tots els contractes que la cobla acceptava» (v. **Annex 10, document n. 1**). A la vegada, l'excentricitat d'Albert Martí i les seves indubtables qualitats artístiques i interpretatives eren immobiliistes i impossibilitaven a la formació desenvolupar la idea de «conjunt instrumental» (v. **2.8.**).<sup>145</sup> Així ho va relatar Josep Juncà a Josep Mainar:

La gran anomenada de l'Albert com a virtuós de la tenora feia que a vegades s'excedís en les interpretacions personals, la qual cosa significava també la molèstia per als seus companys, delerosos de fornir una cobla qualificada per la seva musicalitat i conjunt [...] la seva retirada va permetre de reconstituir-se en un conjunt que aviat donaria mostres de la seva eficàcia en interpretacions remarcables per la seva homogènia i intencionada musicalitat.<sup>146</sup>

---

<sup>141</sup> Arxiu Nacional de Catalunya, Fons Josep Mainar i Pons, Epistolari amb Josep Juncà (18-IX-1966), top. 73, carta n.1

<sup>142</sup> *La Publicitat* (8-XII-1926:4)

<sup>143</sup> *El Liberal* (12-VI-1927:2); *La Época* (9-VI-1927:3)

<sup>144</sup> *La Vanguardia* (11-VI-1927:7)

<sup>145</sup> El doctorand Pau Vila ha comprovat que els enregistraments efectuats durant aquest període es caracteritzen per la sincronització i el conjunt dels plans sonors (v. **2.8.**).

<sup>146</sup> Arxiu Nacional de Catalunya, Fons Josep Mainar i Pons, Epistolari amb Josep Juncà (1-III-1969), top. 73

Al setembre de 1928, els intèrprets no vinculats a la formació es van dirigir a Albert Martí i Ramon Mayans també a Antoni Frigola, tot i que no formava part de la banda, i els van comunicar el seu cessament. Almenys així ho van fer constar Pere Aragonès, Ferran Blanch, Antoni Cassi, Francesc Civit, Josep Juncà, Antoni Martori, Pere Moner i Josep Serra en una acta notarial: «Alberto Martí, Antoni Frigola y Ramon Mayans, fueron en septiembre de 1928 avisados de separación de la misma para el último día de Carnaval siguiente, que es cuando terminaban su contrato con la cobla».<sup>147</sup> És molt probable que durant el cessament, Albert Martí plantegés la possibilitat de continuar la cobla per la seva banda. Això explicaria que els vuit membres continuadors, a l'octubre de 1928, recorreguessin al Registre de la Propietat Intel·lectual per registrar la marca «Cobla-Orquestra Barcelona», cosa que no havien fet fins al moment, per evitar que cap persona o entitat la pogués utilitzar sense autorització prèvia:

Esta marca está destinada a distinguir una cobla-orquesta. Consiste de dicha marca en las palabras “Cobla-Orquestra Barcelona” acompañadas de un dibujo caprichoso. Esta marca, en negro, color o combinación de colores que más convenga, impresa por el procedimiento de cartas, sobres, tarjetas, facturas, impresos, y en general de cuantos documentos comerciales y de reclamo que se relacionen con la orquesta que distingue.<sup>148</sup>

I és que certament, Albert Martí, després del cessament, va decidir fundar una nova formació amb un nom que portava certa confusió: «Cobla Barcelona-Albert Martí». Precisament per aquest motiu, els components van acudir al notari per atribuir els drets de la persona jurídica exclusivament a Josep Serra excloent-ne Albert Martí:

José Serra, director artístico de la Cobla Barcelona, único, que ha tenido y tiene en la actualidad, único que puede ostentar su representación, como la ostentó a su tiempo don José Gravalosa, el hecho de tener la cobla un representante para contratos, como actualmente es Martori y una temporada lo fue Albert Martí, es únicamente a los efectos de descongestionar el trabajo de la dirección, actuando de hecho y de derecho el representante como mandatario de aquella, sin que el representante pueda realizar otros pormenores que los contratos que somete a la aprobación de la Cobla y sin que en ningún caso puede implicar tal representación la personalidad de aquella.<sup>149</sup>

---

<sup>147</sup> Direcció General de Cultura Popular i Associacionisme Cultural, Arxiu de la Cobla-Orquestra Barcelona, Acta notarial (27-VIII-1929), top. A1362

<sup>148</sup> Direcció General de Cultura Popular i Associacionisme Cultural, Arxiu de la Cobla-Orquestra Barcelona, Registre de la Propietat Industrial de Pere Pujol (10-X-1928), top. A1368

<sup>149</sup> Direcció General de Cultura Popular i Associacionisme Cultural, Arxiu de la Cobla-Orquestra Barcelona, Acta notarial (27-VIII-1929), top. A1362

Així mateix, van deixar constància del cessament, van reservar-se el dret d'anar als tribunals per anular la marca de la formació que havia creat Albert Martí. També van fer-hi constar que el músic ja havia estat avisat al setembre de 1928 i que per tant no tenia dret a utilitzar una denominació que portés confusió amb la marca: «Cobla-Orquestra Barcelona».<sup>150</sup> Tot i l'enrenou, no hi ha constància que arribessin a iniciar cap plet.

Josep Juncà, que sabia que Josep Coll havia plegat recentment de La Principal de la Bisbal, va anar a visitar-lo a Cassà de la Selva: «vaig procurar per tots els mitjans de què acceptés formar part de la cobla. Després de moltes hores de conversa i de plantejar la qüestió des de tots els inconvenients a totes les avantatges que es plantejaren, ho vaig aconseguir» (v. **Annex 10, document n. 1**). Al desembre de 1928, la revista *Scherzando* (XII-1928:96) i el diari *La Publicitat* (5-XII-1928:15) van anunciar l'ingrés de Josep Coll i Pere Garriga a la Cobla Barcelona en substitució d'Albert Martí i Ramon Mayans, i van especificar que la formació no es dividia sinó que continuava existint amb el mateix nom, sota la direcció de Josep Serra i vuit dels seus components (v. **Im. 1.10.**). La notícia va generar tal rebombori que, al novembre de 1928, la Cobla Barcelona va decidir realitzar un comunicat oficial titulat «Al Públic», divulgat en paper (v. **Im. 1.20.**) i publicat igualment a la premsa.<sup>151</sup>

Des del dimecres de cendra prop-vinent formaran part de la COBLA-ORQUESTRA BARCELONA, els Srs. Josep Coll (notabilíssim mestre de tenora) i Pere Garriga (distingit professor de fiscorn), substituint als Srs. Albert Martí i Ramon Mayans, professor de tenora i fiscorn respectivament i mereixedors també d'aitals qualificatius, doncs amb llur cooperació, especialment la del Sr. Albert Martí, contribuïren a l'esplendor i joia de la nostra cobla. No guia a la COBLA-ORQUESTRA BARCELONA altre afany que el de continuar mereixent la confiança del públic, ja que, integrada per valuosos elements i sota la direcció artística de l'actual Director, el notable compositor, en Josep Serra, podrà respondre de presència integral en totes les festes, cosa que malauradament no podia fer suara, per pertànyer els senyors Martí i Mayans a la gloriosa i admirada Banda Municipal d'aquesta ciutat.<sup>152</sup>

Per acabar-ho d'embolicar més, Albert Martí va oferir una entrevista a la revista *Almanac de la Sardana* (1929) i sota el títol «L'afer de la Cobla Barcelona» va especificar que la Cobla

---

<sup>150</sup> Direcció General de Cultura Popular i Associacionisme Cultural, Arxiu de la Cobla-Orquestra Barcelona, Acta notarial (27-VIII-1929), top. A1362

<sup>151</sup> *Scherzando* (XII-1928:96); *La Veu de Catalunya* (10-XII-1928:4); *La Veu de Catalunya* (11-XII-1928:8); *La Sardana* (I-1929)

<sup>152</sup> Col·lecció particular d'Enric Mañosas. «Al públic» (XI-1928), sense top.



Barcelona-Albert Martí era la continuació de la Cobla Barcelona fundada el 1922 i que en cap cas es tractava d'una cobla nova, sinó de la mateixa cobla amb nous intèrprets: «la nostra tasca és la continuïtat, procurarem mantenir el prestigi guanyat i augmentar les actuacions».<sup>153</sup> Tot i les declaracions del solista, l'editorial de la revista va concretar que la Cobla Barcelona-Albert Martí era una «novella» que s'afegia a les cobles existents.

És molt probable que les declaracions de Martí i la publicació d'una postal de la temporada 1929-1930 de la nova formació –que incloïa la frase «fundada al 1922»–<sup>154</sup> portessin novament els membres de la Cobla Barcelona a redactar una altra lletra oberta i a publicar-la a *La Veu de Catalunya* (8-II-1929:2), un document que segons l'editorial del diari era d'un interès «innegable». En aquest document, els membres de la Cobla Barcelona van tornar a especificar que Albert Martí, Ramon Mayans i Antoni Frigola ja no formaven part de la formació i que el tenor solista havia fundat una altra entitat que portava el seu nom. A més a més, van fer constar que els carnets de propaganda de la cobla –que especificaven que la formació era fundada el 1922–<sup>155</sup> donaven a entendre que la Cobla Barcelona continuava liderada per Albert Martí, i que fins i tot el músic havia proposat la renovació dels contractes a diverses entitats. En aquesta lletra oberta, els membres, amb la voluntat de «posar en clar les coses», van afirmar que la Cobla Barcelona continuava essent la mateixa que feia cinc anys i que actuava sota la direcció de Josep Serra «en ús d'un dret que ningú no gosarà negar-li»:

El senyor Albert Martí, juntament amb Mayans i Frigola, foren invitats a dimitir de la cobla perquè massa sovint havien de mancar a les obligacions i el prestigi de la cobla no podia supeditar-se a les particularitats conveniències d'alguns dels seus components. Segonament, la cobla que ha format Martí és, naturalment, nova de trinca, i no es pot parlar per tant, sense una manifesta d'incorrecció, de renovació, de contractes, ni de modificacions. El que encara ha de néixer no pot modificar-se ni renovar-se. En tot cas, ha estat la Cobla Barcelona la que ha fet modificacions en el seu conjunt. Afegim per la nostra banda, a guisa de comentari, que en aquest –com sempre, fins ara– l'actitud de la Cobla Barcelona és correctíssim (*La Veu de Catalunya*, 8-II-1929:3).

---

<sup>153</sup> Direcció General de Cultura Popular i Associacionisme Cultural, Arxiu de la Cobla-Orquestra Barcelona, Acta notarial (27-VIII-1929), top. A1362

<sup>154</sup> Col·lecció particular d'Enric Mañosas. Targeta Postal de la temporada de la Cobla Barcelona –Albert Martí (1929-1930), sense top.

<sup>155</sup> Direcció General de Cultura Popular i Associacionisme Cultural, Arxiu de la Cobla-Orquestra Barcelona, Acta notarial (27-VIII-1929), top. A1362

Isabel Ayala (2014:312-379) constata que el fenomen de divisió, separació de director o coexistència de diverses agrupacions en una mateixa localitat és un *leit motiv* de les bandes civils espanyoles, sobretot durant la Restauració borbònica (1874-1931). La musicòloga afirma que la coexistència d'una formació nova i una altra de vella era usual a les ciutats i era fruit de rivalitats, desavinences internes o diferents iniciatives que fins i tot podien arribar a tenir connotacions polítiques. Segons Ayala, el fenomen de divisió d'agrupacions es va seguir donant durant la Segona República, entre d'altres causes, per les destitucions de directors per motius polítics. La coexistència de la Cobla Barcelona i la Cobla Barcelona-Albert Martí, fruit de desavinences internes, il·lustra clarament el fenomen de divisió i coexistència exposat per Ayala. També ho il·lustra la coexistència de l'Orquestra Fatxendes i la Fatxendes Orchestra a partir de 1935 (Nonell i Subirana 2006).

#### 1.4.2. Josep Coll i la institucionalització de la Cobla Barcelona (1929-1935)

La Cobla Barcelona va iniciar la temporada 1929-1930, el dia 13 de febrer –dimecres de cendra– a l'Ateneu Democràtic Regionalista del Poble Nou amb un programa que incloïa *Per tu ploro* de Pep Ventura i *Juny* de Juli Garreta; tres estrenes: *Idil·li pastoril* d'Antoni Català, *Entremaliada* de Francesc Pujol i *Atzavares i baladres* d'Eduard Toldrà, dedicada a la formació (v. **Im. 2.22.**); i una primera audició: *Remembrança* de Joaquim Serra.<sup>156</sup> Un repertori definitori d'intencions i preferències que il·lustrava clarament la continuïtat de la línia artística de la formació. Per una banda, i per als membres de la cobla, la inclusió de Pep Ventura podia simbolitzar la tradició i els orígens, mentre que la de Juli Garreta, la contemporaneïtat, l'admiració i el record d'un compositor al qual havien conegut i amb qui havien mantingut amistat i admiració mútua (v. **2.2.3.**). Per altra banda, tant les sardanes d'estrena, probablement compostes per a l'ocasió, com la primera audició de *Remembrança* els atorgava el recolzament, el suport i fins i tot la legitimació de personalitats de la vida musical catalana: Antoni Català, Francesc Pujol, Joaquim Serra i Eduard Toldrà. Almenys, així ho va percebre el cronista de *La Publicitat* (14-II-1929:4): «dits compositors han fet una valuosa aportació a la sardana [...] la Cobla Barcelona va estar insuperable en la interpretació de totes sis, després dels canvis soferts, no podia causar millor impressió». Fins i tot el mateix cronista va exposar que a l'acte hi havia assistit un gran nombre de personalitats entre les quals destacava el director de l'Orfeó Català, Lluís Millet, i el compositor i teòric musical valencià Eduard

---

<sup>156</sup> *La Sardana* (II-1929:731)

López-Chavarri. Fins i tot la línia editorial de *La Sardana* va qualificar l'audició de «veritable goig» amb composicions «d'alt sentit de dignitat».<sup>157</sup>

Al cap d'uns dies i al mateix edifici, es va presentar públicament la Cobla Barcelona-Albert Martí. El cronista de *La Sardana* valorava que «la nova cobla causà una excel·lent impressió».<sup>158</sup> Si analitzem el programa publicat a la mateixa revista, que inclou *Juny* de Juli Garreta, *El cavaller enamorat* de Joan Manén, *L'Ametller* d'Antoni Botey, *La processó de Sant Bartomeu* d'Antoni Català, *L'Hostal de la Peira* d'Eduard Toldrà i *Festa major* d'Enric Morera,<sup>159</sup> observem que la formació no va estrenar cap peça però va seguir una línia artística força similar a la de la Cobla Barcelona. Cal destacar que la plantilla fundacional de la Cobla Barcelona-Albert Martí va integrar alguns components que ja havien format part de la Cobla Barcelona: Narcís Cla, Antoni Frigola, Ramon Mayans i el mateix Albert Martí.<sup>160</sup>

A partir de 1929, la Cobla Barcelona va iniciar una nova etapa que es va caracteritzar en l'augment d'autonomia i la desvinculació definitiva de l'agenda i dels compromisos de la Banda Municipal de Barcelona. Josep Gravalosa va especificar que, a partir d'aquest moment, la formació va emprendre la veritable tasca artística: «va passar a ser assessorada pels millors mestres i sobretot per l'incansable mestre Francesc Pujol, que podríem dir que fou ell el que va forjar aquesta meravellosa formació amb una solera rítmica incomparable»;<sup>161</sup> una afirmació que ell mateix va repetir en una entrevista publicada al *Butlletí de l'Agrupació Folklorica de Barcelona* (XII-1963): «Al 1929, Josep Serra dirigia la Cobla Barcelona però amb un assessorament molt proper del mestre Francesc Pujol». Mainar (1972:99) va utilitzar les paraules de Gravalosa per al seu llibre: «Des de 1929, la cobla va gaudir del considerable suport que significava l'assessorament del mestre Pujol, que ja existia a través de Josep Serra, però ara amb més constància i efectivitat. A ell es deu el grau de perfecció i fusió que caracteritza a la formació»; i Puerto (1998:98) també ho va reproduir: «Gràcies al mestre Pujol, la cobla assoleix un alt grau de perfecció i una conjunció homogènia que la portaren a grans fites musicals». La narració històrica d'aquest canvi, doncs, no només ha confirmat la creació de les dues etapes sinó que n'ha marcat la seva interpretació, segons la intencionalitat

---

<sup>157</sup> *La Sardana* (III-1929:733)

<sup>158</sup> *La Sardana* (III-1929:733)

<sup>159</sup> *La Sardana* (III-1929:733)

<sup>160</sup> *Almanac de la Sardana* (1929:38)

<sup>161</sup> Arxiu Municipal de Sant Feliu de Guíxols, Fons Josep Gravalosa Geronès, «Petit esbós de la vida de la Cobla Barcelona», top. GRV0300

dels que van protagonitzar-la, sense que s'hagi realitzat fins al moment una crítica historiogràfica d'aquesta informació rellevant.

Deixant de banda les declaracions de Gravalosa –realitzades al 1963, quaranta anys després de deixar la formació i de no haver-ne format part directament durant el tombant de dècada de 1920– i les de Mainar i Puerto, trobem una mica agosarat atribuir tot el mèrit artístic a Francesc Pujol. I és que al 1929 la cobla ja portava una indubtable trajectòria sobre les espatlles (v. 2.). Per una banda, sabem amb certesa que la Cobla Barcelona va mantenir un vincle especial amb l'Orfeó Català durant la primera etapa de la seva història (v. 3.2.2.); i per l'altra, que Francesc Pujol, que representava l'entitat coral, va protegir i emparar la Cobla Barcelona: els va deixar en diverses ocasions la sala del Palau de la Música per assajar (v. Im. 3.3.),<sup>162</sup> els va contractar reiteradament per a les diades de Cap d'Any, els va convidar el 1930 a realitzar diversos concerts a l'Exposició Iberoamericana de Sevilla juntament amb l'Orfeó Català (v. Im. 2.9. – 2.13.), els va assistir a la presentació oficial de la formació a Madrid al 1932 (v. 2.2.1.) i els va assessorar artísticament durant aquest període: «l'assessorament del mestre Pujol va ser constant i efectiu», va relatar Josep Juncà a Josep Mainar.<sup>163</sup> Això no vol dir que «el grau de perfecció i fusió» que anomena Mainar (1972:99) o «la conjunció homogènia» que especifica Puerto (1998:98) fos deguda únicament a aquest músic. Més aviat volem creure que va ser una conseqüència de tots els músics que van assessorar artísticament la formació durant la primera etapa de la seva història: Antoni Català, Juli Garreta, Joan Lamote de Grignon, Enric Morera, Francesc Pujol, Joaquim Serra o Eduard Toldrà; i sobretot, aquells que van exercir la figura de director artístic: Josep Gravalosa i Josep Serra (v. 1.3.1.). Si més no, així ho va fer constar Josep Juncà: «Josep Serra va ser un valuós element per dotar a la cobla d'una solvència artística immillorable».<sup>164</sup>

Si Albert Martí encarnava el model de *divo* davant la cobla, Josep Coll simbolitzava el de solista que prevalia els valors noucentistes de l'ordre i de comportament civilitzat davant del

---

<sup>162</sup> Arxiu Nacional de Catalunya, Fons Josep Mainar i Pons, Epistolari amb Josep Juncà (18-IX-1966), top. 73. En aquesta carta Juncà va explicar que la Cobla Barcelona realitzava alguns assajos al Palau de la Música Catalana.

<sup>163</sup> Arxiu Nacional de Catalunya, Fons Josep Mainar i Pons, Epistolari amb Josep Juncà (18-IX-1966), top. 73.

<sup>164</sup> Arxiu Nacional de Catalunya, Fons Josep Mainar i Pons, Epistolari amb Josep Juncà (18-IX-1966), top. 73. En la mateixa carta, Juncà va relatar que la relació que havia tingut amb Josep Coll i Josep Serra havia estat irregular amb el temps: «El meu pas per la cobla tingué dos aspectes oposats. No vaig gaudir mai una franca simpatia per part d'en Serra ni d'en Coll. No vaig poder saber mai a que era degut. Jo crec que era degut al meu caràcter festiu i rialler, i a molts amics als quals donava conversa mentre estava tocant. Però quan es presentava algun cas a resoldre, llavors era en Juncà hi havia de donar la cara i fer els passos necessaris per la solució [...] I com que en Serra tenia el defecte d'ésser tartamut, quan s'havia d'anar a parlar amb algú, necessitava de la meua ajuda. En fi, no vaig poder vèncer aquella antipatia».

lluïment personal. Segons la descripció de Gravalosa, era «un virtuós de la tenora, disciplinat i de temperament convençut. Sempre fou un dels onze, portat pel major interès en aconseguir una obra conjunta. Mai pogué resar per ell allò d'en Coll i deu músics més».<sup>165</sup> El tarannà de l'interpret va permetre que Josep Serra pogués desenvolupar la idea de cohesió sonora del conjunt instrumental (v. **2.8.**).<sup>166</sup> Però per fer-ho necessitava una plantilla estable. Per això entre 1929 i 1935, la Cobla Barcelona tan sols va patir dos canvis: a finals de 1930 Ferran Blanch, primer tible, va ser admès a la Banda Municipal de Barcelona i va ser substituït per Pere Magret,<sup>167</sup> i al mateix moment, Pere Aragonès, primer trompeta, va ser substituït per Josep Gràcia (v. **Im. 1.23.**). Així, del 1931 al 1935, la formació va mantenir una plantilla estable formada per Pere Moner, Antoni Cassi, Pere Magret, Josep Coll, Francesc Civit, Josep Buscarons, Josep Gràcia, Antoni Martori, Pere Garriga, Josep Serra i Josep Juncà.

Josep Coll va deixar anotades totes les actuacions que havia fet amb la Cobla Barcelona del 1929 al 1935 en un registre titulat «Apunts de treball».<sup>168</sup> Aquest document, a banda d'ésser una clara radiografia del període, constata la crisi que va tenir la formació a partir de 1930. Josep Juncà va exposar que l'ingrés de Josep Coll havia ocasionat un lleuger augment de les despeses (v. **Annex 10, document n. 1**). Puerto (1998:55) va especular que una de les condicions que el solista havia exigít per ocupar la plaça de tenora havia estat un sou mínim mensual que el permetés viure a Barcelona, una dada que no hem pogut comprovar amb certesa. Mainar (1972:100) va atribuir la davallada a la prevalença de la plantilla de cobla enfront a la d'orquestra i a la depuració del repertori: «mentre la cobla esmerçava els esforços en la recerca d'un prestigi, en una especialització i selecció musical, les cobles gironines reduïen el repertori de sardanes en profit de l'orquestra, que és on tenien veritable cura a qualificar-se». En el mateix sentit, Ventura (2014:82) va seguir desenvolupant aquesta idea: «el fet d'haver-se circumscrit voluntàriament el seu àmbit de cobla, sense conrear la faceta d'orquestra, feia que els seus intèrprets patissin forces limitacions econòmiques».

Sigui com sigui, la Cobla Barcelona va haver de fer front a un canvi generacional que es va manifestar en una transformació dels gustos i de les estètiques de l'entreteniment. I és que la formació ja havia realitzat una clara depuració del repertori en els seus programes i ja havia

---

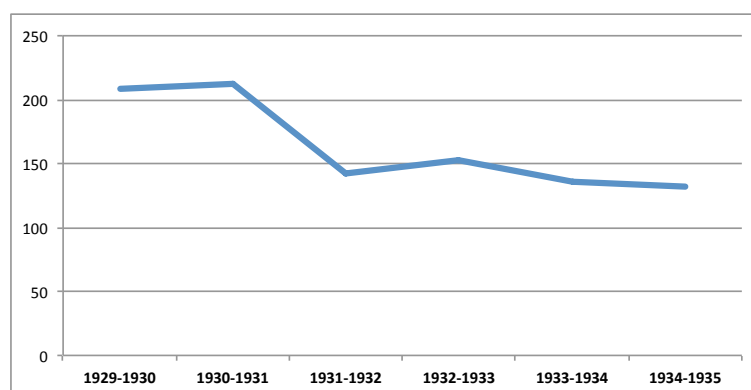
<sup>165</sup> Arxiu Municipal de Sant Feliu de Guíxols, Fons Josep Gravalosa Geronès, «Petit esbós de la vida de la Cobla Barcelona», top. GRV0300

<sup>166</sup> El doctorand Pau Vila ha comprovat que els enregistraments efectuats durant aquest període es caracteritzen per la sincronització i el conjunt dels plans sonors (v. **2.8.**).

<sup>167</sup> *El Muntanyenc* (1-III-1931:6)

<sup>168</sup> Els «Apunts de treball» es conserven a la col·lecció particular de Sixtu Viñas.

prevalgut la plantilla de cobla durant la dècada de 1920, una etapa en què la cobla ja havia realitzat un ampli ventall d'accions (v. 2.). Per tant, tot fa pensar que el veritable factor que va generar la crisi de la institució va ser el canvi generacional que es va produir als inicis de 1930. Ayats, Costal i Rabaseda (2009:77) constaten que a finals de 1920 la joventut va sentir-se atreta per altres gèneres del moment, com la modernitat del jazz o les músiques procedents d'Amèrica i que aquest canvi va perjudicar la sardana.



**Gràfic 1.1.** *Quantitat d'actuacions –sumatori d'audicions, concerts, aplecs, enregistraments, balls– per temporada.*

El **gràfic 1.1.**, fet a partir dels «Apunts de treball» de Josep Coll il·lustra que el descens més significat es va produir entre la temporada 1930-1931 i 1931-1932: una diferència de setanta actuacions. No és estrany, doncs, que en aquest moment aparegués entre els membres de la formació la idea de buscar aixopluc institucional. Juncà, després de l'arribada de Josep Coll, va afirmar que la formació va viure una etapa d'estancament econòmic, amb pocs ingressos i moltes despeses: el tipus de repertori que ofería la cobla –incomprès per moltes entitats sardanistes– i l'elevat preu de la formació en comparació a la resta,<sup>169</sup> van ser els elements detonants per adreçar-se a la Generalitat de Catalunya i demanar una subvenció o una convocatòria de concurs. Així ho va explicar Juncà en el seu dietari:

La nostra formació sobrepujava en el que feia referència a la depuració de les obres executades, no tenia la suficient acollida, per part de les entitats dedicades al conreu de la sardana, degut en part, perquè el preu de les nostres actuacions, eren més elevades. Això fou la causa de què ens adreçéssim a la Generalitat de Catalunya, en demanda d'una subvenció o bé que convoqués un concurs entre totes les cobles de Catalunya. Per aquest motiu, vaig fer una exposició

<sup>169</sup> Arxiu Nacional de Catalunya, Fons Josep Mainar i Pons, Epistolari amb Josep Juncà (1-III-1969), top. 73. Juncà va relatar a Mainar que el cost de la cobla havia ocasionat pèrdues d'actuacions: «la plantilla de músics de la Cobla Barcelona era fonamentalment professional, i per tant, el pressupost era superior a la resta, mentre que els contractes forans, més rentables, restaven altrament limitats».

detallada de la situació de la Cobla Barcelona, en la qual senyalava el perill que corria el nostre patrimoni musical compost pels nostres més eminents músics, ja que era la única formació, que no havia descuidat mai incloure en els programes a executar les obres més ben escrites dels compositors de referència. Una vegada llesta aquella relació, vaig llegir-la als companys [...] Una vegada en passà els ulls del nostre bon amic senyor Francesc Pujol, va cridar-nos a una reunió, per tal de dir-nos que havia llegit detingudament l'escrit de referència i donar la seva total aprovació (v. **Annex 10, document n. 1**).

Juncà també ho va explicar a Josep Mainar: «estàvem cansats de tenir la enemiga de la major part de sardanistes perquè en els programes de sardanes a nosaltres confiats incrustàvem sardanes musicals i decidirem elevar un escrit a la Generalitat exposant la nostra situació».<sup>170</sup> Així doncs, Juncà, en nom de la Cobla Barcelona, va plasmar en una carta el perill que corria la Cobla Barcelona, els intèrprets i el patrimoni musical català (v. **Im. 1.23.**). A la vegada, va concretar que des dels inicis, la formació havia destacat per la inclusió d'obres i sardanes dels compositors catalans més reconeguts. El document va ser supervisat per Francesc Pujol<sup>171</sup> i entregat a la Ponència de Músics del Consell de Cultura.<sup>172</sup> El 6 de juny de 1932, el Consell de Govern de la Generalitat de Catalunya, amb el vistiplau del Consell de Cultura,<sup>173</sup> va aprovar un dictamen emès pel Conseller d'Instrucció que incloïa la convocatòria de dos concursos de cobles: un a Barcelona i l'altre a Girona.<sup>174</sup> Segons el llibre d'actes,<sup>175</sup> els concursos es van convocar amb la voluntat de «contribuir a la difusió i enaltiment de la dansa nacional, per protegir les cobles que més distingeixin per la seva labor musical i artística» i

---

<sup>170</sup> Arxiu Nacional de Catalunya, Fons Josep Mainar i Pons, Epistolari amb Josep Juncà (18-IX-1966), top. 73, carta n.1

<sup>171</sup> Arxiu Nacional de Catalunya, Fons Josep Mainar i Pons, Epistolari amb Josep Juncà (18-IX-1966), top. 73, carta n.1. Juncà ho va explicar de la següent manera: «Una vegada enllestit, el vaig entregar al senyor Pujol a fi de revisar-lo i esmenar. Al cap de dos dies, férem un assaig al Palau i el senyor Pujol em va entregar l'escrit de referència davant de tots els companys manifestant que mereixia la seva total aprovació i que no hi volia esmenar ni afegir res».

<sup>172</sup> Galí (1984:107-165) verifica que la creació d'una ponència de músics va ser iniciativa de Ventura Gassol i que al 1932 es va incorporar a la ponència d'arxius, biblioteques i belles arts del Consell de Cultura de la Generalitat de Catalunya. Gay (2018:417) cita els integrants: Pau Casals, Amadeu Vives, Lluís Millet, Francesc Viñas, Higiní Anglès, Robert Gerhard i Joan Lamote de Grignon.

<sup>173</sup> Calmell (2018:181) afirma que el Consell de Cultura de la Generalitat de Catalunya va ser l'organisme fonamental de la tasca cultural de la Generalitat republicana: «un organisme hereu del Consell de Pedagogia de la Mancomunitat que es va constituir per decret el dia 9 de juny de 1931 amb la finalitat d'estructurar i regir els àmbits d'educació i de cultura a Catalunya. L'integraven vint consellers, aplegats en cinc ponències (ensenyament superior, ensenyament secundari, ensenyament primari, ensenyament tècnic, i arxius, biblioteques i belles arts), que era presidit respectivament pel conseller d'Instrucció Pública i pel President de la Generalitat».

<sup>174</sup> Arxiu Nacional de Catalunya, Fons de la Generalitat de Catalunya, *Llibre d'actes del Consell Executiu de la Generalitat de Catalunya* [19-IV-1932-22-VIII-1932] Data: 6-VI-1932, p. 152

<sup>175</sup> Arxiu Nacional de Catalunya, Fons de la Generalitat de Catalunya, *Llibre d'actes del Consell Executiu de la Generalitat de Catalunya* [19-IV-1932-22-VIII-1932] Data: 6-VI-1932, p. 152

amb l'objectiu de «seleccionar dues cobles a les quals es pugui confiar l'execució de sardanes a qualsevol indret de Catalunya amb les garanties tècniques i artístiques indispensables». Les formacions, a part de rebre el títol o distinció «Cobla Oficial de la Generalitat de Catalunya», disposaven de preferència per a les audicions de sardanes que organitzés la Generalitat o qualsevol institució que en depengués. No obstant això, havien de complir una clàusula important: mantenir la plantilla fixa «qualsevol modificació en els elements que integren la Cobla, haurà d'ésser acceptada prèviament per la Generalitat de Catalunya».<sup>176</sup>

A inicis de juny, Pau Casals va convocar amb «certa pressa» Francesc Pujol i Joan Llongueras a l'Institut d'Estudis Catalans per tal de tractar diversos temes referents a aquests concursos.<sup>177</sup> Al cap d'uns dies se celebrava el primer certamen al Pati dels Tarongers del Palau de la Generalitat de Catalunya, un acte obert al públic i que segons les cròniques i les fotografies que es conserven a l'Arxiu Fotogràfic de Barcelona, hi assistiren un gran nombre d'espectadors (v. **Im. 1.16.** – **1.18.**). En aquest concurs només s'hi va presentar la Cobla Barcelona que va executar *Somni Gris* de Juli Garreta –imposada pel jurat– i *Giberola* del mateix compositor –lliure elecció–.<sup>178</sup> Després de la interpretació de les dues sardanes, el jurat, format per Pau Casals, nomenat per la Generalitat; Francesc Pujol, en representació de l'Orfeó Català; i Joan Llongueras, de la Lliga Sardanista de Catalunya; i el president de la Generalitat Francesc Macià (v. **Im. 1.18.**), va llegir el veredict:

Després d'escoltar la Cobla Barcelona, que és la única que s'ha presentat al concurs [...] i després d'haver examinat prèviament els documents i l'història d'aquesta Cobla, apreciament la seva vàlua artística indiscutible, ha acordat per unanimitat elegir la Cobla Barcelona i demanar a la Generalitat que, el prestigi de la mateixa, li sigui concedit fins a nou concursos el títol de Cobla de la Generalitat de Catalunya.<sup>179</sup>

El dia 1 d'agost de 1932 es va celebrar el segon concurs de cobles a Sant Feliu de Guíxols. El jurat, compost per Pau Casals, Joan Llongueras i Eduard Toldrà<sup>180</sup>, juntament amb el

---

<sup>176</sup> Arxiu Nacional de Catalunya, Fons de la Generalitat de Catalunya, *Llibre d'actes del Consell Executiu de la Generalitat de Catalunya* [19-IV-1932-22-VIII-1932] Data: 6-VI-1932, p. 152

<sup>177</sup> Biblioteca de Catalunya, Fons Francesc Pujol, top. M 6997/2. Còpia mecanoscrita de l'acord de la concessió a la Cobla Barcelona del títol de Cobla de la Generalitat de Catalunya adreçat al conseller de Cultura. Signen: Francesc Pujol, Joan Llongueras i Pau Casals.

<sup>178</sup> *La Ven de Catalunya* (27-VII-1932:2)

<sup>179</sup> Biblioteca de Catalunya, Fons Francesc Pujol, top. M 6997/2. Còpia mecanoscrita de l'acord de la concessió a la Cobla Barcelona del títol de Cobla de la Generalitat de Catalunya adreçat al conseller de Cultura. Signen: Francesc Pujol, Joan Llongueras i Pau Casals.

<sup>180</sup> Eduard Toldrà va comentar diversos fets d'aquest concurs al seu amic Manuel Capdevila: «vaig estar per una imprevista i excepcional circumstància, vint-i-quatre hores a Sant Feliu de Guíxols. Era a primers d'agost. Hi



president Francesc Macià i el governador Claudi Ametlla, va distingir l'única formació que s'hi va presentar: La Principal de la Bisbal.<sup>181</sup> Un cop celebrats els concursos, el Consell de Govern de la Generalitat de Catalunya va emetre un dictamen del Conseller d'Instrucció on distingia les dues formacions amb el títol de Cobla Oficial de la Generalitat de Catalunya:

En virtut del concurs de cobles de sardanes, obert per aquesta Generalitat a Barcelona i a Girona i a proposta del jurat qualificador nomenat a dit efecte, és acordat elegir la Cobla Barcelona i la Cobla La Principal de la Bisbal, per a ostentar, fins a nou concurs i de conformitat amb les bases establertes en la convocatòria, el títol de Cobla Oficial de la Generalitat de Catalunya.<sup>182</sup>

Josep Juncà va assegurar que al juny de 1932 la Generalitat de Catalunya tan sols havia convocat un concurs i que, setmanes més tard, Josep Irla n'havia organitzar un altre a Sant Feliu de Guíxols, on s'havia atorgat «il·legalment» el títol de Cobla Oficial de la Generalitat a La Principal de la Bisbal:

El seu nomenament com a cobla Oficial, fou un cas vergonyós i il·legal, patrocinat pel senyor Josep Irla, president en aquells moments de la Diputació de Girona. No estigué conforme que en el país de les cobles, no n'hi hagués cap que s'hagués presentat a competir. I aprofitant el dia de la Festa Major de Sant Feliu de Guíxols, van simular un concurs sense cap convocatòria, per tal de nomenar a La Principal de la Bisbal, Cobla Oficial de la Generalitat [...] Repartiren en dues parts iguals la subvenció senyalada.<sup>183</sup>

Així ho va narrar Mainar (1972:101); també Puerto (1998:62-63), Padrosa i Ramió (2000:93) i Ventura (2014:82). No obstant això, avui podem afirmar que no va ser ben bé així. El Llibre d'actes del Consell Executiu de la Generalitat de Catalunya, amb data 6 de juliol de 1932, verifica que el Govern, des del primer moment, va convocar dos concursos: un a Barcelona

---

va haver un concurs "Generalitat" de cobles de les comarques de Girona i el Sr. Josep Irla, comissari gironí, em va convidar que formés part del jurat, a la qual vaig accedir amb molt de gust. El concurs no tenia –per a mi, és clar– cap interès. En canvi, en va tenir en aquell viatge el fet de trobar-me i conèixer durant aquelles hores amb Macià, Gassol, Claudi Ametlla i altres polítics, i encara va tenir molt més interès per a mi trobar-me amb Pau Casals –president del jurat– el qual em va exposar un projecte a realitzar aquest hivern» (Capdevila i Toldrà 2018:219).

<sup>181</sup> *Diario de Gerona* (29-VII-1932:2)

<sup>182</sup> Arxiu Nacional de Catalunya, Fons de la Generalitat de Catalunya, *Llibre d'actes del Consell Executiu de la Generalitat de Catalunya* [19/04/1932-22/8/1932]. Data: 8-VI-1932, p. 328

<sup>183</sup> Arxiu Nacional de Catalunya, Fons Josep Mainar i Pons, Epistolari amb Josep Juncà (18-IX-1966), top. 73, carta n. 3

i l'altre a Girona, tot i que finalment es va acabar celebrant a Sant Feliu de Guíxols.<sup>184</sup> A més a més, el comunicat oficial i les bases publicades a *La Veu de Catalunya* (16-VI-1932:2) també ho corrobora: «El Govern de la Generalitat, a proposta també de la Ponència de Músics, ha convocat dos concursos destinats seleccionar dues cobles de sardanes, que es celebraran un a Barcelona i l'altre a Girona».

Per tant, és obvi que els membres de la Cobla Barcelona eren coneixedors de l'organització de dos concursos des del primer moment. Tot i això, de ben segur que la idea de la convocatòria va sorgir del propis intèrprets de la Cobla Barcelona i que un cop presentada al Govern, el Consell de Cultura o a la Ponència de Músics va decidir convocar dos concursos per tal d'evitar possibles problemes i enfrontaments entre dues zones geogràfiques: Barcelona i Girona. Precisament per aquest motiu els membres de la cobla, tal com especifica Josep Juncà, van mostrar un cert rebuig inicial al títol, i fins i tot, es van plantejar rebutjar-lo, fet que no es va arribar a produir: «Davant d'aquesta injustícia, el meu parer i el meu vot [deia Juncà] fou presentar la nostra renúncia al títol concedit legalment i guanyat amb tot honor. No vaig tenir la sort que fos acceptada la meua proposta, ja que em sentia ofès i enganyat».<sup>185</sup> Cal recordar que al 1921 Josep Serra ja s'havia mostrat públicament favorable a la institucionalització d'una cobla: «Barcelona hauria de tenir una Cobla Municipal que no fes res més que tocar sardanes i segurament res hauria d'envejar a les cobles empordaneses»<sup>186</sup> i que al 1926 la formació, en un comunicat oficial, es va mostrar partidari de l'organització de concursos de cobles: «concursos o certàmens de cobles és el que manquen per obtenir dels tribunals competents la classificació a que al·ludim».<sup>187</sup>

Més enllà de qui, com, quan i per què es van convocar els dos concursos, el fet més destacable és que la Cobla Barcelona va aconseguir cobertura institucional durant el primer terç del segle XX, un esdeveniment d'allò més rellevant i que paradoxalment no se n'ha parlat prou. El nou estat republicà va donar un valor essencial a la cultura i a la política educativa, però les reformes legislatives impulsades a Madrid (Huertas 1998:20; Avilés 2006:189) van ser només un marc de referència per a les institucions musicals de Catalunya. Alexandre Galí (1983:107-165) va admetre que «el torn de la música» era lluny de les prioritats culturals de la Generalitat

---

<sup>184</sup> Arxiu Nacional de Catalunya, Fons de la Generalitat de Catalunya, *Llibre d'actes del Consell Executiu de la Generalitat de Catalunya* [19-IV-1932-22-VIII-1932] 6-VII-1932, p. 152

<sup>185</sup> Arxiu Nacional de Catalunya, Fons Josep Mainar i Pons, Epistolari amb Josep Juncà (18-IX-1966), top. 73, carta n. 3

<sup>186</sup> *La Sardana* (22-X-1921:8)

<sup>187</sup> *La Publicitat* (20-VIII-1926:8)

republicana i que els problemes de l'ensenyament o el patronatge musical eren «extraordinàriament remots». A la vegada, l'historiador constata que una de les màximes realitzacions en l'àmbit musical va ser la creació de la Ponència de Músics, una iniciativa del conseller Ventura Gassol que es va dur a terme al 1932 i que es va incloure dins la ponència d'arxius, biblioteques i belles arts del Consell de Cultura. Precisament d'aquesta subponència en va sorgir la idea de reconvertir l'Orquestra Pau Casals en Orquestra Nacional de Catalunya.<sup>188</sup> Gay (2018:417) també explica un projecte –menys conegut– que va sorgir del mateix grup i que va consistir en la creació d'una segona orquestra, supervisada novament per Pau Casals i controlada pel mateix patronat, amb una plantilla fixa de vuitanta-set músics i amb pressupost de 150.000 pessetes per temporada; un propòsit que també va quedar sobre paper.

Un dels patrons noucentistes que es va reproduir clarament en el període 1923-1936 va ser la recuperació d'aquell intent coordinat de promoure la creació d'institucions i corporacions a Catalunya (Casassas 1987:52-56; Panyella 2015:2). La Cobla Barcelona va ser de les poques institucions musicals –per no dir l'única–<sup>189</sup> que va aconseguir cobertura institucional a partir de la repetició d'aquests patrons.<sup>190</sup> Tot i els projectes i les propostes, que havien quedat com una mostra del camí i dels anhels que la política institucional i les iniciatives particulars tenien al davant (v. 1.1), la formació, fundada en ple auge de la Mancomunitat de Catalunya, en un context d'institucionalització de la cultura i sota un rumor inicial d'una possible municipalització, va aconseguir definitivament aixopluc públic durant la Segona República. A la vegada, va aconseguir mantenir durant la dècada de 1920 i durant el període previ a la Guerra Civil unes línies programàtiques, unes bases fonamentals, una línia artística i un projecte fruit d'un esperit d'època previ a la Dictadura de Primo de Rivera i emmarcat plenament en el noucentisme. Així doncs, la Cobla Barcelona corrobora clarament les teories continuistes exposades per Ucelay (1982:121), Casassas (1987:56), Panyella (1996:96), Comadira (2006), Chavarria (2013) i Gay (2018).

Però, quina incidència va tenir realment la distinció «Cobla Oficial de la Generalitat de Catalunya» en l'activitat musical de la Cobla Barcelona? En què va consistir? Què va suposar? Josep Coll, en els seus «Apunts de treball» va utilitzar el mot «Generalitat» per a denominar

---

<sup>188</sup> Arxiu Nacional de Catalunya, Fons Pau Casals, Inventari 362, Codi 0204, Top. 03.01.26.01.02, n. 52

<sup>189</sup> Juntament amb La Principal de la Bisbal.

<sup>190</sup> Gay (2018:16) verifica que la Lliga Catalana d'Associacions de Música de Catalunya va ser una entitat protegida per la Mancomunitat però, a diferència de la Cobla Barcelona, no va arribar a rebre diner públic.

aquells esdeveniments subvencionats pel Govern. Segons Coll, la institució –probablement per motius pressupostaris– no va començar a subvencionar accions fins al març de 1933. Tot i això, és molt probable que dues actuacions realitzades durant el 1932 haguessin comptat amb aixopluc públic: l'acte inaugural del monument dedicat a Juli Garreta amb la presència de Francesc Macià i Ventura Gassol celebrat a Sant Feliu de Guíxols a l'agost de 1932 (*Revista Musical Catalana*, IX-1952:353), i el Concert homenatge al President del Govern de la República celebrat al setembre de 1932 al Palau Nacional de Catalunya juntament amb La Principal de la Bisbal, l'Orfeó Català i l'Orquestra Pau Casals (*La Publicitat*, 27-IX-1932:3; (v. **Im. 2.8.** i **4.15.**)).

La Generalitat de Catalunya va presentar oficialment la Cobla Barcelona el dia 8 d'abril de 1933 en dues ballades realitzades respectivament a la plaça Francesc Macià i a la plaça de la República.<sup>191</sup> El Govern va confiar l'organització i la confecció dels programes a la Lliga Sardanista de Catalunya, una entitat que en una crònica publicada a la *Revista Musical Catalana* (VIII-1933:398) va presumir d'aquest tret distintiu: «la Generalitat de Catalunya ha fet objecte de consideració en encarregar a la Lliga la confecció dels programes de la Cobla Barcelona i La Principal de la Bisbal, les quals acaba de destinar subvenció anyal». El 4 de juliol de 1933, el conseller de cultura Ventura Gassol va publicar una ordre al *Diari Oficial de la Generalitat de Catalunya* on, a banda d'establir la quantitat econòmica de 12.000 pessetes en concepte de subvenció, va establir tres audicions anuals a Barcelona per a cadascuna de les dues cobles i va especificar que els esdeveniments restants serien regulats juntament amb la Lliga Sardanista de Catalunya.<sup>192</sup> En el mateix document, el conseller Gassol va explicar detingudament les bases de la subvenció:

Es procurarà fomentar la sardana a les comarques tarragonines i lleidatanes on la Sardana no ha arrelat encara prou [...] la Lliga Sardanista organitzarà cada mes les audicions per al mes següent i les comunicarà al Consell de Cultura [...] La Lliga fixarà els programes [...] Les audicions només seran confiades a entitats sardanistes adherides a l'esmentada Lliga [...] La finalitat de la Generalitat en tenir dues cobles és la de procurar el major enaltiment de la sardana, com a dansa nacional, i per tant, ajudar el sosteniment de les bones cobles, la Lliga curarà d'harmonitzar constantment aquest interès general amb l'interès particular de cadascuna

---

<sup>191</sup> *La Publicitat* (8-IV-1933:6)

<sup>192</sup> Citat al *Butlletí de la Lliga Sardanista de Catalunya* (1-VIII-1933:9)

de les dues cobles oficials, a fi de no perjudicar-les, ans bé ajudar-les i afavorir-les tant com sigui possible.<sup>193</sup>

Així doncs, entenem que bona part de les tasques d'organització dels esdeveniments i de confecció del repertori de les cobles oficials van recaure a la Lliga Sardanista de Catalunya, una entitat liderada per Joan Llongueras, un dels artistes i teòrics essencials del noucentisme juntament amb Eugeni d'Ors, Josep Maria Junoy i Joaquim Torres (Piquer 2012:132). En un parlament celebrat a Vilanova i la Geltrú al 1929, Llongueras ja s'havia mostrat favorable a la institucionalització de la sardana: «Efectivament, per a nosaltres els catalans, que en tot cerquem i hem de cercar més cada dia, una absoluta integritat d'ideal, la sardana no ha d'ésser solament una dansa, ha d'ésser una institució. Fem d'ella la institució pairal per excel·lència».<sup>194</sup> Precisament, d'aquests anhels en va sorgir la Lliga Sardanista de Catalunya, una associació que va unificar entitats, compositors i cobles amb un ideari ambiciós que es va acabar radicalitzant.<sup>195</sup> El lligam que va suscitar la Generalitat entre les cobles oficials i la Lliga Sardanista de Catalunya ens relata novament aquell intent coordinat de promoure la creació d'institucions i corporacions a Catalunya i de relacionar-les entre si (Casassas 1987:52-56; Panyella 2015:2), un patró d'arrel noucentista que es va reproduir doncs novament durant la Segona República.

Els «Apunts de treball» de Josep Coll constaten que durant la temporada 1933-1934, la Generalitat va subvencionar vint-i-set esdeveniments i durant la de 1934-1935, vint-i-cinc. La major part de les actuacions subvencionades es van celebrar a Barcelona i en localitats de la mateixa província: Sabadell, Mataró, Santa Perpetua de la Mogoda, Mollet del Vallès, Pineda de Mar, Sant Pol de Mar, Manresa, Terrassa, Igualada, Mataró i Calella de Mar. Tan sols algunes actuacions es van celebrar a Lleida, Tarragona i Tàrrrega, fet que verifica que la base exposada per Ventura Gassol al *Diari Oficial de la Generalitat de Catalunya* al 1932: «es procurarà fomentar la sardana a les comarques tarragonines i lleidatanes on la Sardana no ha arrelat encara prou»;<sup>196</sup> no es va arribar a materialitzar del tot. Tot i que els apunts de Coll són una mostra representativa de l'actuació de la Generalitat, podria ser que el músic no anotés amb precisió tots els esdeveniments subvencionats. Segons les dades de Coll, la subvenció de 6.000 pessetes<sup>197</sup> va tenir poca transcendència en l'agenda de la formació.

---

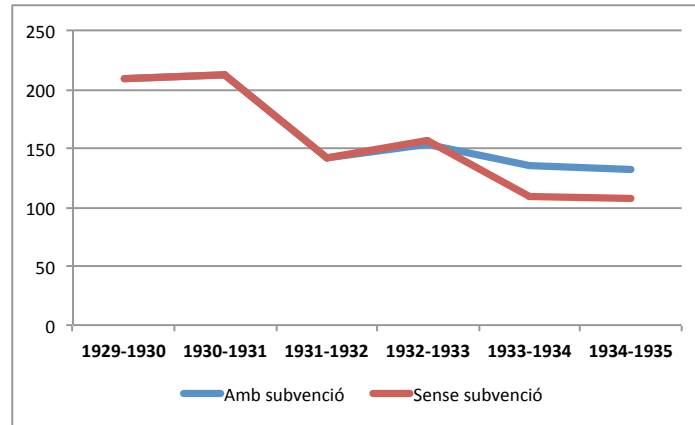
<sup>193</sup> *Butlletí de la Lliga Sardanista de Catalunya* (1-VIII-1933:9)

<sup>194</sup> *Butlletí de l'Associació d'alumnes Obrers de l'Escola Industrial de Vilanova i la Geltrú*, (XI-1929:9-13)

<sup>195</sup> *La Publicitat* (8-IV-1933:6)

<sup>196</sup> Citat al *Butlletí de la Lliga Sardanista de Catalunya* (1-VIII-1933:9)

<sup>197</sup> *Butlletí de la Lliga Sardanista de Catalunya* (1-VIII-1933:9)



*Gràfic 1.2. El gràfic, confeccionat a partir dels «Apunts de treball» de Josep Coll, il·lustra la quantitat d'actuacions –sumatori d'audicions, concerts, aplecs, enregistraments, balls– celebrades per temporada amb subvenció (color blau). Alhora il·lustra la quantitat d'actuacions en el cas hipotètic de prescindir de les actuacions subvencionades (color vermell)..*

El **gràfic 1.2.** il·lustra que tot i la cinquantena d'actuacions finançades, la subvenció només va arribar a afectar una part menor de l'activitat musical de la formació: prescindint de les accions subvencionades la formació va realitzar més de dues-centes actuacions entre 1933 i 1935. Alhora, la Lliga Sardanista de Catalunya tan sols va arribar a organitzar un concert subvencionat per la Generalitat al desembre de 1933 a Barcelona amb la participació de les dues cobles oficials.<sup>198</sup>

Diversos especialistes han considerat el darrer noucentisme (1923-1936) com una «fase de continuïtat», «noucentisme populista», «noucentisme masses», «de dissolució» (Ucelay 1982: 121; Panyella 1996: 96; Comadira 2006) i l'han contraposat amb el moviment inicial, creat per les elits a partir d'unes línies programàtiques amb poc incidència popular. Així, aquest període continuista va suposar el desplegament d'una sèrie de programes –sovint dirigits per la mateixa societat civil i no per la classe política– amb l'objectiu que la cultura arribés a la societat amb difusió i extensió i amb un canvi de prisma: la pèrdua de la connotació refinada, intel·lectual i elitista i el guany en la difusió, la generalització i la divulgació de les idees. Ucelay (1982: 121) va utilitzar el concepte «noucentisme de masses» per qüestionar un esquema en el qual el noucentisme era sols considerat com una forma elitista quasi desapareguda als anys vint, limitada socialment i en el temps.

<sup>198</sup> *Butlletí de la Lliga Sardanista de Catalunya* (1-XII-1933:27)

Tot fa pensar que la cobertura institucional que va aconseguir la Cobla Barcelona durant la Segona República no va tenir massa transcendència. La subvenció tan sols va arribar a afectar una part menor de l'activitat musical de la formació. Perquè si l'objectiu era que la cultura arribés a la societat amb difusió i extensió es podria haver desenvolupat un programa nacional i cultural que inclogués audicions i concerts de música per a cobla, per exemple, a cada capital de vegueria. Però això no va succeir. Tanmateix, la subvenció va permetre que la formació mantingués el número d'actuacions i de ben segur que el prestigi de la distinció del títol va comportar una projecció evident del nom i de la institució musical en la societat.

### 1.4.3. La cobla en temps de guerra (1936-1938)

Una de les característiques més destacables del tercer bloc és la desestabilització de la plantilla. Josep Coll, a causa dels fets ocorreguts a l'octubre de 1934 i a la inseguretat que segons ell es vivia a Barcelona, va decidir acabar la temporada 1934-1935 i anar a viure novament a Cassà de la Selva (Viñas 2003:16). Josep Buscarons i Pere Garriga van deixar la formació en finalitzar la temporada (Puerto 1998:68; Puerto 2007:50). A partir de 1935 i sobretot durant la Guerra Civil, diversos músics van passar temporalment per algun seient de la Cobla Barcelona: Josep Roca, Isidre Marvà, Lluís Oliva, Antoni Marcos, Enric Pey, Joan Rovira, Tomàs Sarañana, Anton Dinarès, Pere Girbés, Enric Casellas, per exemple (v. **Annex 6, quadre-resum n. 4**).

Un segon tret destacable d'aquest bloc és la politització que va patir la formació. A partir de 1935, la cobla, que tenia una distinció oficial de la Generalitat, va començar a participar en esdeveniments de caire polític (v. **5**). A l'inici de la Guerra Civil, la Cobla Barcelona va quedar momentàniament disgregada. Així ho relatava Josep Juncà: «per ordre del Sindicat Musical, els seus components quedaren a mercè dels dirigents del dit sindicat. Jo vaig ésser destinat en caràcter d'encarregat, al cine Fantàssio, en qualitat de contrabaixista» (v. **Annex 10, document n. 1**). Tot i això, la formació va participar en diversos festivals artístics i musicals organitzats pel Comissariat de Propaganda de la Generalitat de Catalunya, un organisme liderat per Jaume Miravittles. Concretament, la formació va participar entre 1936 i 1937 en dues gires artístiques per Europa i es va convertir en ambaixadora mundial de la cultura catalana. També va realitzar diversos festivals benèfics a Barcelona. Els objectius de l'estudi m'han portat a dedicar un capítol exclusiu per aquestes gires europees (v. **5**).

El 9 d'abril de 1938, la cobla va ingressar el seu fons de partitures temporalment a l'Orfeó Català.<sup>199</sup> El 23 de juny va rebutjar la participació a l'acte d'homenatge a la 43a Divisió de l'Exèrcit Popular de la República per manca d'intèrprets: «estan prestant els seus deures militars en l'exèrcit popular i lluitant en els camps de batalla de l'est i de llevant, quatre dels seus components i un altre del qual no se'n saben notícies concretes»,<sup>200</sup> i al 26 de juliol del mateix any, durant l'homenatge a Apel·les Mestres celebrat a la Font del Racó del Parc Municipal del Tibidabo, va interpretar –qui sap si per darrera vegada– *Els Segadors*.<sup>201</sup> A partir d'aquesta data la Cobla Barcelona va emmudir.

---

<sup>199</sup> Músics per la Cobla, sense top. A l'arxiu de Músics per la Cobla de Sabadell es conserva el llistat de sardanes que la Cobla Barcelona va dipositar al fons de l'Orfeó Català. La persona que les va portar –probablement Àngela Corominas, cunyada de Josep Serra– va deixar-hi anotat la següent frase: «Totes aquestes sardanes i algunes poques més, sense numeració com aquestes últimes, però amb el segell de casa, estan dipositades a l'Orfeó Català. Barcelona, 9-4-1938».

<sup>200</sup> *La Publicitat* (23-VI-1938:2)

<sup>201</sup> *La Humanitat* (26-VII-1938:2)





## Annex 1. Imatges corresponents al capítol 1



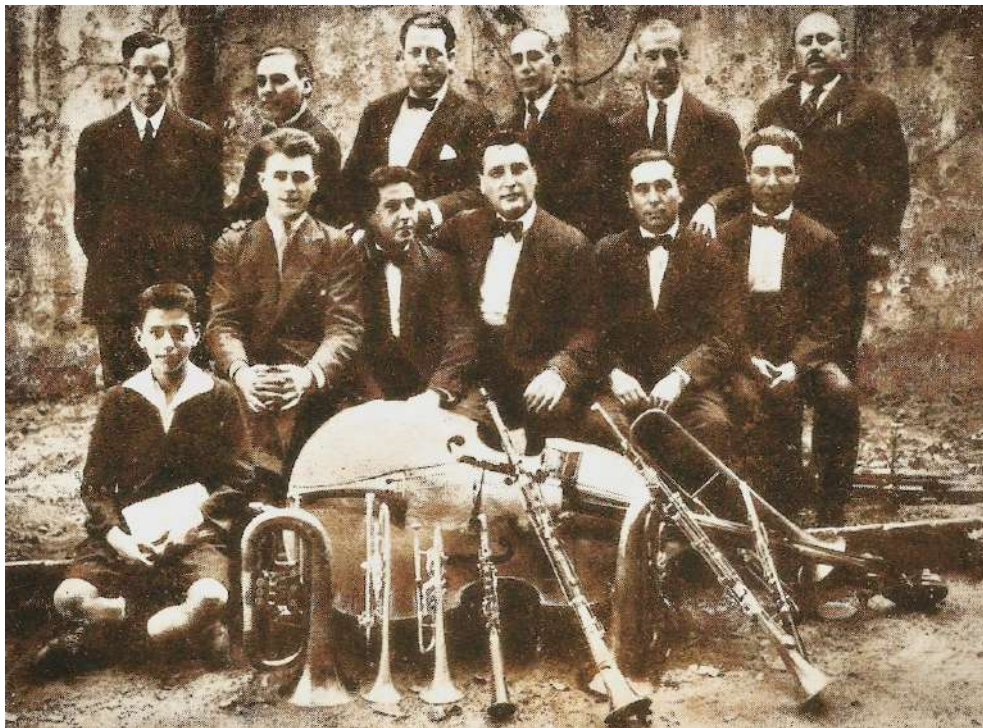
1.1. Primera postal de la Cobla Barcelona, temporada 1922-1923.  
Drets, Narcís Cla, Benvingut Tapis, Antoni Martori, Josep Juncà,  
Joan Tost, Antoni Frigola, Robert Renart.  
Asseguts, Alfred Sagols, Albert Martí, Josep Gravalosa, Ramon Mayans.  
Col·lecció particular Jordi Mestres.



1.2. Postal de la Cobla Barcelona, temporada 1923-1924.  
Drets, Narcís Cla, Antoni Martori, Joan Tost, Antoni Frigola, Robert Renart, Josep Juncà i Benvingut Tapis.  
Asseguts, Alfred Sagols, Josep Gravalosa, Albert Martí i Ramon Mayans.  
Centre de Documentació de l'Orfeó Català.



1.3. Fotografia de la Cobla Barcelona, inicis de 1924.  
Drets, Antoni Frigola, Joan Tost, Ramon Mayans, Josep Serra,  
Antoni Martori, Josep Juncà.  
Asseguts, Pere Moner, Narcís Cla, Benvingut Tapis, Albert Martí, Robert Renart.  
Col·lecció particular Eduard Boada.



1.4. Fotografia feta el mateix dia que l'anterior (v. Im. 1.3.)  
Col·lecció particular Eduard Boada.



**1.5.** Postal de la Cobla Barcelona, temporada 1924-1925.  
 Drets, Antoni Frigola, Joan Tost, Ramon Mayans, Josep Serra,  
 Antoni Martori, Josep Juncà.  
 Asseguts, Pere Moner, Josep Llorà, Benvingut Tapis, Albert Martí, Francesc Civit.  
 Col·lecció particular Eduard Boada.



**1.6.** Fotografia de la Cobla Barcelona feta al 1925.  
 Drets, Antoni Frigola, Joan Tost, Ramon Mayans, Josep Serra,  
 Antoni Martori, Josep Juncà.  
 Asseguts, Pere Moner, Enric Pey, Benvingut Tapis, Albert Martí, Francesc Vilaró  
 (*Almanac de la Sardana*, 1926:40).



1.7. Postal de la Cobla Barcelona, temporada 1927-1928.  
 Drets, Antoni Frigola, ?, Ramon Mayans, Josep Serra, Antoni Martori, Josep Juncà.  
 Asseguts, Pere Moner, Josep Llorà, Antoni Cassi, Albert Martí, Francesc Civit.  
 Col·lecció particular Jaume Nonell.



1.8. Actuació a Vilafranca del Penedès, 3 de maig de 1928.  
 Davant, Pere Moner i Josep Llorà. Darrera, Josep Frigola.  
 Col·lecció particular Josep Loredo.



**1.9.** Actuació a Vilafranca del Penedès, 3 de maig de 1928.  
 Davant, Albert Martí. A l'esquerra, Antoni Cassi. Darrera i somrient, Ramon Mayans.  
 Col·lecció particular Josep Loredo.



**1.10.** Postal de la Cobla Barcelona, temporada 1929-1930.  
 Drets, Josep Buscarons, Pere Aragonès, Antoni Martori, Pere Garriga,  
 Josep Serra, Josep Juncà.  
 Asseguts, Pere Moner, Antoni Cassi, Ferran Blanch, Josep Coll i Francesc Civit.  
 Col·lecció particular Enric Mañosas.



**1.11.** Actuació de la Cobla Barcelona a Tossa de Mar, estiu 1929.  
 Darrere, Josep Buscarons, Pere Aragonès, Antoni Martori, Pere Garriga,  
 Josep Serra, Josep Juncà.  
 Davant, Pere Moner, Antoni Cassi, Ferran Blanch, Josep Coll i Francesc Civit.  
 Col·lecció particular Sixtu Viñas.



**1.12.** Actuació de la Cobla Barcelona al 1929.  
 Darrere, Josep Buscarons, Pere Aragonès, Antoni Martori, Pere Garriga,  
 Josep Serra, Josep Juncà.  
 Davant, Pere Moner, Antoni Cassi, Ferran Blanch, Josep Coll i Francesc Civit.  
 Col·lecció particular Sixtu Viñas.



**1.13.** Actuació de la Cobla Barcelona al 1930.  
 Drets, Josep Buscarons, Pere Aragonès, Antoni Martori, Pere Garriga,  
 Josep Serra, Josep Juncà.  
 Asseguts, Pere Moner, Antoni Cassi, Ferran Blanch, Josep Coll i Francesc Civit.  
 Col·lecció particular Sixtu Viñas.

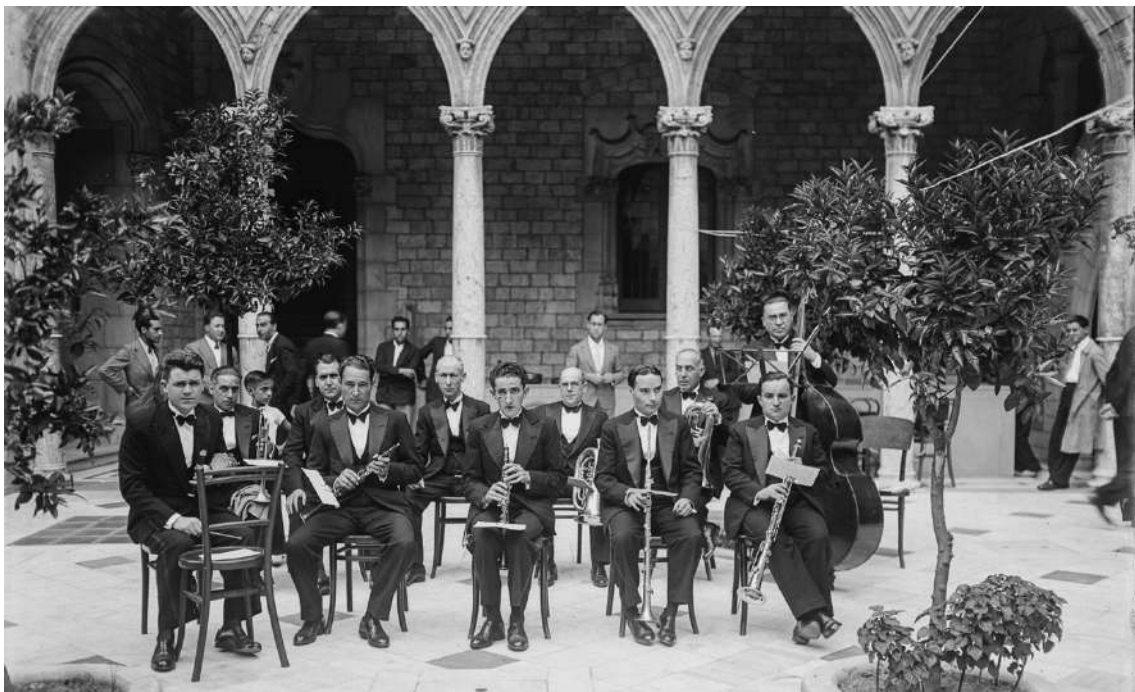


**1.14.** Postal de la Cobla Barcelona, temporada 1930-1931. Fotografia feta al Palau de la Música Catalana.  
 Drets, Pere Moner, Pere Aragonès, Antoni Martori, Pere Garriga,  
 Josep Serra, Antoni Cassi.  
 Asseguts, Josep Buscarons, Josep Juncà, Ferran Blanch, Josep Coll i Francesc Civit.  
 Col·lecció particular Albert Fontelles-Ramonet.





1.15. Postal de la Cobla Barcelona, temporada 1931-1932, signada pels intèrprets de la formació després del concert celebrat a l'Ateneo de Madrid, 14 d'abril de 1932. Seguint les indicacions numèriques de la dreta:  
 1) Pere Moner, 2) Pere Garriga, 3) Antoni Martori, 4) Josep Gràcia, 5) Pere Magret, 6) Francesc Civit,  
 7) Antoni Juncà, 8) Josep Coll, 9) Josep Serra, 10) Antoni Cassi, 11) Josep Buscarons.  
 Biblioteca de Catalunya, Fons Josep Subirà, sense top.



1.16. La Cobla Barcelona al Pati dels Taronjers del Palau de la Generalitat de Catalunya durant el concurs de cobles celebrat el dia 27 de juliol de 1932.  
 Darrere, Josep Buscarons, Josep Gràcia, Antoni Martori, Pere Garriga,  
 Josep Serra, Josep Juncà.  
 Davant, Pere Moner, Antoni Cassi, Pere Magret, Josep Coll i Francesc Civit.  
 Arxiu Nacional de Catalunya, Fons Josep Maria Sagarra, top. ANC1-585-N-10016



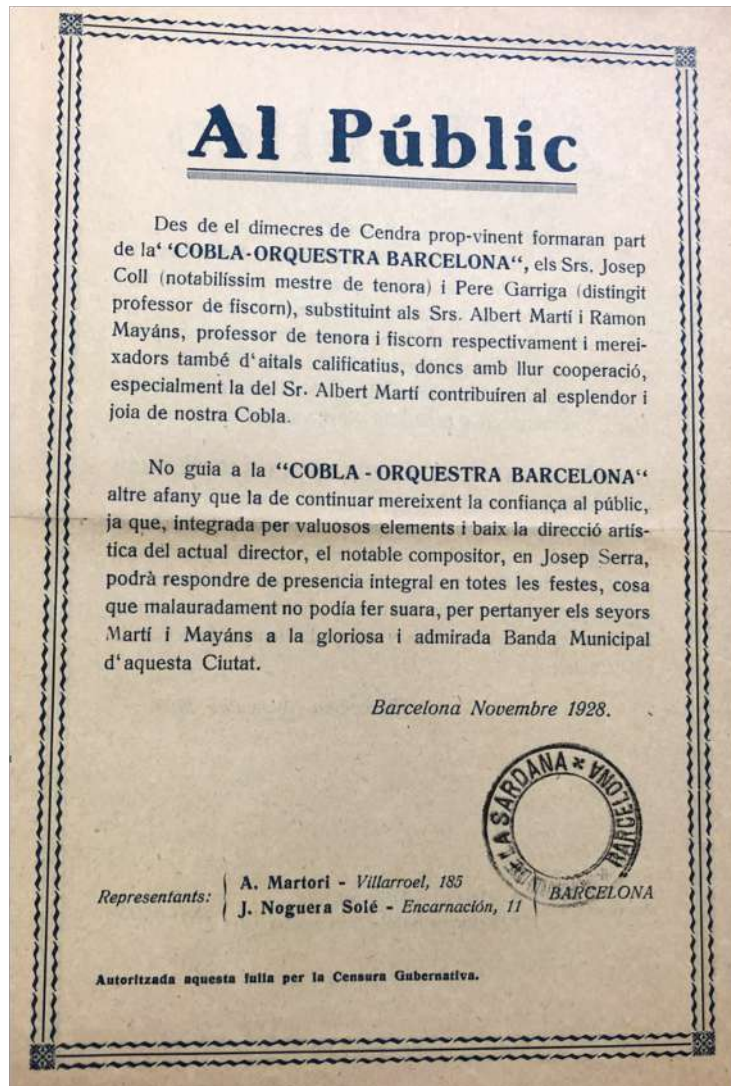
1.17. La Cobla Barcelona interpretant *Giberola* de Juli Garreta al Pati dels Tarongers del Palau de la Generalitat de Catalunya durant el concurs de cobles celebrat el dia 27 de juliol de 1932.  
Arxiu Nacional de Catalunya, Fons Josep Maria Sagarra, top. ANC1-585-N-10017



1.18. Jurat del concurs de cobles celebrat al Palau de la Generalitat de Catalunya. Asseguts, Joan Llongueras, Pau Casals, Francesc Macià i Francesc Pujol.  
Arxiu Nacional de Catalunya, Fons Josep Maria Sagarra, top. ANC1-585-N-10017



1.19. Targetes promocionals editades entre 1933 i 1935.  
Col·lecció particular Enric Mañosas



1.20. Comunicat oficial de la Cobla Barcelona «Al Público»,  
divulgat en paper, novembre de 1928.  
Col·lecció particular Enric Mañosas

11-25-8-31



# COBLA ORQUESTRA BARCELONA

Representant:

∞ Antoni Marfori ∞

Villarroel, 185, prel., 1.<sup>a</sup>

Telefon 70442

Sant Felip de Guipòl Barcelona 1<sup>er</sup> de Agost de 1931.

M. Excm. President de la Generalitat  
de Catalunya.

Honorable President:

Es amb tot el sentiment de no  
poder votar el nostre Estatut, i així mateix amb  
tota la fe que posem en aquesta nostra adhesió,  
que els sota-signants, components de la Cobla  
"Barcelona", pasen a les vostres mans, aquest  
sencill, però sincer document, per si que tinguéssiu  
la bondat d'adjuntar-lo a la llista dels  
que com vosaltres, s'hauràn vist privats de  
poder dipositar el seu vot a les urnes.

Materialment no hauríem votat, però

1.21. Carta de la Cobla Barcelona enviada a Francesc Macià a l'agost de 1931 (1/2)  
Arxiu Nacional de Catalunya, Fons President Francesc Macià, top. ANC1-818-T-4264

COBLA ORQUESTRA BARCELONA

constitució que volem, estimem i defensarem l'ob-  
tatut amb tota l'ànima de bon català.

Vigiem molt anys, pe'l bé de nos-  
tra Catalunya

- Josep Serra = C. Trago' 357 - propal - 2<sup>a</sup>
- Antoni Martí = " Villarroel 195 - " = 1<sup>a</sup>
- Josep Coll = " id 193 - " = 2<sup>a</sup>
- Pere Garriga = " Arribau 77 = 4<sup>ant</sup> = 2<sup>a</sup>
- Pere Moner = " sos de Maig 320 - Baixos
- Francesc Civit = Bravesserà de S.M. 15. id
- Josep Gracia = C. Llorca 482 - 3<sup>a</sup> 2<sup>a</sup>
- Antoni Casai = " Girona 82 = 3<sup>a</sup> - 1<sup>a</sup>
- Josep Buscaró = " Viladomat 31 = 1<sup>a</sup>
- Pere Magret = " Magell 115 = 1<sup>a</sup>
- Josep Juncà = " Industria 320 - 4<sup>ant</sup> 1<sup>a</sup>

Josep Coll

Pere Garriga

Josep Serra

Pere Magret

Francesc Civit

Pere Moner

Josep Juncà

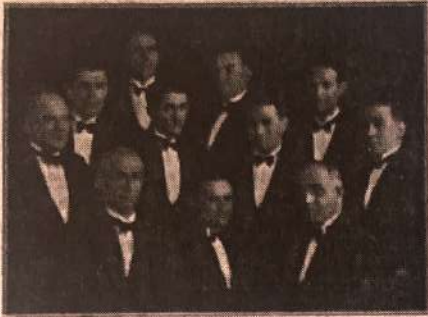
Josep Gracia

Josep Buscaró

Antoni Casai

Antoni Martí

1.22. Carta de la Cobla Barcelona enviada a Francesc Macià a l'agost 1931 (2/2)  
Arxiu Nacional de Catalunya, Fons President Francesc Macià, top. ANC1-818-T-4264



# COBLA ORQUESTRA BARCELONA

REPRESENTANT:  
ANTONI MARTORI

Villarroel, 185, pral. • Telèfon, 76442

## BARCELONA

### HISTORIAL DE LA COBLA "BARCELONA"

La cobla Barcelona" fôu fundada l'any 1922 amb l'aspiració i el desig de constituir, sense plányer sacrificis ni treball, un organisme el més eficient possible; en aquest fi i per a dotar-lo de la major estabilitat, els elements, tots professionals, que el constituïren, determinaren dedicar-li tot llur esforç, encara que això signifiqués renunciar a profits no menyspreusables amb l'exercici d'altres activitats, les quals, però, no podrien menys que perjudicar a la curta o a la llarga, l'actuació de la Cobla. Aquest criteri no ha estat abandonat ni un moment, i es encara el que avui sostenta la "Cobla Barcelona" malgrat les grans dificultats que origina la crisi general i, en particular la que sofríx el contru de la sardana a Catalunya.

En fundar-se la "Cobla Barcelona" assumí la direcció el mestre Josep Grayalosa, direcció que passa en el segon any al mestre Josep Serra, el conegut compositor de sardanes i fundador de la Cobla "La Principal de Barcelada", el qual havia vingut a residir a Barcelona. Al mateix temps que el mestre Serra ingressà a la Cobla el conegut flaviolaire Pere Moner.

La Cobla es mantingué i actuá quasi, amb els mateixos elements, fins a l'any 1929. Però com sia que alguns dels seus components també ho eren de la Banda Municipal, com sia que es "devenen" donava sovint el cas que les obligacions de la Banda Municipal coincidien amb les de la Cobla i aquesta es veia privada de la col·laboració dels elements adscrits a la Banda, cosa que obligava a substitucions i comissions poc serioses i comprometedores; com sia que aquesta situació esdevenia mes greu i insuportable a mida que anaven intensificant-se les actuacions de la Cobla i de la Banda, arribà un moment en què calgué plantejar els elements que formaven part dels dos organismes el dilema de triar un o l'altre.

Encara tingué la Cobla l'any 1930 de canviar un element, el primer tible, en assebantant-se que el que ocupava aquest lloc anava a ingressar, també, a la Banda Municipal. Sortosament, encara que no sense dificultat i fatiga, fôu trobat un bon substitut i actualment la Cobla ofereix un conjunt ~~de flaviolaires i fibleires~~ satisfactori per la homogenitat i equilibri dels seus components, cosa que ha estat es, i serà la nostra constant aspiració.

Els elements que formen la Cobla son els següets:

Directors: Josep Serra ( fiscorn 2<sup>a</sup> )  
Pere Moner ( flaviol )  
Pere Magret ( 1<sup>er</sup>. fible )  
Antoni Cassi ( 2on. tible. )

1.23. Esborrany de la carta enviada a la Ponència de Músics del Consell de Cultura de la Generalitat de Catalunya, 24 de juny de 1932 (1/2).  
(Puerto 1998:58)

Josep Cell ( 1er. tenor. )  
 Francesc Civit ( 2n. tenor. )  
 Josep Gracia ( 1er. trompeta )  
 Josep Buscarons ( 2on. trompeta )  
 Representants: Antoni Martori ( trombó )  
 Pere Garriga ( 1er. fiscorn )  
 Josep Juncà ( contrabaix )

Durant els deu anys que compta d'existència la Cobla  
 Barcelona ha donat nombrosíssimes audicions de sardanes, procurant la  
 màxima dignitat i la millor qualitat artística possible en la confecció  
 dels seus programes, malgrat de haver de lluitar amb el decaïment del g  
 gust del públic sardanista, cada dia més accentuat.

Ultra l'execució de Sardanes, la Cobla Barcelona ha cooperat  
 com la que més amb el seu entusiasme i amb el seu treball, a la formació  
 d'un repertori especial de música per a concert escrita per aquest or-  
 ganisme tan característic de la terra catalana com aquesta es la Cobla.  
 Nosaltres hem donat i hem col·laborat en nombrosíssims concerts executant  
 aquesta música especialitzada, i hem tingut sovint l'honor de veure ns  
 dirigits pels mateixos compositors de les obres que executavem.

La "Cobla Barcelona" ha col·laborat també amb molta freqüència  
 amb la major part dels Orfeons de Catalunya en l'execució de música per a  
 Chor i Cobla, modalitat nova i interessantíssima de la música catalana que  
 ha pogut néixer i desenvolupar-se gràcies a l'existència de Cobles com la nos-  
 tra, ben preparades per aquesta mena de performances que tant han enlairat  
 el nivell de un organisme que, no fa pas molts anys, era no més considerat  
 apte per a sonar, bé o malament, sardanes de tècnica senzillíssima i d'in-  
 terès musical no gaire enlairat.

Si ens permetes de fer remarcar que l'any 1930 la "Cobla Barce-  
 lona" féu destinada per la Diputació Provincial per a col·laborar en la  
 missió artística que realitza l'"Orfeó Català" a Sevilla, assent encara  
 viu en la memòria de tots el record del senyaladíssim triomf de la música  
 catalana en la Capital andalusa, triomf en el qual la nostra col·labora-  
 ció modesta aportà, si més no, l'entusiasme més ardent.

Si ens permetes també que fer memòria que enguany, per la  
 commemoració del primer aniversari de la proclamació de la República,  
 hem tingut també l'honor d'haver estat designats per la Generalitat de  
 Catalunya per anar a Madrid ostentant la representació de l'art genuí de  
 nostra terra, el qual hem procurat honorar a Madrid amb tot el nostre es-  
 forç, no tant solament, amb les audicions públiques de sardanes, sino tam-  
 bé amb dos selectíssims concerts donats l'un delis a l'Ateneo i l'altre al  
 Circol de Belles Arts, precedits de breus parlaments i comentaris encomias-  
 tics de la Cobla., de la seva música peculiar feta per l'eruditíssim musi-  
 cograf Josep Subirà

Aquesta es, a gran ratlles, l'història de la "Cobla Barcelona"  
 la qual, creiem, palesa a bastament la nostra fidelitat a l'ideal  
 que presidí la seva fundació.

Barcelona a 24 de Juny de 1932.

1.24. Esborrany de la carta enviada a la Ponència de Músics del Consell de Cultura de la Generalitat de Catalunya, 24 de juny de 1932 (2/2). (Puerto 1998:58)

# La trajectòria: les actuacions i el repertori



Particel·la d'*Atzavares i baladres* d'Eduard Toldrà. Músics per la cobla, top. R31856





L'objectiu principal d'aquest capítol és explicar la trajectòria artística de la Cobla Barcelona entre 1922 i 1938, un període que la formació, a banda de formar part d'un moment històric canviant, intens i agitat, va conjuguar amb una realitat complexa que tenia a veure amb les diferents funcions artístiques que assumia i amb el seu paper dinamitzador en la creació de repertoris i rituals de concert nous.

A partir de diaris, publicacions, dietaris i d'altres fons documentals he confeccionat un inventari cronològic amb l'objectiu d'explicar la trajectòria de la institució. Els diaris que han permès seguir amb més fidelitat les activitats de la Cobla Barcelona han estat *La Veu de Catalunya* i *La Publicitat*. També han estat una font rellevant, gairebé de forma imprescindible: *La Sardana* –Butlletí del Foment de la Sardana de Barcelona–, la *Revista Musical Catalana* i la *Revista de l'Orfeó Gracienc*; diaris i publicacions locals d'altres regions de la geografia catalana: *Scherzando*, *Diari de Girona* o *L'Avi Muné*; i els «Apunts de treball» de Josep Coll, que inclouen la totalitat d'actuacions que va realitzar la Cobla Barcelona entre 1929 i 1935.

Per tal de simplificar i ordenar la gran quantitat de dades del llistat, he utilitzat el procés de categorització descrit per Laurence Barlin al llibre *Análisis de contenido* (Barlin 1996:90-103). A partir d'aquesta metodologia, he classificat i distribuït els elements en tres grans categoritzacions que a la vegada commuten en diferents dimensions d'anàlisi (v. **Tau. 2.1**). La primera categorització fa referència a la formació instrumental, és a dir, a la plantilla instrumental de la formació (v. **1.2**); la segona engloba el repertori: sardanes, música per a concert (glosses, poemes, epigrames, serenates i composicions de tema lliure en un o més temps), música per a cor i cobla, ballables, himnes, música religiosa i música escènica; i la tercera, les actuacions. Per exposar la trajectòria de la cobla, he utilitzat l'eix de les actuacions, dins les categories de les quals faré referència, quan s'escaigui, a les altres dues categoritzacions.

Cal tenir en compte que a la instància enviada el juny de 1932 al Consell de Cultura de la Generalitat de Catalunya, la Cobla Barcelona tan sols va especificar dues tipologies d'actuació: les ballades i els concerts (v. **Im. 1.23**). A partir del procés de categorització aplicat a l'inventari he pogut tipificar-ne vuit de diferents: ballades i aplecs, concerts, balls d'envelat, actes litúrgics, representacions escèniques, vetllades poètiques, conferències il·lustrades i enregistraments. Per altra banda, s'ha de tenir en compte que una mateixa contractació podia incloure diferents tipologies d'actuació: una Festa Major podia englobar

ballades, concerts, balls d'envelat i actes litúrgics; una “expedició artística” –viatge fora de Catalunya– podia incloure ballades i concerts; i una excursió marítima –viatges en vaixell pel Mar Mediterrani–, ballades, aplecs i concerts. En definitiva, les diferents tipologies d'actuació formen una realitat complexa que acompanya la formació durant la primera etapa de la seva història, en la qual incardinaven el repertori de manera específica i adoptaven una de les tres opcions de formació instrumental. Tot seguit exposo les principals informacions històriques recollides de l'activitat artística de la Cobla Barcelona a partir de les diferents tipologies d'actuació.

<b>Categoritzacions</b>	<b>Categories</b>
<b>Formació instrumental</b>	Cobla, Orquestra, Orquestrina
<b>Repertori</b>	Sardanes, música per a concert (glosses, poemes, epigrames, composicions de tema lliure en un o més temps, serenates), música per a cor i cobla, ballables, himnes, música religiosa, música escènica (sarsueles, revistes, danses i ballets).
<b>Actuacions</b>	Ballades i aplecs, concerts, balls d'envelat, actes litúrgics, representacions escèniques, vetllades poètiques, conferències il·lustrades i enregistraments.

*Taula 2.1. Taula confeccionada a partir de la categorització proposada per Laurence Barlin. A l'esquerra es tipifiquen les tres grans categoritzacions i a la dreta les respectives categories.*

## 2.1. Ballades i aplecs

Dins el període d'estudi, una de les funcions principals de la cobla van ser les ballades, és a dir, aquelles sessions que incloïen la interpretació d'un determinat nombre de sardanes per a ésser ballades. Durant la dècada de 1920, aquesta acció va denominar-se de diferents maneres: «ballada»,<sup>202</sup> «audició»,<sup>203</sup> «festival»,<sup>204</sup> «recital»,<sup>205</sup> «festa de germanor»,<sup>206</sup> «festa de la dansa»,<sup>207</sup> «audició íntima»,<sup>208</sup> «ballada-homenatge»<sup>209</sup>. Tot i que alguns mots especifiquen i aporten informació a la funció –per exemple, una «audició íntima» indica que la quantitat de públic assistent a la ballada era reduït i un «ballada-homenatge» que l'activitat es convertia alhora en un acte de veneració envers una persona– tots ells fan referència a una mateixa activitat: la interpretació d'un determinat nombre de sardanes per ballar.

Des de 1922, la Cobla Barcelona va realitzar un gran nombre de ballades tant a l'aire lliure com en locals tancats, una categoria d'actuació que es va convertir en una de les principals fonts d'ingressos de la formació.<sup>210</sup> Tot i que la major part de ballades van tenir lloc a Catalunya, també se'n van realitzar a Mallorca,<sup>211</sup> a València (v. **Annex 10, document n. 1**), a Sevilla,<sup>212</sup> a Madrid<sup>213</sup> i a diverses poblacions de la Catalunya del Nord.<sup>214</sup> Fins i tot, se'n van arribar a fer al mar, durant les excursions marítimes en cabotatge organitzades per l'empresa “Viatges Blaus” a Palamós,<sup>215</sup> Roses,<sup>216</sup> Sant Feliu de Guíxols<sup>217</sup> i Tarragona<sup>218</sup> (v. **Im. 2.4.**); i també durant les gires artístiques de 1936 i 1937 per Europa (v. **5.**).

---

<sup>202</sup> *La Sardana* (8-XII-1922:2)

<sup>203</sup> *La Ven de Catalunya* (15-IV-1922:10)

<sup>204</sup> *La Ven de Catalunya* (15-XI-1922:11)

<sup>205</sup> *L'Avi Muné* (12-VIII-1922:2)

<sup>206</sup> *La Sardana* (20-IV-1923:3)

<sup>207</sup> *La Ven de Catalunya* (24-IX-1923:5); *El Baix Penedès* (28-VIII-1926:3)

<sup>208</sup> *La Publicitat* (5-V-1923:4)

<sup>209</sup> *L'Avi Muné* (22-IX-1923:10)

<sup>210</sup> Segons els «Apunts de treball» de Josep Coll, les ballades es van convertir en una de les principals fonts d'ingressos de la formació.

<sup>211</sup> *La Publicitat* (2-VI-1925:6)

<sup>212</sup> *Revista Musical Catalana* (VII-1930:317)

<sup>213</sup> *Revista Musical Catalana* (VI-1932:241); *El Diluvio* (16-IV-1932:11); (v. **Annex 10, document n. 1**).

<sup>214</sup> Segons els «Apunts de treball» de Josep Coll, la Cobla Barcelona va actuar a Perpinyà, Ceret i Argelès-sur-Mer.

<sup>215</sup> *La Sardana* (VIII-1929:826)

<sup>216</sup> *La Sardana* (V-1930:2)

<sup>217</sup> *Scherzando* (VIII-1928:62)

<sup>218</sup> *La Sardana* (VII-1928:641); El fons de Jaume Vilalta, conservat al Direcció General de Cultura Popular i Associacionisme Cultural, preserva una entrevista (Caixa 303, sense top.) d'Enric Casals on el músic fa referència a la Cobla Barcelona i a l'estrena de la sardana *Tarragona* a la coberta del vaixell J.J. Sister: «El procés de la sardana *Tarragona* resulta molt curiós. Era l'estiu i estàvem al Casino amb els companys de sempre. Fèiem el “tresillo” cada tarda i cada nit, em cridà el conserge i em va dir: –el demanen al telèfon! Deixo les cartes i m'hi poso. Era Albert Martí: –estem assajant tot el programa de Tarragona amb la Cobla Barcelona però no hem rebut la sardana de vostè i jo li vaig contestar: –la rebrà demà. No me n'havia recordat més, la vaig fer

La Cobla Barcelona va emprar les ballades per transformar repertori, una acció entesa com una depuració i descrita a les seves bases fonamentals: «la Cobla Barcelona es dedicarà exclusivament a l'execució de la bona sardana, allunyant del repertori tota sardana que sigui nociva en el sentit del gust i de tast catalanesc».<sup>219</sup> Al 1932, la formació va recordar novament aquesta voluntat d'educació cívica a la instància presentada al Consell de Cultura de la Generalitat de Catalunya: «La Cobla Barcelona ha donat nombrosíssimes audicions de sardanes, procurant la màxima dignitat possible en la confecció dels programes, malgrat haver de lluitar amb el decaïment del gust del públic sardanista, cada dia més accentuat» (v. **Im. 1.23**). Una de les accions que va dur a terme per a desplegar la missió va ser la invenció d'una determinada pràctica interpretativa dins la categoria d'actuació de les ballades. La Cobla Barcelona va elaborar una selecció intencionada d'un determinat tipus de composicions que, a causa d'una sèrie de característiques estètiques, eren més adients per escoltar que no pas per ballar i les va incloure a les ballades. Per fer-ho, va canviar l'estructura canònica del gènere<sup>220</sup> i en van crear una d'específica per ésser interpretada dins aquesta tipologia d'actuació. Si en una ballada les composicions s'estructuraven a partir de les repeticions dels curts (A) i dels llargs (B) tipificada en AA-BB-AA-BB-B-B,<sup>221</sup> la Cobla Barcelona va integrar-hi una nova pràctica que consistia en reduir i estructurar les repeticions de les sardanes “per a escoltar” o “de concert” en AA-BB, o simplement en A-B. El cronista de *La Veu de Catalunya* (4-IX-1922:5), que va assistir a la primera ballada que la Cobla Barcelona va realitzar a Olot al setembre de 1922, va quedar sorprès d'aquesta pràctica interpretativa: «a la nit, al Passeig d'en Blay, les sardanes eren curtes o sigui sense repetir curts i llargs, fou una audició de sardanes seleccionades, una espècie de concert sardanístic a l'aire lliure». També es va sorprendre el cronista que va assistir a la ballada celebrada al Teatre Principal de Sabadell: «la Cobla Barcelona inicià amb *L'Empordà* i *Roselló* d'en Morera, que aconseguí un èxit com en altres [...] èxit que sobrepujà amb la sardana *Pastora enamorada* de Garreta, tocada de concert» (*La Veu de Catalunya*, 1-XII-1922:12). El precedent d'aquesta estructuració interpretativa es trobava en els enregistraments sonors que feia més de dues dècades havia situat les cobles a decidir quina era la millor estructura interpretada per enregistrar en una cara de disc de

---

aquella nit. Eren les tres de la nit quan anava a dormir. Però a l'assaig de l'endemà la cobla ja la passava i a l'entrada al port de Tarragona, des de bord del vaixell de “Viatges blaus” s'estrenava» (v. **Im. 2.4**).

<sup>219</sup> *La Sardana* (7-IV-1922:19)

<sup>220</sup> Una sardana es compon de dues seccions bàsiques o tirades (AB), anomenades respectivament «curts» i «llargs».

<sup>221</sup> Col·lecció particular de Sixtu Viñas, «Recull bibliogràfic i musical de Josep Colb», Les tirades de les sardanes, p. 7

gramòfon, que tenia una temporalitat limitada, de menys de cinc minuts en el millor dels casos.

Tot i que en algunes ballades, com per exemple les realitzades al Centre Moral del Poble Nou, la formació va preferir extraure les sardanes “per escoltar” i interpretar-les en una Sala-Cafè abans de l’audició;<sup>222</sup> en d’altres,<sup>223</sup> com en el cicle de ballades que va executar a davant del Bar Amigó<sup>224</sup> –ubicat al xamfrà del carrer Urgell i el carrer Tamarit de Barcelona– va seguir incloent-les dins del programa però amb una estructura reduïda. De fet, durant l’estiu de 1923, la formació va preparar una sèrie de programes per al cicle del Bar Amigó que consistien en una estructura de dues sardanes per ballar amb l’estructura canònica; dues sardanes de concert amb l’estructura reduïda i tres sardanes novament per ballar.<sup>225</sup> Per il·lustrar aquesta manera d’organitzar la ballada, el dia 19 d’agost de 1923 la Cobla Barcelona va interpretar dues sardanes per ballar *L’Hereu Vilosa* de Josep Gravalosa i *Camprodón* de Joan Manén; dues de concert: *Dins la platja* de Rogeli Suriol i *Rosa del folló* de Joan Lamote de Grignon; i tres novament per ballar: *La processó de Sant Bartomeu* d’Antoni Català, *La Font de l’amor* de Pere Valls i *Festa major* d’Enric Morera.<sup>226</sup>

Durant la resta de dècada de 1920, la Cobla Barcelona va continuar emprant aquesta pràctica interpretativa (v. **Im. 2.18. 2.19. i 2.30.**)<sup>227</sup> i també va utilitzar l’estandarditzada, és a dir, la interpretació de sis sardanes amb les repeticions AA-BB-AA-BB-B-B<sup>228</sup> però amb la inclusió de composicions provinents de la selecció de sardanes per a “ésser escoltades”. Juncà va relatar a Josep Mainar que la formació «incrustava sardanes musicals» en els programes.<sup>229</sup> Aquesta acció va ser elogiada en moltes localitats,<sup>230</sup> però també va ser criticada en d’altres, com per exemple, a Vic. Al juliol de 1931, el *Diari de Vic* (24-VII-1931:3) va publicar una

---

<sup>222</sup> *La Ven de Catalunya* (22-V-1923:2)

<sup>223</sup> *La Ven de Catalunya* (16-IX-1923:14); *La Ven de Catalunya* (3-I-1925:5)

<sup>224</sup> Col·lecció particular d’Enric Mañosas. Programes de concert de la Cobla Barcelona al Bar Amigó (21-XII-1924; 2-V-1926; 22-V-1927), sense top.

<sup>225</sup> *El Diluvió* (19-VIII-1923:13); *El Diluvió* (23-VIII-1923:13); *La Ven de Catalunya* (16-IX-1923:14)

<sup>226</sup> *El Diluvió* (19-VIII-1923:13)

<sup>227</sup> *La Ven de Catalunya* (16-IX-1923:14); *La Ven de Catalunya* (3-I-1925:5); Col·lecció particular d’Enric Mañosas. Programes de concert de la Cobla Barcelona (21-XII-1924; 2-V-1926; 22-V-1927) sense top.; Arxiu Nacional de Catalunya, Fons Josep Mainar i Pons, Programes, (7-II-1926), top. 45

<sup>228</sup> Col·lecció particular de Sixtu Viñas, «Recull bibliogràfic i musical de Josep Coll», Les tirades de les sardanes, p. 7

<sup>229</sup> Arxiu Nacional de Catalunya, Fons Josep Mainar i Pons, Epistolari amb Josep Juncà (18-IX-1966), top.73, carta n. 1

<sup>230</sup> Arxiu del Foment de la Sardana, *Sardanes de plaça i sardanes de concert*, manuscrit signat per Jeroni de Moragues (VII-1923)

crònica signada per l'Agrupació Sardanista d'aquesta ciutat on exposava que la Cobla Barcelona, a banda de negar-se a estrenar *Vigatana* de Josep Saderra, havia abusat de la incorporació de sardanes «musicals» o «de concert» dins els programes de les ballades:

No és que vulguem treure mèrit a la Cobla Barcelona, però si tenim especial interès en fer constar, ara que ve a tomb, que per la Festa Major es puguin Ballar sardanes amb tota l'extensió de la paraula. Bé està que es toqui alguna sardana de concert, però entre això i a totes les audicions sentir la mateixa carrinclonada és un xic massa. Fem la distinció de sardanes de concert i per a ballar, perquè entenem nosaltres que al carrer, o a la plaça pública, no és lloc adequat per a interpretar concerts simfònics amb compàs de sardana, car aquests tindran el mèrit que es vulgui, però mai seran sardanes.

Al cap d'uns dies, el mateix mitjà va recollir una carta signada pels membres de la Cobla Barcelona. Els músics, a banda de fer algunes consideracions respecte la sardana de Josep Saderra, van criticar la tipificació que havia fet la junta respecte les sardanes «per escoltar» i les sardanes «per ballar» i van acompanyar la crítica amb un llistat d'autors que havien interpretat durant la Festa Major:

I ara, en defensa dels autors, em de fer constar que de carrinclones, nosaltres no en coneixem d'entre les sardanes que s'executaren durant els nou dies de la nostra estada a Vic. Ara, que si a criteri de la Junta són carrincloneries les sardanes de Juli Garreta, Josep Serra, Joaquim Serra, Antoni Català, Eduard Toldrà, Benet Morató, Francesc Pujol, Josep Maria Vilà, Josep Coll, Josep Saderra, Josep Vicens *Xaxu*, Josep Matas Culell, Enric Morera, Josep Blanch, Antoni Pérez-Moya, Artur Rimbau, Enric Casals, Felip Vilaró, Francesc Juanola, Josep Marimón, Joan Manén, Ramon Serrat, Vicens Bou, Antoni Juncà, Jaume Tàpies, Josep Font Palmerola, Josep Font Sabaté, Josep Maria Ruera, etc.. No volem deixar passar tampoc, sense contestar un altre paràgraf, que al nostre criteri, està equivocada la junta al dir que certes obres que es diuen sardanes “no seran mai sardanes”. És que aquesta junta té la patent de classificar-les? Es que ja sap la Junta el què és una sardana? *Diari de Vic* (28-VIII-1931:2).

El *Diari de Vic* (16-IX-1931:2) va publicar la darrera carta de l'afer. En aquesta, alguns membres de l'agrupació van replicar de nou les qüestions exposades a la contesta de la cobla i van remarcar que, per a ells, les ballades eren activitats a l'aire lliure que havien d'incloure sardanes «per a dansar» i que les sardanes «per escoltar» ja tenien el seu lloc natural als cicles de concert:

En quant a les sardanes de concert perquè no hi hagi lloc a dubte, us direm ara i sempre, que les sardanes a l'aire lliure són per ballar-les, bé està que se'n toqui alguna de quant en quant pro per això ja tenim Orfeons, Associació de Música i Orquestres de Cambra on gaudim de concerts selectes.

A finals de la dècada de 1920, diversos crítics<sup>231</sup> van qüestionar l'estructura de repeticions estandarditzada a les ballades de l'època. Antoni Català va adreçar la seva opinió al diari *La Publicitat* i va defensar l'estructura reduïda que havia emprat la Cobla Barcelona en diverses audicions: «La sardana és més composició musical que no pas dansa. Proposo que la llargària de sardana resti reduïda a dues i fins i tot una sola lectura del tema musical» (citat a *La Sardana*, X-1929:855). Josep Coll, en el seus «Apunts de treball» va deixar anotat que la formació, i sobretot el seu director, Josep Serra, havia fet molts esforços per promoure l'escurçament de l'estructura i consegüentment ampliar la varietat d'autors i de composicions en un mateix programa.<sup>232</sup> Segons el solista, aquesta acció, recolzada per diversos compositors, va ser impossible implementar-la.

Durant la dècada de 1920, la Cobla Barcelona va realitzar igualment ballades retrospectives: audicions de sardanes d'un mateix compositor que, a voltes, eren interpretades en ordre cronològic de composició. Uns dels cicles més representatius el va organitzar el Grup Sardanista de l'Orfeó Gracienc que, entre 1924 i 1925, va confeccionar diversos programes monogràfics amb l'obra musical d'Antoni Botey, Pau Guanter, Enric Morera, Pere Rigau, Josep Serra i Pep Ventura.<sup>233</sup> A més a més, durant la dècada de 1920, la formació també va interpretar altres programes monogràfics amb l'obra de Joan Balcells,<sup>234</sup> Josep Blanch i Reynalt,<sup>235</sup> Antoni Català (v. **Im. 2.19.**),<sup>236</sup> Antoni Juncà,<sup>237</sup> Francesc Pujol,<sup>238</sup> Josep Saderra,<sup>239</sup>

---

<sup>231</sup> Miquel Navarra, *La Publicitat* (29-VIII-1929); Josep Grahit, *Scherzando* (IX-1929); M. Gayola, *El Diario de Gerona* (3-IX-1929); A. Salvans i Coromines, *La Publicitat* (4-IX-1929); Francesc Salvat, *La Publicitat* (5-IX-1929); Joan Reixach, *La Veu de Sabadell* (7-IX-1929); Feliu Renau, *La Veu de Sabadell* (11-IX-1929); Jaume Maurici, *La Publicitat* (17-IX-1929); Miquel Navarra, *La Publicitat* (18-IX-1929)

<sup>232</sup> A les darreres pàgines del quadern relligat «Apunts de treball», Josep Coll hi va anotar: «El maestro José Serra, hizo muchos gestiones para inculcar a los sardanistas la conveniencia de suprimir una parte de cortos y una de largos antes del contrapunto y suprimir un contrapunto, así las audiciones podrían contar de más números y los programas serían más variados, los autores estábamos todos de acuerdo, pero fue imposible realizarlo».

<sup>233</sup> Col·lecció particular d'Enric Mañosas. Programes de concert de la Cobla Barcelona (16-XI-1924; 14-XII-1924; 1-II-1925; 1-X-1925), sense top.

<sup>234</sup> *La Veu de Catalunya* (28-V-1927:4)

<sup>235</sup> *La Veu de Catalunya* (25-XI-1927:2)

<sup>236</sup> *La Veu de Catalunya* (16-XII-1927:9)

<sup>237</sup> *La Veu de Catalunya* (9-VIII-1924:4)

<sup>238</sup> *La Veu de Catalunya* (18-IV-1924:4); *La Veu de Catalunya* (21-II-1928:2)

<sup>239</sup> *La Publicitat* (14-XI-1924:4)



Joaquim Serra,<sup>240</sup> Josep Serra,<sup>241</sup> Eduard Toldrà,<sup>242</sup> Pep Ventura,<sup>243</sup> Josep Vicens *Xaxu*,<sup>244</sup> Amadeu Vives<sup>245</sup>; així com també programes que barrejaven diferents autors.

L'inventari constata un seguit de composicions que la Cobla Barcelona va estrenar durant les ballades: *Damunt l'herbei*,<sup>246</sup> *En Gasparó*<sup>247</sup> i *Evocació*<sup>248</sup> de Joan Balcells; *Empúries*<sup>249</sup> i *Una mitja virtut*<sup>250</sup> de Josep Blanch i Reynalt; *Nadal* d'Antoni Botey;<sup>251</sup> *Vilassar de mar* de Gaspar Cassadó;<sup>252</sup> *Pàtria enyorada* de Joaquim Cassadó;<sup>253</sup> *Idil·li pastoril* i *Rosada d'istiu* d'Antoni Català (v. **Im. 2.28**),<sup>254</sup> *Records de Sabadell* d'Antoni Juncà;<sup>255</sup> *Farigola i Romaní* d'Antoni Pérez-Moya;<sup>256</sup> *Encisera*<sup>257</sup> i *Entremaliada*<sup>258</sup> de Francesc Pujol; *Un petó* de Josep Maria Ruera;<sup>259</sup> *Desamor* de Josep Saderra;<sup>260</sup> *Complanta*,<sup>261</sup> *Els gegants de Vilanova*,<sup>262</sup> *Germanor*,<sup>263</sup> *Infantívola*<sup>264</sup> de Joaquim Serra; *Romiatge* de Josep Serra;<sup>265</sup> *Camperola*<sup>266</sup> d'Eduard Toldrà. També algunes sardanes escrites per compositores: *La filla d'en Badorel*<sup>267</sup> d'Adelaida Gibert i *Dolça Catalunya*<sup>268</sup> de Narcisa Freixes.

Juli Garreta va ser el compositor que va comptar amb més ballades monogràfiques (v. **Im. 2.18.** i **2.30.**). Entre 1923 i 1925, la Cobla Barcelona va oferir una desena d'audicions

---

<sup>240</sup> *El Diluvió* (18-I-1926:12)

<sup>241</sup> *La Sardana* (V-1925:15)

<sup>242</sup> *El Diluvió* (18-I-1926:12)

<sup>243</sup> Col·lecció particular d'Enric Mañosas. Programes de concert de la Cobla Barcelona (3-X-1926), sense top.

<sup>244</sup> Col·lecció particular d'Enric Mañosas. Programes de concert de la Cobla Barcelona (17-IV-1926), sense top.

<sup>245</sup> Col·lecció particular d'Enric Mañosas. Programes de concert de la Cobla Barcelona (3-X-1926), sense top.

<sup>246</sup> Col·lecció particular d'Enric Mañosas. Programes de concert de la Cobla Barcelona (1-XI-1925), sense top.

<sup>247</sup> *La Ven de Catalunya* (7-III-1926:3)

<sup>248</sup> *La Ven de Catalunya* (28-IV-1927:4)

<sup>249</sup> Col·lecció particular d'Enric Mañosas. Programes de concert de la Cobla Barcelona (13-VI-1926), sense top.

<sup>250</sup> *La Ven de Catalunya* (25-XI-1927:2)

<sup>251</sup> *La Sardana* (8-XII-1922)

<sup>252</sup> *La Ven de Catalunya* (25-X-1923:6); Arxiu Foment de la Sardana, Actes Musicals del Foment de la Sardana de Barcelona (1921-1930), (28-X-1923)

<sup>253</sup> Col·lecció particular d'Enric Mañosas. Programes de concert de la Cobla Barcelona (21-XII-1924), sense top.

<sup>254</sup> *La Ven de Catalunya* (12-II-1929:2); *La Publicitat* (15-II-1923:5); (v. **Im. 2.28.**)

<sup>255</sup> *La Ven de Catalunya* (15-XI-1922:11)

<sup>256</sup> Arxiu Orfeó Gracienc, Col·lecció de programes (25-VIII-1931)

<sup>257</sup> *La Ven de Catalunya* (18-IV-1924:4)

<sup>258</sup> *La Ven de Catalunya* (12-II-1929:2)

<sup>259</sup> Arxiu Orfeó Gracienc, Col·lecció de programes (14-V-1931)

<sup>260</sup> *La Ven de Catalunya* (16-IX-1923:14)

<sup>261</sup> Col·lecció particular d'Enric Mañosas. Programes de concert de la Cobla Barcelona (13-VI-1926), sense top.

<sup>262</sup> Col·lecció particular d'Enric Mañosas. Programes de concert de la Cobla Barcelona (22-VIII-1925), sense top.

<sup>263</sup> *El Diluvió* (18-I-1926:12)

<sup>264</sup> *La Sardana* (20-IV-1923)

<sup>265</sup> Col·lecció particular d'Enric Mañosas. Programes de concert de la Cobla Barcelona (16-XI-1924), sense top.

<sup>266</sup> Col·lecció particular d'Enric Mañosas. Programes de concert de la Cobla Barcelona (2-XII-1923), sense top.

<sup>267</sup> *La Sardana* (20-IV-1923)

<sup>268</sup> *El Diluvió* (29-IV-1923:34)

dedicades exclusivament al compositor ganxó,<sup>269</sup> en les quals va interpretar en primera audició algunes de les seves composicions: *La donzella de la costa*, *Pedregada*, *La filla del marxant*, *Somni gris* o *Primavera*; i va estrenar *La Llar*, una de les darreres aportacions del músic al repertori de cobla (v. **Im. 2.18.**).<sup>270</sup> La mort sobtada del músic, el desembre de 1925,<sup>271</sup> va portar al cronista de *La Publicitat* (8-XII-1925:6) a evocar les audicions i a considerar-les veritables homenatge que havia rebut Garreta a Barcelona: «El Foment de la Sardana de Barcelona li tenia preparat un homenatge que haurà de ser necrològic [...] hem de recordar amb satisfacció els dos homenatges que organitzà el nostre amic Bartomeu Amigó l'any 1923 i 1924, els quals resultaren fervorosos, amb la presència de l'autor».

La Cobla Barcelona també va participar en ballades-homenatges dedicades a altres personalitats del món cultural i polític: Lluís Companys,<sup>272</sup> Albert Einstein,<sup>273</sup> Ignasi Iglésias,<sup>274</sup> Apel·les Mestres,<sup>275</sup> i Santiago Rusiñol.<sup>276</sup> Fins i tot va participar en una ballada organitzada en motiu del III Congrés de la Societat Internacional de Musicologia a la plaça Sant Jaume juntament amb La Principal de la Bisbal, un acte que va presenciar el compositor Benjamin Britten (Rabaseda 2013b:72).<sup>277</sup> Així ho va transcriure el músic en el seu dietari: «In afternoon to various places with him & Peggy & to the big reception in the Town Hall [Generalitat] – with infinite speeches. Afterwards the Salters danced to the enchanting music (more powerful oboes (tiglis?)<sup>278</sup> in the Square» (Evans 2009:347).

En determinades ballades, la formació va incloure altres tipologies de repertori en el seus programes. La ballada dedicada a Francesc Pujol a l'abril de 1924 a la Sala del Palau de la Música Catalana (v. **Im. 3.3.**), la Cobla Barcelona, a mitja audició, va interpretar juntament

---

<sup>269</sup> *L'Avi Munné* (25-VIII-1923:3); *L'Avi Munné* (22-IX-1923:10); *La Veu de Catalunya* (15-IX-1923:11); *La Veu de Catalunya* (23-IX-1924:4); *La Veu de Catalunya* (22-IX-1923:13); *La Veu de Catalunya* (24-IX-1923:5); *La Veu de Catalunya* (25-VIII-1924:5); *La Veu de Catalunya* (19-IX-1924:5); *La Veu de Catalunya* (23-IX-1924:4); *La Publicitat* (8-VIII-1926:6)

<sup>270</sup> Col·lecció particular d'Enric Mañosas. Programes de concert de la Cobla Barcelona (24-IX-1923), sense top.

<sup>271</sup> *La Publicitat* (4-XII-1925:4)

<sup>272</sup> *El Diluvió* (23-IV-1932:21)

<sup>273</sup> El cronista de la revista *La Sardana* (III-1923:105) va recollir les paraules d'Albert Einstein «és una dansa molt distingida que demostra ço que és el poble català i que deuria ésser coneguda de les demés nacions, és una obra d'art agermanada amb un esport».

<sup>274</sup> *La Publicitat* (6-II-1927:6)

<sup>275</sup> *La Humanitat* (26-VII-1938:2)

<sup>276</sup> *L'Esquella de la Torratxa* (29-I-1926:68)

<sup>277</sup> Biblioteca de Catalunya, «Programa Oficial del XIV Festival de la S.I.M.C. de Barcelona» (18-25-IV-1926), top. M 1992/34

<sup>278</sup> Segurament fa referència als tibles.

amb l'Orfeó Català el poema *Sant Jordi Triomfant*,<sup>279</sup> i l'audició dedicada al músic peruà Teodor Valcárcel, va interpretar la glossa *Les danses de Vilanova* d'Eduard Toldrà (v. **Im. 3.9**).<sup>280</sup>

La Cobla Barcelona també va realitzar diverses ballades solidàries i va destinar el cost del lloguer de la cobla per promoure canvis socials. És el cas de la ballada celebrada a l'octubre de 1927 a l'Empar de Santa Llúcia, un organisme benèfic de la Caixa de Pensions per a la Vellesa i l'Estalvi: «Iniciativa de la mateixa cobla, la qual demostrà d'una manera ben palesa que junt al sentiment artístic posseeixen els seus components un gran amor al desvalgut»,<sup>281</sup> o la ballada dedicada als damnificats per l'incendi del Massís de Les Gavarres a l'octubre de 1928: «Ultra homenatjar la Cobla Barcelona, prova del sentiment en pro dels damnificats per l'incendi dels boscos de les Gavarres i Montnegre».<sup>282</sup>

L'inventari cronològic i els «Apunts de treball» de Josep Coll verifiquen que la formació també va participar en diversos aplecs celebrats respectivament a Badalona, Barcelona,<sup>283</sup> Bosc de Can Feu de Sabadell, Calella,<sup>284</sup> Colònia Güell,<sup>285</sup> Les Fonts de Terrassa,<sup>286</sup> Mollet del Vallès, Sabadell, Sant Feliu de Guíxols,<sup>287</sup> Sant Pol de Mar, Santa Perpètua de la Moguda,<sup>288</sup> Valldoreix<sup>289</sup> o Vallvidrera<sup>290</sup>.<sup>291</sup> Aquesta tipologia d'acció, que es solia fer del matí al vespre d'un jorn en un espai a l'aire lliure, consistia en la interpretació alternada de diverses sardanes per un nombre indeterminat de cobles. He trobat adient incloure aquesta activitat dins la categoria de les ballades per tot un conjunt de factors. Per una banda, ambdues activitats, ballada i aplec, comparteixen una mateixa funció: la interpretació d'un nombre determinat de sardanes ballades per un grup de persones. Per altra banda, l'anàlisi quantitativa dels «Apunts de treball» de Josep Coll confirma que entre 1929 i 1934 la Cobla Barcelona tan sols va arribar a participar en vint-i-cinc aplecs, mentre que va arribar a realitzar cinc-centes setanta-cinc ballades i concerts. Així, tot i que la diferència principal de les activitats rau en el temps de realització, la funcionalitat d'ambdues activitats ve a ésser la mateixa. Per aquests

---

<sup>279</sup> *La Ven de Catalunya* (24-IV-1924:5)

<sup>280</sup> *La Sardana* (I/II-1930:904)

<sup>281</sup> *La Ven de Catalunya* (11-X-1927:2)

<sup>282</sup> *La Ven de Catalunya* (11-IX-1928:4)

<sup>283</sup> Col·lecció particular d'Enric Mañosas. Programa del XXII Aplec de la Sardana de Barcelona (14-VI-1936), sense top.

<sup>284</sup> *La Sardana* (IV-1926); *La Sardana* (IV-1927)

<sup>285</sup> Col·lecció particular d'Enric Mañosas. Programa de l'Aplec de la Colònia Güell (10-VI-1934), sense top.

<sup>286</sup> *La Sardana* (VI-1928)

<sup>287</sup> *La Sardana* (IV-1929)

<sup>288</sup> *La Sardana* (IV-1928)

<sup>289</sup> *La Sardana* (V-1929)

<sup>290</sup> *La Sardana* (VI-1932)

<sup>291</sup> Les ciutats que no porten cap cita bibliogràfica s'han extret dels «Apunts de treball» de Josep Coll i Ligora.

motius i també per les qualitats d'exclusió mútua i homogeneïtat entre categories que defensa Barlin (1996:90-103), vaig trobar adient incloure els aplecs dins la categoria d'actuació de les ballades.

La Cobla Barcelona va utilitzar la categoria de les ballades per implementar el valor d'educació cívica establert en les seves bases fonamentals. Per fer-ho, va incloure-hi sardanes «per escoltar» o «musicals» i va integrar-hi una nova pràctica interpretativa que consistia en reduir l'estructura de les repeticions en AA-BB, o simplement en A-B, tot i interpretar-les per ésser escoltades. També les va interpretar, a voltes, amb l'estructura estandarditzada, una decisió incompresa per moltes entitats sardanistes. A la vegada, segons s'infereix de les ballades realitzades en honor a diverses personalitats, aquest bloc confirma l'exhibició de la ballada de sardanes com una mostra patrimonial de Catalunya.



## 2.2. Concerts

La categoria dels concerts inclou aquells actes relacionats amb la cultura concertística entesa en tant que manifestació urbana, moderna, europea i occidental. Joan Gay (2018:41) va exposar que, durant el primer terç del segle XX, s'havia consolidat el convenciment que el concert i l'audició de repertoris orquestrals havien de ser una via per assolir transformacions culturals i també ètiques per a grups socials. L'especialista va citar alguns models europeus que situaven la música en un lloc destacat dins de l'educació artística del poble, pel convenciment que els sentiments estètics elevaven i educaven la ciutadania (Blanqué 2009:98; Costal 2014:24-36; Gay 2018:41). És evident, doncs, que la justificació d'aquestes millores va contribuir a la creació d'una xarxa d'entitats i organitzacions musicals en la qual la Cobla Barcelona tenia previst integrar-se per contribuir a aquest objectiu: «catalanitzar el gust musical dels devots [...] especialització en la música catalana de cobla per a concert».<sup>292</sup> La música que interpretava, però, tenia la seva novetat en la situació de concert en què es donava i en l'atenció que reclamava als oients. I és que en aquells anys, alguns noucentistes, com per exemple Rafael Masó, van valorar més l'actitud dels músics i dels oients en una sala de concerts que no pas la bellesa dels timbres o l'espectacle sonor de les peces interpretades (Rabaseda 2013a:177).

Al 1922, amb el Palau de la Música Catalana a ple rendiment (v. **Im. 3.3.**), amb les diades de Cap d'Any consolidades i amb una ciutat que ja havia assimilat el simfonisme,<sup>293</sup> es va fundar la Cobla Barcelona amb l'objectiu d'especialitzar-se amb el màxim «rigor» en la realització de concerts: «la perfecció en l'execució de les obres és la base amb què compta».<sup>294</sup> En pocs anys va assolir un important protagonisme en la vida cultural catalana i va dur a terme un gran nombre de concerts, alguns d'ells, en espais emblemàtics com el Palau de la Música Catalana (v. **Im. 3.3.**), el Palau de Belles Arts (v. **Im. 4.1.**) o el Palau Nacional de Catalunya (v. **Im. 4.15.**). Per aquest motiu, he creat una subcategorització de les dades de l'inventari amb un nivell d'anàlisi més precís. A partir dels mateixos criteris exposats per Barlin (1996:90-103), he organitzat cinc tipologies de concerts: concerts exclusivament de cobla, concerts amb altres agrupacions, concerts-homenatges, audicions de sardanes i retransmissions radiofòniques. Les subcategories es relacionen entre elles però a la vegada es diferencien: una

---

<sup>292</sup> *La Sardana* (7-IV-1922:19)

<sup>293</sup> Ayats, Costal i Rabaseda (2009:60-61) utilitzen aquest mot per a designar l'increment de concerts simfònics, així com també les visites de diverses orquestres europees a Barcelona.

<sup>294</sup> *La Sardana* (7-IV-1922:19)

mateixa composició pot sonar en qualsevol tipologia però amb un context i una finalitat diferent. Totes elles, però, reclamen atenció als oients.

Durant l'etapa d'estudi, els cronistes van utilitzar diversos termes per denominar aquesta acció: «concert»,<sup>295</sup> «recital»,<sup>296</sup> «serenata»,<sup>297</sup> «concert-homenatge»,<sup>298</sup> «festival»,<sup>299</sup> «audició»<sup>300</sup>. Tot i que alguns mots especifiquen i aporten informació a la funció –un «concert-homenatge» feia referència a un determinat concert que es convertia alhora en un acte de reconeixement d'una persona, o una «serenata» a un concert que s'efectuava generalment a la nit– tots ells assenyalen una mateixa activitat: la interpretació d'un determinat nombre de composicions per ser escoltades. Davant de l'àmplia varietat de mots que apareixen a l'inventari cronològic, he preferit utilitzar el mot «concert» per denominar aquesta activitat, ja que a banda d'ésser un terme amb una àmplia tradició bibliogràfica,<sup>301</sup> esdevé el terme més utilitzat al llarg de l'inventari cronològic.

Durant la dècada de 1920, «ballada» i «concert» van representar dues accions heterogènies mentre que el terme «audició» tant va ser sinònim de «ballada» com de «concert». Josep Coll, en el seus «Apunts de treball» va utilitzar indistintament el termes «audició» i «concert» per referir-se tant als concerts com a les ballades que havia efectuat amb la Cobla Barcelona entre 1929 i 1935,<sup>302</sup> una particularitat que fa imprecís qualsevol quantificació del número de concerts i de ballades –respectivament– que va portar a terme la formació en aquest període. Fins i tot Ràdio Barcelona<sup>303</sup> va utilitzar els dos termes indistintament en diversos anuncis publicats a la premsa: «audició de sardanes»<sup>304</sup>; «concert de sardanes»<sup>305</sup>; «audició de sardanes de concert» (v. **2.2.5.**).<sup>306</sup>

---

<sup>295</sup> *La Ven de Catalunya* (22-VIII-1922:5)

<sup>296</sup> *El Diluvio* (24-IV-1927:36)

<sup>297</sup> *El Baix Penedès* (4-VIII-1928:3)

<sup>298</sup> *La Publicitat* (18-IV-1925:4)

<sup>299</sup> *La Ven de Catalunya* (9-VIII-1930:3)

<sup>300</sup> Col·lecció particular d'Eduard Boada, Programes Associació Musical del Districte novè (5-I-1936) (v. **Im. 2.14.**).

<sup>301</sup> Weber (2001) aporta una bibliografia composta per un centenar de llibres i documents que tracten sobre aquesta matèria.

<sup>302</sup> A partir de la comparació dels «Apunts de treball» de Josep Coll i de l'inventari cronològic realitzat per a aquest estudi, es va arribar a la conclusió que Josep Coll utilitzava la paraula «audició» indistintament per denominar «concerts» i «ballades». Tot i això, també va utilitzar freqüentment el terme «concert».

<sup>303</sup> A Radio Barcelona, la Cobla Barcelona va estructurar les repeticions de les sardanes en «AA» i «BB» o simplement en «A» i «B» (v. **2.2.5.**).

<sup>304</sup> *Radio Barcelona* (n.28, II-1925:4)

<sup>305</sup> *La Ven de Catalunya* (10-I-1925:9); *Radio Barcelona* (n.23, I-1925:11)

<sup>306</sup> *La Ven de Catalunya* (12-III-1931:5)

Sigui com sigui, la dicotomia entre «ballada» i «concert» ens ajuda a entendre de quina manera es van relacionar ambdues categories d'actuació i com es van adaptar a la transformació del repertori de la cobla. Tal com veurem al següent capítol, els certàmens de composició, convocats durant la dècada de 1910 i de 1920, van contribuir a legitimar la cobla entesa en tant que formació orquestral o simfònica i van contribuir a un canvi de paradigma, la recodificació d'una activitat paral·lela al ball: el concert. A la vegada, van determinar la prescripció de noves composicions deslligades del gènere de la sardana com la glossa, els poemes simfònics o altres composicions de tema lliure (v. 3.), tot un seguit d'obres que van contribuir a la confusió de dues dimensions heterogènies: el repertori i les actuacions. Per una banda, i segons els criteris exposats per Barlin (1996:90-103), la categoria de repertori inclou un subcategoria anomenada música per a concert que engloba aquelles composicions pensades per ésser interpretades en aquesta tipologia d'actes: glosses, poemes, epigrames, composicions de tema lliure en un o més temps, serenates. Per l'altra banda, la categoria d'actuació dels concerts engloba els actes relacionats amb la cultura concertística entesa en tant que manifestació urbana, moderna i europea. I precisament d'aquí prové la paradoxa. La Cobla Barcelona, per fer un concert, no tan sols s'alimentava de la música per a concert, sinó que incloïa altres tipologies de repertori, com les sardanes. De fet, deu ser molt probable que durant la dècada de 1920, la confusió entre categories i dimensions fomentés la voluntat de segmentar i diferenciar dues tipologies de sardanes: les «de concert» i les «de plaça» o «balladores»,<sup>307</sup> una problemàtica constant que va acompanyar la Cobla Barcelona durant la seva primera etapa.<sup>308</sup>

La categorització del repertori i la categorització de les actuacions formen dues dimensions paral·leles que ajuden a entendre la realitat complexa de la cobla. La Cobla Barcelona va contribuir a fomentar ambdues categories. Així ho va fer constar a la instància del Consell de Cultura de la Generalitat de Catalunya de 1932: «la Cobla Barcelona ha donat nombrosíssims concerts d'aquesta música especialitzada i ha cooperat com la que més [...] a la formació d'un repertori especial de música per a concert escrita per aquest organisme tan característic de la terra catalana que és la Cobla» (v. **Im. 1.23.**).

---

<sup>307</sup> Al 1923, el Foment de la Sardana de Barcelona va iniciar un debat sobre aquesta temàtica i, a banda d'admetre la divisió, va afirmar que ambdues tipologies havien de compartir una qualitat: «unes i altres, balladores o no, han d'ésser abans que tot, sardanes: tramuntana, costa brava, cims erectes, sol batent i mar llatina» (*La Sardana*, VII-1923:19), una opinió que Jeroni de Moragues va compartir i replicar des d'un punt de vista personal: «No tant sols admetem la divisió sinó que la volem [...] la creació d'una o varies escoles de sardanes de concert és una cosa absolutament necessària [...] les sardanes de concert no han de ser tocades a plaça [...] la sardana de plaça, tan balladora i engrescadora com sigui, s'ha de poder tocar en un concert».

<sup>308</sup> *La Sardana* (VII-1923:19); *La Sardana*, (I-1925:7); *La Sardana* (III-1925:36)



### 2.2.1. Concerts de cobla

La tipologia dels concerts de cobla engloba aquelles sessions dedicades exclusivament al repertori de la música per a cobla, indiferentment del nombre de cobles participants. El crític de *La Veu de Catalunya* (29-IV-1927:6), sota la sigla “R.”, va publicar un article titulat «música per a cobla» i va elogiar els compositors que havien contribuït a ampliar el repertori de la formació no adscrit al gènere de la sardana:

Cal felicitar els nostres músics que cada dia tendeixen més a enriquir la música catalana de composicions lliures per a cobla [...] Realment era d'ordre que les grans possibilitats orquestrals que ofereixen les nostres característiques agrupacions musicals fossin negligides. Avui dia, comencem a fer feix les diverses glosses i les composicions lliures, pensant exclusivament en la cobla.

Des dels inicis, la Cobla Barcelona va ser considerada una entitat amb un alt valor educatiu que havia de contribuir a la difusió de les obres que conformaven el cànnon específic de la cobla, juntament amb les obres més innovadores, sobretot en auditoris i espais tancats. El primer concert que va fer va ser a l'Ateneu Empordanès<sup>309</sup> el dia 28 de maig de 1922, amb un programa exclusivament de sardanes d'Enric Morera, Juli Garreta i Antoni Juncà.<sup>310</sup> Durant la dècada de 1920, la Cobla Barcelona va mostrar la voluntat de destacar en la subcategoria d'actuació del concert. Així ho va emfatitzar a la instància del Consell de Cultura de la Generalitat de Catalunya el juny de 1932: «la Cobla Barcelona, com la que més, ha donat nombrosíssims concerts executant un repertori especial de música per a concert i ha tingut sovint l'honor de veure's dirigida pels mateixos compositors de les obres que executava» (v. **Im. 1.23.**).

Segons constata l'inventari, entre els promotors d'aquests concerts destaquen clarament dues entitats que durant la dècada de 1920 van mantenir un fort vincle amb la Cobla Barcelona: l'Orfeó Català i l'Orfeó Gracienc. L'Orfeó Català va ser una institució que des de 1918 va organitzar els concerts de Cap d'Any al Palau de la Música Catalana un dels concerts més destacats d'aquesta subcategoria d'actuació (v. **3.1.1.**). També preparava els guardons de la Festa de la Música Catalana i els Premis Eusebi Patxot i Llagustera, pioners en incloure una

---

<sup>309</sup> Arxiu Nacional de Catalunya, Fons Josep Mainar i Pons, Epistolari amb Josep Juncà (18-IX-1966), top. 73, carta n. 3. Josep Juncà va relatar a Josep Mainar que abans d'entrar a la Cobla Barcelona va exercir de secretari a l'Ateneu Empordanès.

<sup>310</sup> *La Veu de Catalunya* (28-IV-1922:9)

base destinada a un gènere musical per a cobla no adscrit a la forma sardana. La Cobla Barcelona va ser l'única formació que des de 1923 fins al 1936 va participar reiteradament a les diades de Cap d'Any, amb un total de catorze edicions. A la vegada, va ser la formació que va estrenar més composicions premiades en els concursos organitzats per la mateixa entitat. Per altre costat, l'Orfeó Gracienc va ser una entitat que a més d'organitzar concursos de composició, va incloure la cobla en els seus programes com a element acompanyant del cor. A més a més, va mantenir una estreta relació amb el Foment de la Sardana de Barcelona, una institució que a banda d'elaborar una autèntica campanya de promoció de la música per a cobla, va organitzar i constituir els Premis Sant Jordi, els únics que van adreçar-se a les composicions de tema lliure dins el període d'estudi (v. **3.1.2.**). La Cobla Barcelona es va convertir en l'instrument clau per a la presentació de les obres guardonades en els concursos de composició. El proper capítol desenvolupa amb detalls els concerts i els premis organitzats respectivament per l'Orfeó Català i el Foment de la Sardana de Barcelona (v. **3.**).

La Cobla Barcelona va participar en una gran quantitat de concerts celebrats a diverses localitats catalanes i espanyoles amb la confecció de programes variats. El concert celebrat durant la III Exposició d'Art del Penedès a Vilanova i la Geltrú al desembre de 1929, on la cobla va alternar sardanes i gloses, n'és un clar exemple: *Els Gegants de Vilanova* de Joaquim Serra, *Atzavares i baladres* d'Eduard Toldrà, *Heroica* d'Enric Casals i *Ballet de Déu* d'Antoni Català (glossa) a la primera part; i a la segona, *Les Noces de la Pubilla* de Joan Vinyals, *Lluny* d'Enric Casals, *L'Hostal de la Peira* d'Eduard Toldrà, *La processó de Sant Bartomeu* d'Antoni Català i *Les danses de Vilanova* (glossa) d'Eduard Toldrà (v. **Im. 3.9.**).<sup>311</sup> També ho és el concert celebrat a l'Ateneo de Madrid a l'abril de 1932 (v. **Im. 1.15.** i **2.10.**),<sup>312</sup> on la formació va alternar sardanes, gloses i composicions de tema lliure: *Tarragona* d'Enric Casals, *Els estudiants de Tolosa* (glossa) de Francesc Pujol, *Sardana tràgica* de Joan Manén, *Les danses de Vilanova* (glossa) d'Eduard Toldrà i *Renyines d'enamorats* de Benet Morató a la primera part; *Ballet de Déu* (glossa) d'Antoni Català, *Impressions camperoles* (composició de tema lliure) de Joaquim Serra, *Somni gris* i *Juny* de Juli Garreta, a la segona part.<sup>313</sup> En definitiva, els dos programes constaten la idea que una cobla es podia erigir en un model simfònic i cambrístic a partir de la

---

<sup>311</sup> *La Ven de Catalunya* (12-XII-1929:9)

<sup>312</sup> L'acte va ser presentat per Josep Subirà i la revista *La Sardana* (VI-1932:146-149) va publicar el text que va llegir el musicòleg abans del concert. Subirà va quedar molt impressionat: «Me fue muy satisfactorio cumplir ese deber artístico de divulgar manifestaciones musicales tan elevadas como las relacionadas con ese aspecto de la cultura de la tierra que me vio a nacer». Arxiu Nacional de Catalunya, Fons Josep Mainar i Pons, Epistolari amb Josep Subirà (19-VI-1932), top. 73

<sup>313</sup> Biblioteca de Catalunya, Fons Francesc Pujol, «Programa Concierto de Música Catalana a cargo de la Cobla Barcelona», top. 4132 (v. **Im. 1.15.** i **2.10.**).

interpretació d'obres –sardanes, glosses i composicions de tema lliure– creades sota aquest prisma. Alhora, la barreja de gèneres implicava la reconsideració de la sardana com a forma vàlida per a concert.

Durant la Guerra Civil, la Cobla Barcelona va participar en dues gires artístiques per Europa organitzades pel Comissariat de Propaganda de la Generalitat de Catalunya. En aquestes gires, la formació va oferir un gran nombre de concerts, que es desenvolupen al darrer capítol d'aquesta tesi (v. 5.).

### 2.2.2. Concerts amb altres agrupacions

Aquest bloc engloba aquells actes duts a terme juntament amb altres formacions musicals que no són pròpiament una cobla. Per una banda, s'inclouen els de cooperació directa, és a dir, aquells concerts en què la cobla va actuar conjuntament amb una altra formació; i per altra banda, s'inclouen els de cooperació indirecta, uns actes que s'estructuraven a partir de diversos blocs executats respectivament per intèrprets i formacions musicals heterogènies. Ambdues tipologies d'actes, van reunir una àmplia gamma de gèneres, obres, formacions, i intèrprets en un mateix escenari, un fet que n'impossibilita la classificació dins la categoria de concerts de cobla sola.

Una de les tipologies més representatives de la cooperació directa són els concerts de cor i cobla, és a dir, aquells esdeveniments que la Cobla Barcelona va fer juntament amb una entitat coral. Aquests actes, celebrats habitualment en teatres i auditoris, van comptar amb una estructura tripartida: un primer bloc de música coral; un segon bloc de música per a cobla; i un tercer bloc de música per a cor i cobla que suposava la unió d'ambdues formacions per a l'execució conjunta. De fet, un dels mots que es va utilitzar per a denominar la unió d'ambdues formacions va ser el terme «cooperació».<sup>314</sup> Durant els primers anys de 1920, l'Orfeó Gracienc va ser un dels cors artífexs i impulsors d'aquesta tipologia de concerts juntament amb La Principal de la Bisbal, La Principal de Perelada, La Selvatana i la Cobla Art Gironí. A partir de 1922, amb la creació de la Cobla Barcelona, l'Orfeó Gracienc, capitanejat per Joan Balcells, va continuar organitzant aquesta tipologia de concerts però va prevaldre la Cobla Barcelona enfront la resta. Tot i que l'Orfeó Català també va utilitzar la formació de la cobla com a element acompanyant del cor en determinades sessions, els

---

<sup>314</sup> *La Veu de Catalunya* (15-II-1924:6); *La Humanitat* (28-XII-1931:7); *La Humanitat* (29-XII-1931:2)

programes de les edicions dels concerts de les diades de Cap d'Any evidencien que l'entitat va prioritzar la música per a cobla enfront la música coral. És per aquest pes que les diades de Cap d'Any han estat explicades primer dins la subcategoria d'actuació dels concerts de cobla (v. **3.1.1.1**).

El primer concert que va organitzar l'Orfeó Gracienc i la Cobla Barcelona va ser el dia 14 d'abril de 1922 a la seu de l'entitat coral. L'acte, patrocinat per l'Ajuntament de Barcelona,<sup>315</sup> va comptar amb tres parts: la primera, amb diverses composicions corals: *Voltant la senyera* de Joan Balcells, *Muntanyes regalades* de Josep Barberà, *La nit* d'Ernest Cervera i *La sardana de la pàtria*, *Sota de l'om* i *La sardana de les monges* d'Enric Morera; la segona, amb la interpretació conjunta de les dues formacions: *Florida* de Joan Lamote de Grignon, *La font del Roure* d'Anselm Clavé, *La nit de l'amor* d'Enric Morera, *L'estiuada* de Joan Baptista Lambert i *La blavor del Mar* de Joan Balcells; i la tercera, amb l'actuació exclusiva de la cobla: *Rosa del folló* de Joan Lamote de Grignon, *Les noies de Prats de Molló* d'Antoni Juncà, *Florida* de Francesc Pujol i *La santa espina* d'Enric Morera.<sup>316</sup> Des de 1922 fins al 1924, les dues formacions van repetir aquesta tipologia de concerts en diverses sales de Barcelona: Teatre Tívoli,<sup>317</sup> Teatre Goya,<sup>318</sup> Teatre Eldorado,<sup>319</sup> i Teatre del Bosc<sup>320</sup>. A l'agost de 1923, les dues entitats, acompanyades per Ignasi Iglésias, Apel·les Mestres i Eduard Toldrà, van fer un concert conjunt al Teatre Apolo de Vilanova i la Geltrú durant la Festa Major d'aquesta vila.<sup>321</sup> A partir d'aquesta data, diversos cors catalans van començar a participar en concerts d'aquesta tipologia i els van estructurar novament en tres parts: una de música coral, una de música per a cobla i una darrera de música per a cor i cobla.

De manera general, entre 1922 i 1938, la Cobla Barcelona va fer una gran quantitat de concerts de cor i cobla. Així ho va especificar novament la formació a la instància enviada al Consell de Cultura de la Generalitat de Catalunya: «la Cobla Barcelona ha col·laborat amb la major part dels Orfeons de Catalunya en l'execució de la música per a cor i cobla, modalitat nova i interessantíssima de la música catalana» (v. **Im. 1.23**.); i així ho constata l'inventari

---

<sup>315</sup> El cronista de *La Veu de Catalunya* (14-IV-1922:2) va exposar: «El tinent d'alcalde, en Josep Nonell, ha treballat activament per tal d'aconseguir la millor organització d'aquest concert, en grau eminent i de que assoleixi l'èxit que es mereix, l'ajuntament ha ofert un ajut entusiasta».

<sup>316</sup> *La Sardana* (14-IV-1922:33)

<sup>317</sup> *La Veu de Catalunya* (3-V-1922:2)

<sup>318</sup> *La Publicitat* (14-I-1923:3); *La Publicitat* (23-I-1923:15)

<sup>319</sup> *La Publicitat* (5-V-1923:4); *La Veu de Catalunya* (2-V-1923:13); *La Veu de Catalunya* (8-V-1923:11)

<sup>320</sup> *Orfeó Gracienc* (VI-1923:590)

<sup>321</sup> *La Veu de Catalunya* (2-VIII-1923:11)

cronològic. Cal esmentar que aquesta tipologia de concerts va comportar un canvi de paradigma. La cobla, que fins aquell moment havia prescindit de la figura del director durant les execucions, va començar a interpretar composicions, concretament per a cor i cobla, sota les indicacions dels directors dels cors.

La Cobla Barcelona va participar i cooperar amb més d'una cinquantena de cors de tot Catalunya: Orfeó Ateneu Igualadí,<sup>322</sup> Orfeó Atlàntida,<sup>323</sup> Orfeó Badaloní,<sup>324</sup> Orfeó Balaguerí,<sup>325</sup> Orfeó Barcelonès,<sup>326</sup> Orfeó Borgenc,<sup>327</sup> Orfeó Calellenc,<sup>328</sup> Orfeó Calderí,<sup>329</sup> Orfeó Cants de Pàtria de Girona,<sup>330</sup> Orfeó Coral Cardedeuena,<sup>331</sup> Orfeó Coral Els Cent Homes de Fontbernat,<sup>332</sup> Orfeó Castellarenc,<sup>333</sup> Orfeó Cirvianum de Torelló,<sup>334</sup> Orfeó de Bellmunt,<sup>335</sup> Orfeó de l'Ametlla de Merola,<sup>336</sup> Orfeó La Violeta d'en Clavé,<sup>337</sup> Orfeó de la Colònia de l'Ametlla de Merola,<sup>338</sup> Orfeó de Prats de Lluçanès,<sup>339</sup> Orfeó de Sabadell,<sup>340</sup> Orfeó de Sants,<sup>341</sup> Orfeó del Centre Social de Betlem,<sup>342</sup> Orfeó El Roser,<sup>343</sup> Orfeó Escola Coral Martinenca,<sup>344</sup> Orfeó Gelidenc,<sup>345</sup> Orfeó L'Avenç d'Esplugues del Llobregat,<sup>346</sup> Orfeó L'Eco de Catalunya,<sup>347</sup> Orfeó La Llanterna de Terrassa,<sup>348</sup> Orfeó Lira de Tremp,<sup>349</sup> Orfeó Lleidatà,<sup>350</sup>

---

<sup>322</sup> *La Humanitat* (1-X-1933:15)

<sup>323</sup> *La Veu de Catalunya* (17-III-1927:7); *La Veu de Catalunya* (24-III-1927:2); *La Veu de Catalunya* (7-VI-1928:7); *La Veu de Catalunya* (16-VII-1929:4); *La Veu de Catalunya* (29-IX-1930:7); *La Veu de Catalunya* (22-I-1931:6)

<sup>324</sup> *Revista Musical Catalana* (VII-1931:279)

<sup>325</sup> *La Veu de Catalunya* (17-III-1927:7)

<sup>326</sup> *La Veu de Catalunya* (12-II-1928:6)

<sup>327</sup> *La Publicitat* (6-XII-1932:6)

<sup>328</sup> *La Publicitat* (4-VI-1926:5)

<sup>329</sup> *Revista Musical Catalana* (VIII-1932:287)

<sup>330</sup> *La Publicitat* (18-VII-1928:6)

<sup>331</sup> *La Veu de Catalunya* (20-VIII-1924:5)

<sup>332</sup> *La Veu de Catalunya* (9-X-1930:9); *La Veu de Catalunya* (17-III-1931:8)

<sup>333</sup> *Revista Musical Catalana* (IX-1931:373)

<sup>334</sup> *La Veu de Catalunya* (21-XI-1930:4)

<sup>335</sup> *Revista Musical Catalana* (IX-1931:373)

<sup>336</sup> *La Veu de Catalunya* (20-IX-1935:1)

<sup>337</sup> *Revista Musical Catalana* (V-1935:224)

<sup>338</sup> *La Veu de Catalunya* (16-IX-1926:4)

<sup>339</sup> *Revista Musical Catalana* (VIII-1931:200)

<sup>340</sup> *Revista Musical Catalana* (VIII-1932:532)

<sup>341</sup> *Revista Musical Catalana* (IX-1928:342); *Revista Musical Catalana* (VII-1930:336); *La Veu de Catalunya* (19-VIII-1930:2); *La Publicitat* (10-I-1931:3); *La Veu de Catalunya* (7-V-1931:3); *El Diluvio* (20-III-1932:15)

<sup>342</sup> *Revista Musical Catalana* (I-1932:44)

<sup>343</sup> *El Diluvio* (1-X-1933:15)

<sup>344</sup> *La Publicitat* (29-III-1924:5)

<sup>345</sup> *Revista Musical Catalana* (IX-1933:386)

<sup>346</sup> *La Veu de Catalunya* (4-VI-1926:1)

<sup>347</sup> *La Veu de Catalunya* (20-VIII-1924:5)

<sup>348</sup> *La Veu de Catalunya* (4-IV-1927:4)

<sup>349</sup> *La Publicitat* (6-XII-1932:6)

<sup>350</sup> *La Publicitat* (6-XII-1932:6)

Orfeó Llevantí,<sup>351</sup> Orfeó Montserrat,<sup>352</sup> Orfeó Muntanyenc,<sup>353</sup> Orfeó Nova Tàrrrega (v. **Im. 2.6.**),<sup>354</sup> Orfeó Pirinenc,<sup>355</sup> Orfeó Renaixement,<sup>356</sup> Orfeó Sallentí,<sup>357</sup> Orfeó Sant Pere de Premià,<sup>358</sup> Orfeó Santa Coloma,<sup>359</sup> Orfeó Sarriànc,<sup>360</sup> Orfeó Tarragoní,<sup>361</sup> Orfeó Vigatà,<sup>362</sup> Orfeó Vigatà del Conservatori de Vic,<sup>363</sup> Schola Cantorum de Sans<sup>364</sup> i Schola Cantorum Sant Miquel<sup>365</sup>; i va actuar sota la direcció d'Antoni Pérez-Moya, Cassià Casademont, Enric Gibert, Jaume Costa, Enric Morera, Joan Altisent, Joan Balcells, Joan Tomàs, Josep Baró Güell, Josep Fontbernat, Josep Maria Cumellas, Josep Planas, Josep Potelles, Llorenç Carbonell, Magí Ramentol, Manuel Bosser, Manuel Guiu, Normand Soler, Pau Guanter i Pere Jordà i Pere Manyé. Fins i tot algunes entitats corals, per tal de revestir i donar un caràcter de solemnitat a l'acte, van contractar diversos cantants solistes que, a banda d'interpretar algunes composicions per a veu i piano, van sumar-se al cor i van interpretar determinats fragments, com Andrea Fornells,<sup>366</sup> Concepció Callao,<sup>367</sup> Emili Vendrell<sup>368</sup> o Germà Bruning<sup>369</sup>.

Els concerts de cor i cobla van arribar a diferents punts de la península Ibèrica i fins i tot el mar Mediterrani. Al 1925, la Cobla Barcelona, acompanyada de Cassià Casademont, van desembarcar a Mallorca i va participar en diversos concerts amb la Unió de Corals i Orfeons de Clavé.<sup>370</sup> Al 1935, convidats pel Casal Català i Balear, van actuar amb l'Orfeó Mallorquí al Teatre Principal de Mallorca;<sup>371</sup> i al maig de 1930, la formació, juntament amb l'Orfeó Català, va realitzar diversos concerts durant l'Exposició Iberoamericana de Sevilla al Teatre de l'Exposició, a la plaça San Fernando i a la plaça de San Francisco (García López 2018:155-182; v. **Im. 2.9. – 2.13.**). Fins i tot, tal com hem avançat abans, van arribar a concebre concerts de cor i cobla en les excursions marítimes organitzades per l'empresa "Viatges

<sup>351</sup> *La Veu de Catalunya* (17-III-1931:8)

<sup>352</sup> *Revista Musical Catalana* (VIII-1931:200)

<sup>353</sup> *Revista Musical Catalana* (VIII-1931:200)

<sup>354</sup> *Crònica Targarina* (30-XI-1929:19)

<sup>355</sup> *La Veu de Catalunya* (6-XII-1924:6); *La Publicitat* (21-III-1925:3)

<sup>356</sup> *La Veu de Catalunya* (29-X-1926:2);

<sup>357</sup> *L'Avi Muné* (7-IX-1923:6); *La Veu de Catalunya* (28-II-1931:3)

<sup>358</sup> *Revista Musical Catalana* (IX-1931:373)

<sup>359</sup> *La Humanitat* (1-X-1933:15)

<sup>360</sup> *La Veu de Catalunya* (27-IX-1923:8)

<sup>361</sup> *La Publicitat* (14-VIII-1925:4)

<sup>362</sup> *La Veu de Catalunya* (21-XI-1930:4)

<sup>363</sup> *Revista Musical Catalana* (VIII-1931:200)

<sup>364</sup> *La Publicitat* (10-I-1931:3)

<sup>365</sup> *La Publicitat* (10-I-1931:3)

<sup>366</sup> *Poble Nou* (7-VI-1925:14)

<sup>367</sup> *La Veu de Catalunya* (17-III-1927:7); *La Publicitat* (12-VI-1927:7)

<sup>368</sup> *L'Avi Muné* (7-IX-1923:6); *La Veu de Catalunya* (11-VII-1928:4)

<sup>369</sup> *La Veu de Catalunya* (19-III-1927:3)

<sup>370</sup> *La Publicitat* (2-VI-1925:6)

<sup>371</sup> *La nostra terra* (VI-1932:252); *La Rambla* (12-VI-1932:8)

Blaus” (v. **Im. 2.4.**), entre les quals destaca l’excursió feta a Sant Feliu de Guíxols amb el vaixell J.J. Sister, on l’Orfeó Cants de Pàtria i la Cobla Barcelona, sota la direcció de Josep Baró Güell, van estrenar la versió coral de *Juny* de Juli Garreta escrita per Josep Maria Vilà Gandol a partir d’un text d’Ambrosi Carrión,<sup>372</sup> i l’excursió feta novament a Sant Feliu de Guíxols al 1929, en què la Cobla Barcelona i l’Orfeó Atlàntida, van organitzar un concert conjunt sobre un «pòdium noucentista» dissenyat per Rafael Masó.<sup>373</sup>

Els concerts de cor i cobla van arribar al seu clímax durant la dècada de 1930, quan la formació va participar en actuacions emblemàtiques: el concert al Palau Nacional amb l’Orfeó de Sants, la Cobla Barcelona i l’organista Joan Sunyé el juliol de 1930;<sup>374</sup> el concert en honor als delegats del Comitè Olímpic Espanyol per la Cobla Barcelona i l’Orfeó Català en el qual es va estrenar l’*Himne de Catalunya* amb música d’Amadeu Vives i lletra de Josep Maria de Sagarra a l’abril de 1931 (v. **Im. 2.7.**).<sup>375</sup> També els festivals organitzats per la Germanor dels Orfeons de Catalunya, que en les edicions de 1931 i 1932, van comptar amb la col·laboració de la Cobla Barcelona i la direcció de Lluís Millet.<sup>376</sup>

La Cobla Barcelona va servir-se del bloc destinat exclusivament a la música per a cobla per mostrar novament una de les bases fonamentals: l’especialització de la formació en la música de concert. Per fer-ho, va alternar sardanes amb gloses i composicions de tema lliure. De fet, alguns programes confirmen clarament aquesta pràctica. Per una banda, el concert celebrat a l’Ateneu de Tàrrrega al novembre de 1929, amb un programa format per una composició de tema lliure, *Impressions camperoles* de Joaquim Serra; dues gloses, *Els estudiants de Tolosa* de Francesc Pujol i *L’hermosa Antònia* d’Antoni Juncà; i tres sardanes, *Davant la Verge* d’Enric Morera, *El rossinyol* de Josep Serra i *Juny* de Juli Garreta.<sup>377</sup> Per altra banda, el concert celebrat al Centre Moral del Poble Nou al març 1931, amb un programa format per tres gloses, *Els tres tambors* de Joaquim Serra, *L’hermosa Antònia* d’Antoni Juncà i *Ballet de Déu* d’Antoni Català; dues sardanes, *La fageda d’en Jordà* d’Eduard Toldrà i *Recordant* de Juli Garreta; i un epigrama, *Serenata lamentable d’un galant desdenyat* de Francesc Pujol.<sup>378</sup> Fins i tot ho corrobora la gran quantitat d’estrenes que la Cobla Barcelona va incloure en el seu bloc

---

<sup>372</sup> *Scherzando* (VIII-1928:62); *La Publicitat* (18-VII-1928:6)

<sup>373</sup> *L’Avi Muné* (11-VI-1929:3); *La Ven de Catalunya* (16-VII-1929:4); *Diari de Granollers* (16-VII-1929:2)

<sup>374</sup> *Revista Musical Catalana* (VII-1930:336)

<sup>375</sup> *La Ven de Catalunya* (23-IV-1931:12); *La Publicitat* (25-IV-1931:3); *La Publicitat* (26-IV-1931:12)

<sup>376</sup> *La Publicitat* (6-XII-1932); *Revista Musical Catalana* (VIII-1931:200)

<sup>377</sup> *Crònica Targarina* (30-XI-1929:16)

<sup>378</sup> *La Sardana* (III/IV-1931:31)

concertístic: dins la categoria de repertori de sardanes hi destaquen les estrenes de *Flor d'abril* de Cassià Casademont,<sup>379</sup> *Retorn a la llar* de Joaquim Duran,<sup>380</sup> *La Festa Major de Vilaxica*<sup>381</sup> i *Les noies de Sants*<sup>382</sup> d'Antoni Pérez-Moya, *Delers*<sup>383</sup> i *Maria*<sup>384</sup> de Joaquim Serra; *Marinera* d'Eduard Toldrà,<sup>385</sup> i *Margaridó* de Joaquim Zamacois<sup>386</sup>. Pel que fa al bloc de música per a concert, hi destaquen els dos poemes simfònics –amb forma sardana– de Josep Maria Pagès, *Moments de joia* i *El retorn dels pescadors*;<sup>387</sup> les glosses *Els tres tambors*<sup>388</sup> i *Ball de Gitanes del Penedès*<sup>389</sup> de Joaquim Serra i el *El maridet*<sup>390</sup> de Francesc Pujol.

Com he avançat abans, la Cobla Barcelona també va participar en concerts de cooperació indirecta, és a dir, esdeveniments que s'estructuraven a partir de diversos blocs executats respectivament per intèrprets i formacions musicals heterogènies. Durant la dècada de 1930, diversos teatres i auditoris van acollir una àmplia varietat de gèneres, obres, compositors, formacions, intèrprets en un mateix acte. Sovint, aquestes sessions popurri s'organitzaven a partir d'un motiu social o polític.

Pel que fa a l'organització de concerts per a finalitats socials, hi destaquen dos esdeveniments: el festival patriòtic organitzat per la Joventut Pàtria Nova a profit de l'Hospital de Sant Pau al Teatre del Bosc al setembre de 1931, amb la participació del baríton Ricard Fusté, la soprano Mercè Plantada, els pianistes Josep Rodón i Alex Vilalta, la Banda Municipal de Barcelona, l'Orfeó Gracienc i la Cobla Barcelona;<sup>391</sup> i el festival Pro-Hospitals organitzat per Ràdio Associació de Barcelona al Teatre Novetats al març de 1932, amb la participació de l'Orfeó Gracienc, l'Orfeó de Sans, l'Orfeó Montserrat, la Banda Municipal de Barcelona i la Cobla Barcelona.<sup>392</sup> Ambdós esdeveniments, relacionats en l'àmbit social i sanitari, s'adscriuen al context social i polític de la República: la possibilitat d'instaurar una política sanitària a Catalunya recolzada en uns nous principis socials a partir del traspàs de competències i de l'estabilització política (Hervás i Puyal 2004:283-287).

---

<sup>379</sup> *La Ven de Catalunya* (11-V-1926:1)

<sup>380</sup> *Revista Musical Catalana* (VIII-1926:239)

<sup>381</sup> *La Ven de Catalunya* (2-V-1923:14)

<sup>382</sup> *La Ven de Catalunya* (11-XI-1924:6)

<sup>383</sup> *Revista Musical Catalana* (VIII-1926:239)

<sup>384</sup> *La Sardana*, II-1927)

<sup>385</sup> *La Ven de Catalunya* (11-V-1926:1)

<sup>386</sup> *La Ven de Catalunya* (7-VI-1928:7)

<sup>387</sup> *La Sardana* (II-1927)

<sup>388</sup> *La Sardana* (II-1927)

<sup>389</sup> *La Ven de Catalunya* (7-VI-1928:7)

<sup>390</sup> *La Sardana* (II-1927)

<sup>391</sup> *La Ven de Catalunya* (9-IX-1931:2)

<sup>392</sup> *El Diluvio* (20-III-1932:15); *La Ven de Catalunya* (23-III-1932:8)



Pel que fa a l'organització de concerts en l'àmbit polític celebrats en temps de la República, en destaquen tres: el concert organitzat per la Joventut Nacionalista La Falç, adherida a Esquerra Republicana de Catalunya (Martí 2010: 11, 13 i 17), celebrat al Teatre Olympia el maig de 1931 en honor a Eduard Rovira «soldat mort el dia de la República»,<sup>393</sup> amb la participació de l'Orfeó Gracienc, la Banda Municipal de Barcelona, l'esbart dansaire La Falç i la contralt Concepció Callao; i el concert-festival de la República celebrat al Palau Nacional a l'abril de 1936, amb la participació de diversos organistes, la Banda Municipal de Barcelona, la Cobla Barcelona i diverses corals.<sup>394</sup> També el concert institucional organitzat per la Generalitat de Catalunya en homenatge al President de la República, al President de les Corts Constituents i Comissions parlamentàries celebrat al Palau Nacional de Catalunya al setembre de 1932,<sup>395</sup> amb la participació de la Cobla Barcelona, La Principal de la Bisbal i l'Orquestra Pau Casals dirigida pel violoncel·lista, la qual va interpretar la *Novena Simfonia* de Beethoven amb la col·laboració de l'Orfeó Gracienc i els cantants Conxita Badia, Concepció Callao, Emili Vendrell i Aníbal Vela (v. **Im. 2.8.** i **4.15.**).<sup>396</sup>

En el context de la Guerra Civil, hi va haver diversos concerts emmarcats novament en el context polític i social del país: el festival benèfic del Comissariat de Propaganda de la Generalitat de Catalunya a profit «de les milícies i els infants refugiats»,<sup>397</sup> celebrat al gener de 1937 al Teatre Olympia amb la participació de l'Esbart Montserrat, el violoncel·lista Ernest Xancó, el pianista Alexandre Vilalta, el ballarí Joan Magrinyà, la Banda Oficial de les Milícies Antifeixites de Catalunya dirigida per Eduard Toldrà i la Cobla Barcelona; el festival a profit «de l'ajut infantil de rereguarda»,<sup>398</sup> amb la ballarina txeca Mira Holzbajova, la contralt Concepció Callao, el tenor Antonio Palacios, la pianista Enriqueta Garreta, el rapsode Manuel Gómez i la Cobla Barcelona; i el concert organitzat per la Conselleria de Sanitat i Assistència Social a profit «del comitè central d'ajut als refugiats»<sup>399</sup> i celebrat al febrer de 1937 al Teatre Tívoli, amb la participació de les actrius Hermínia i Elionor Marimon, la ballarina Roseta Segovia, la pianista Carlota Colomer, els cantants Concepció Callao i Emili Vendrell, la Banda Municipal de Barcelona, l'Orquestrina del Tívoli i la Cobla Barcelona. En

---

<sup>393</sup> *La Veu de Catalunya* (10-V-1931:5). Segons el cronista de *La Veu de Catalunya* (4-VI-1931:4) la Cobla Barcelona va aportar 50 pessetes a la causa mentre que la Generalitat de Catalunya en va aportar 100.

<sup>394</sup> *La Humanitat* (4-IV-1936)

<sup>395</sup> *La Publicitat* (27-IX-1932:3); *La Veu de Catalunya* (26-IX-1932:3)

<sup>396</sup> Centre de Documentació de l'Orfeó Català, Col·leccions digitals: Programes de concert de la Música Catalana [en línia]. *Concert a homenatge al President del Govern de la República, 25-IX-1932* [Consulta: 8-VI-2019]. Disponible a: <<http://mdc.csuc.cat/cdm/search/collection/ProgPMC/>>

<sup>397</sup> *La Humanitat* (29-I-1937:3)

<sup>398</sup> *La Humanitat* (12-XII-1937:2)

<sup>399</sup> *La Publicitat* (5-II-1937:3)

aquest bloc, també hi destaca el concert celebrat al desembre de 1937 al Teatre Tívoli,<sup>400</sup> amb un programa que resumia i commemorava la gira que la Cobla Barcelona, juntament amb el ballarí Joan Magrinyà, el cantant Emili Vendrell i el pianista Isidre Marvà, havien realitzat durant nou mesos per diferents països europeus. I, òbviament, els diferents concerts fets a diferents països d'Europa durant les gires de 1936 i 1937 (v. **5.**).

Novament, la Cobla Barcelona va servir-se d'aquesta tipologia per mostrar una de les seves bases fonamentals: l'especialització de la formació en la música de concert.<sup>401</sup> A partir dels programes de concerts tipificats de cooperació indirecta s'ha pogut determinar que els compositors més programats van ser Juli Garreta i Joaquim Serra, amb un total de quatre composicions cada un. Els seguien Eduard Toldrà i Pep Ventura, amb un total de dues composicions. Les sardanes que van sonar més vegades van ser *Remembrança* de Joaquim Serra i *Tràgica* de Joan Manén.<sup>402</sup> Les composicions provinents del bloc de música per a concert que més es van programar van ser *Les danses de Vilanova* d'Eduard Toldrà i *Impressions camperoles* de Joaquim Serra (v. **Im. 3.9.** i **3.11.**).

### 2.2.3. Concerts-homenatges

La subcategoria de concerts-homenatges inclou aquells concerts que alhora es van convertir en un acte de reconeixement d'una personalitat musical. Aquests esdeveniments, celebrats en teatres i auditoris, van reunir novament una àmplia gamma de gèneres, obres, formacions i intèrprets en un mateix escenari, un fet que n'impossibilita novament la classificació dins la categoria de concerts de cobla sola. Durant la primera etapa, la Cobla Barcelona va participar en diversos concerts-homenatges dedicats a Juli Garreta, Lluís Millet, Enric Morera, Antoni Pérez-Moya, Francesc Pujol, Joaquim Serra, Eduard Toldrà i Amadeu Vives. A continuació i per tal d'il·lustrar la subcategoria, se'n descriuen alguns que confirmen i verifiquen les relacions que va tenir la formació amb diversos protagonistes de la vida musical catalana.

---

<sup>400</sup> Centre de Documentació i Museu de les Arts Escèniques, Fons d'Emili Vendrell, «Programa del Concert de la Cobla Barcelona, Emili Vendrell, Joan Magrinyà, Isidre Marvà celebrat el 19 de desembre de 1937 al Teatre Tívoli», top. B731-02

<sup>401</sup> *La Sardana* (7-IV-1922:19)

<sup>402</sup> *La Veu de Catalunya* (9-IX-1931:2)

## Concerts-homenatges a Eduard Toldrà

Entre 1924 i 1925, la Cobla Barcelona va participar en dos concerts-homenatges a Eduard Toldrà. El primer, organitzat pel Foment de la Sardana de Barcelona i celebrat a la sala d'audicions de l'Orfeó Gracienc a l'octubre de 1924, va comptar amb una primera part de sardanes: *Sol ponent*, *Gentil Antònia*, *L'Hostal de la Peira* i *Sol ixent*; una segona part de cançons, interpretades per la soprano Concepció Callo i el pianista Tomàs Buxó; i una tercera part de sardanes i de música per a concert interpretada novament per la Cobla Barcelona: *La nuvolada*, *Mariona*, *Caterina d'Alió*, *El bac de les ginesteres* i la glossa *Les danses de Vilanova* (v. **Im. 2.21.**).<sup>403</sup> El segon concert-homenatge, organitzat per la Casa Sobrequés i realitzat al Teatre Principal de Girona al novembre de 1925, va comptar amb una primera part dedicada a Beethoven, amb la interpretació de la *Sonata en do menor* op.30 per Eduard Toldrà i el pianista Guillem Garganta; una segona part amb els *Sis sonets* per a violí i piano compostos per l'homenatjat; i una tercera part amenitzada per la Cobla Barcelona amb la interpretació de *Sol ixent*, *Sol ponent*, *La Ciseta*, *L'Hostal de la Peira*, *La fageda d'en Jordà* (estrena) i la glossa *Les danses de Vilanova* dirigida pel mateix autor.<sup>404</sup> Uns dies abans, Toldrà va manifestar a Capdevila que li feia molta il·lusió que la Cobla Barcelona estrenés en aquest concert *La fageda d'en Jordà*: «Més val que la toquin ells!» (Capdevila, Toldrà 2018:42). Ambdós homenatges confirmen la relació que va tenir la Cobla Barcelona amb Eduard Toldrà durant la dècada de 1920. De fet, al 1929 el compositor va dedicar la sardana *Atzavares i baladres* a la formació. Així ho va fer constar a la portada del manuscrit: «A l'admirable Cobla Barcelona, amb el millor afecte» (v. **Im. 2.22.**).<sup>405</sup>

## Concerts-homenatges a Juli Garreta

L'any 1926, a causa de la mort de Juli Garreta un any abans, la Cobla Barcelona va participar en un gran nombre de concerts-homenatges dedicats al músic ganxó i que novament van abraçar diferents intèrprets i formacions. Un dels primers, organitzat pel Foment de la Sardana de Sant Andreu, i celebrat al gener de 1926, va comptar amb una primera part d'obres per a violoncel i piano efectuada pel violoncel·lista Bernardí Gàlvez i la pianista Elda Girardí; i una segona part de sardanes interpretades per la Cobla Barcelona.<sup>406</sup> El va succeir el «Concert Homenatge Pòstum a Juli Garreta» organitzat pel Foment de la Sardana de Barcelona el 10 de gener de 1922 a la sala d'audicions de l'Orfeó Gracienc, on la Cobla

---

<sup>403</sup> *La Publicitat* (19-I-1926:4)

<sup>404</sup> *La Veu de Catalunya* (27-X-1925:5); *Scherzando* (25-X-1925:77)

<sup>405</sup> Músics per la cobla, Arxiu de la Cobla Barcelona, *Atzavares i Baladres*, top. R09350 (v. **Im. 2.22.**)

<sup>406</sup> *La Veu de Catalunya* (5-I-1926:2)

Barcelona va oferir tres parts dedicades exclusivament a l'obra de Garreta, exceptuant dues sardanes: *A en Juli Garreta* d'Enric Casals i *Barcarola* d'Antoni Català, dedicades al músic ganxó (v. **Im. 2.29**). L'homenatge a Juli Garreta que va tenir més projecció va ser organitzat i promogut per la Lliga Catalana d'Associacions de Música de Catalunya. Així ho va relatar un cronista de *La Publicitat* (19-II-1926:3): «l'homenatge col·lectiu que les Associacions de Música de Catalunya dedicaran a Juli Garreta consistirà en la celebració de diversos concerts organitzats per a aquestes entitats».<sup>407</sup> Així, entre el març i l'octubre de 1926, la Cobla Barcelona, juntament amb Blai Net, Francesc Costa, Mercè Plantada i Bernardí Gálvez, va actuar en diferents concerts organitzats per aquesta associació que es van celebrar respectivament a Vilafranca del Penedès,<sup>408</sup> Reus,<sup>409</sup> Sabadell,<sup>410</sup> Granollers,<sup>411</sup> Vilanova i la Geltrú,<sup>412</sup> Olot<sup>413</sup> i Tarragona<sup>414</sup>. En aquests concerts, es va reproduir la mateixa estructura emprada en el concert celebrat a Sant Andreu: una part destinada a la música per a cobla i una altra destinada a la música de cambra i al lied. L'Associació Música da Camera de Barcelona, de forma excepcional,<sup>415</sup> va preferir adherir-se a l'homenatge col·lectiu amb un programa que englobava les obres que s'havien estrenat en el cicle de l'entitat: *Sonata en fa* per a violoncel i piano, la *Suite en sol* i el *Concert en sol menor* per a violí i orquestra (Muntada 1984: 179-197).

Els concerts celebrats en els cicles d'Associacions de Música de Catalunya i dedicats a Juli Garreta són rellevants per un seguit factors. Per un costat, cal tenir present que a bona part dels programes d'aquests cicles hi va prevaldre un tipus de repertori identificat en la música de cambra i el lied, i es va incloure i alternar actuacions de primeres figures catalanes amb solistes i formacions europees (Gay 2018:69).<sup>416</sup> En aquest sentit, la inclusió d'una cobla en un cicle d'aquesta tipologia va contribuir clarament a la normalització i a la equiparació de la música per a cobla amb altres gèneres i estils com el lied o la música de cambra. Dit d'una

---

<sup>407</sup> *La Publicitat* (19-II-1926:3)

<sup>408</sup> *La Publicitat* (5-II-1926:3)

<sup>409</sup> *Revista Musical Catalana* (III-1926:87)

<sup>410</sup> *Revista Musical Catalana* (III-1926:87)

<sup>411</sup> *Revista Musical Catalana* (III-1926:87); *La Publicitat* (13-IV-1926:3); *Diari de Granollers* (14-IV-1926:4)

<sup>412</sup> *La Publicitat*, 29-IV-1926:5; *Butlletí de l'Associació d'alumnes Obrers de l'Escola Industrial de Vilanova i la Geltrú* (1926:13)

<sup>413</sup> *La Ven de Catalunya* (11-VIII-1926:3)

<sup>414</sup> *La Ven de Catalunya* (12-VIII-1926:4)

<sup>415</sup> *La Publicitat* (23-V-1926:9)

<sup>416</sup> Gay (2018:69) afirma que l'Associació de Música de Girona, així com la major part d'associacions de música catalanes, van fer tot el possible per incloure en el seu cicle actuacions de primeres figures catalanes alternades amb solistes i formacions del circuit europeu. En el cas de Girona, Gay ho exemplifica: Eduard Toldrà, Guillem Garganta, Miquel Llobet, Francesc Costa, Joan Manén o el Quartet Casals; o el Quartet Zimmer de Brussel·les, el Trio de Música Antiga de Munic, el Trio Casadesús de París o el quartet Lener de Budapest.

altra manera, la Cobla Barcelona va encarnar les aspiracions culturals i l'ideari de determinats sectors socials que s'hi identificaven. Josep Maria Ruera, que va assistir en un dels concerts celebrats a Granollers, va quedar totalment captivat i sorprès de les sardanes de Julia Garreta i de la interpretació que n'havia fet la Cobla Barcelona:

Amb entusiasme, amb amor i amb delicadesa, la Cobla Barcelona va fer-se creadora de la nostra més fervent admiració i això que havia de lluitar amb unes dificultats de dicció i execució que només en poden reeixir músics de la talla dels seus components [...] L'obra de Garreta és la metamorfosi de la sensible idea musical [...] és sorprenent, com amb onze músics pot fabricar aquelles sonoritats que mai s'han oït i que es basten elles soles a totes les descripcions imaginables. Garreta és el compositor de Catalunya, ell és el creador d'una nova modalitat musical, inspirada en l'ambient de la nostra terra.<sup>417</sup>

De la mateixa manera, Joan Rovira, que va assistir al concert celebrat a Vilanova i la Geltrú, va celebrar la decisió d'incloure una cobla en el cicle i va exaltar l'actuació que n'havia fet la formació: «el conjunt va ésser del tot apropiat per a què trobessin l'indiscutible organisme que les idealitzés i a l'ensem proclamés les excel·lències de que estan proveïdes. La cobla va demostrar la compenetració amb l'obra del mestre i un domini perfecte dels instruments respectius, que feren que l'existència de matisos no passés desapercibuda».<sup>418</sup>

Al 1932, la Cobla Barcelona, juntament amb La Principal de la Bisbal, va participar a l'estrena del monument dedicat a Juli Garreta, ubicat al passeig de Sant Feliu de Guíxols. Durant l'acte, que va comptar amb la presència de Francesc Macià i Ventura Gassol, la Cobla Barcelona va interpretar *La Rosada*, La Principal de la Bisbal, *Pastoral*, i ambdues van cloure l'acte amb la interpretació de *Juny*.<sup>419</sup>

A mode de conclusió, les ballades (v. 2.1.) i els concerts-homenatges a Juli Garreta confirmen clarament el vincle que va tenir la formació amb el músic ganxó. I és que fins i tot els intèrprets de la cobla, aprofitant una de les estades a Sant Feliu de Guíxols al 1926, van aprofitar per visitar la tomba del compositor i portar-li una corona de llorer: «dimecres al matí, els components de la Cobla Barcelona van dipositar una magnífica corona de llorer, amb llaçades negres i lletres àuries, a la tomba de Garreta».<sup>420</sup>

---

<sup>417</sup> *La Publicitat* (5-II-1937:3)

<sup>418</sup> *La Publicitat* (5-II-1937:3)

<sup>419</sup> *Revista Musical Catalana* (IX-1932:352)

<sup>420</sup> *La Publicitat* (8-VIII-1926:6)

## Concerts-homenatges a Amadeu Vives

A finals de 1925, després d'una llarga estada a Madrid i d'una gira internacional per Cuba i Mèxic, Amadeu Vives va establir-se a Catalunya, entre Barcelona i Sant Pol de Mar (Vallès i Altés 1998:56). Durant aquesta etapa, es va retrobar amb l'Orfeó Català, un entitat que havia fundat al 1891 juntament amb Lluís Millet (Artís, Millet:1991:21). El retrobament va consistir en un concert al Palau de la Música Catalana, on l'Orfeó Català va estrenar quatre composicions del músic: *Tres idil·lis* per a cor i *La Balanguera*, amb lletra de Joan Alcover.<sup>421</sup> El compositor Baltasar Samper, crític de *La Publicitat* (2-VI-1926:4), va relatar que l'estrena de *La Balanguera* va ser un autèntic triomf: «l'efecte que causà aquesta composició cantada a l'uníson i acompanyada per l'orgue fou indescriptible». L'èxit va portar a un «grup d'admiradors»<sup>422</sup> a organitzar un concert-homenatge a Amadeu Vives al Teatre Olympia. L'acte, celebrat al juliol de 1926, es va estructurar en tres parts monogràfiques. La primera va incloure l'estrena de quatre sardanes per la Cobla Barcelona: *Matinada santpolenca*, *Goigs i planys*, *Excelebrada* i *Montserratina*; la segona, va englobar diverses cançons interpretades per la soprano Mercè Plantada i el pianista Frederic Longàs; i la tercera, va comptar amb l'Orfeó Català que va interpretar diverses obres corals, entre les quals hi havia *La Balanguera* que per primera vegada es va interpretar en versió per a cor i cobla (v. **Im. 2.5**).<sup>423</sup>

Amadeu Vives, que durant el 1926 havia mostrat cert interès amb el gènere de la sardana i havia contribuït a la fundació de l'entitat La Sardana de Sant Pol de Mar (Vallès i Altés 1998:57), va decidir escriure quatre sardanes i presentar-les en aquest concert. Així ho va relatar el compositor en una entrevista publicada a *La Publicitat* (24-VII-1926:1):

Les meves sardanes que s'estrenen demà són totes fetes d'aquest any. No n'hi ha cap d'escripta damunt lletra. El títol de cada una ho diu tot i és sincer. Són les primeres sardanes que escric.<sup>424</sup> Fins ara no n'havia fet, perquè em semblava que no en sabia. En compondre-les, he volgut seguir el camí que va fressar Pep Ventura. El meu desig fóra de fer el que ell faria si, a més del seu geni, tingués la tècnica indispensable i visqués avui. Jo crec que, a despit de la infantilitat [sic] innegable d'aquest gran intuïtiu, la seva obra és de les més fidels a aquell ritme i a aquella claror de què us parlava. Us confesso que fent sardanes m'hi sento molt bé.

---

<sup>421</sup> *Revista Musical Catalana* (VII-1926:142); *La Ven de Catalunya* (22-V-1926:7); *La Ven de Catalunya* (29-V-1926:5); *La Publicitat* (2-VI-1926:1)

<sup>422</sup> *La Ven de Catalunya* (10-VII-1926:1); *La Ven de Catalunya* (11-VII-1926:7)

<sup>423</sup> *La Ven de Catalunya* (11-VII-1926:7)

<sup>424</sup> Segons *La Vanguardia* (21-V-1915:14), al 1915 La Principal de Perelada va estrenar una sardana d'Amadeu Vives titulada *Infants i flors* en un festival celebrat al Turó-Park. Desconeixem el motiu pel qual Vives no va anomenar aquesta sardana durant l'entrevista.

Baltasar Samper, altre cop des de *La Publicitat* (16-VI-1926:4), va destacar la inspiració de les sardanes: «les melodies són d'una agradable espontaneïtat i de caient ben popular, plenes de contrastos». Francesc Llongueras, de *La Ven de Catalunya* (16-VII-1926:1), va destacar-ne l'estructura i el fort «sabor de la terra» i, a banda de recollir les paraules d'Amadeu Vives: «Són un assaig, ja veureu les que faré després!»; va posicionar el compositor com a successor de Juli Garreta<sup>425</sup>: «Les sardanes han perdut fa poc el seu gran músic: l'incomparable Garreta. Déu cuida d'elles i heu's ací que ara recobren aquest altre gran músic nostre que és Amadeu Vives». La crònica de Llongueras va portar molt enrenou. Canut Pellicer, des de *La Sardana* (VIII-1926:248) va tipificar l'afirmació de “relliscada”: «Les sardanes no han perdut encara el seu gran músic. Sortosament; mestre Morera encara és viu!» i va aprofitar la crònica per adreçar uns mots a Vives: «No podem lloar les vostres sardanes com voldríem. Sabem que sou un músic de debò [...] Vós probablement no coneixeu gaires sardanes, feu-vos-hi amic i sereu sorprès de la quantitat d'obres ben fetes que tenim». Llongueras va replicar a Pellicer des de *La Sardana* (X-1926:274) i tot i mostrar certa admiració a Morera, va insistir novament amb la seva posició: «És innegable, després d'haver perdut Garreta, han recobrat les sardanes gràcies a Amadeu Vives. Ningú pot negar-ho perquè és evident». Morera, per al·lusions, va contestar a Pellicer des del mateix butlletí amb un text de caràcter intimista:

Coneixent com conec a Llongueras i els de la seva *capelleta*, no m'hauria pas donat la feina d'escriure aquestes ratlles si no fos per dir que sense les meves sardanes, n'hi han moltes de diferents autors que són molt dignes d'admiració [...] Aquesta colla, a cop d'alabar-se l'un i l'altre potser s'han arribat a creure que són els únics que entenen en música i que poden treure i atorgar títols de geni segons les seves conveniències [...] Quin desengany, quina vergonya! (*La Sardana*, X-1926:273).

El darrer en contestar va ser Amadeu Vives, qui després d'elevat la interpretació que n'havia fet la «magnífica» Cobla Barcelona, va exposar diverses qüestions estètiques sobre el gènere de la sardana:

La sardana no té més que dues lleis inflexibles: el seu ritme dansaire i el seu caràcter catalanesc.

Dins d'aquestes dues lleis, hi caben tots els temperaments: la braó pintoresca i poètica d'un

---

<sup>425</sup> La revista *Radio Barcelona* (2-VI-1928:11) va publicar una crònica redactada per Amadeu Vives on el músic elogiava Juli Garreta: «En Garreta és una esplèndida naturalesa de músic; una de les més fortes personalitats musicals que mai hagin existit a Catalunya [...] En Garreta va néixer amb tres qualitats essencials de l'artista de geni: do d'invenció melòdica; intuïció del color i de la forma musical, i sentiment de l'estructura. Tres qualitats que en la seva ànima arborada, varen aportar l'accent inconfusible de l'agre de la terra. Procurem tots que Catalunya el recordi sempre amb amor i admiració».

lirisme romàntic d'en Garreta; la grapa mestrívola i el to popularesc [sic] de Morera; l'exalçada i joiosa joventut de Toldrà; la saba lírica, un xic encarcerada, d'en Manén; l'aire de concentrat entusiasme i fons sentit estructural d'en Francesc Pujol,... i, per què, no? El to lluminós i d'una certa fantasia, que al meu entendre, i en general tota la meua música, tenen les meves sardanes [...] Pep Ventura és el creador del to i fesomia sentimental de la sardana, o sia d'aquell element, d'aquell matís ideal típic, que fa que la sardana sia sardana i que no sia altra cosa (*La Sardana*, X-1926:290).

En el mateix article, Amadeu Vives va replicar algunes frases de Pellicer i Llongueras i va al·ludir a Morera: «Veig que el judici de la posteritat el preocupa, car afirma que es daria vergonya que el trobés amb un bagatge migrat. No ho dubto pas; per més que en aquestes coses la vergonya que hom pugui tenir, té molt poca importància [...] La troballa d'una vergonya pòstuma o d'*ultra-tomba*, mereix que la posteritat la recordi», unes frases que confirmen la poca relació que tenien els dos músics.

Deixant de banda l'enrenou, el més rellevant de tot és que la Cobla Barcelona va estrenar quatre composicions per a cobla escrites per Amadeu Vives, un músic que al 1926 ja comptava amb una destacada projecció nacional. La formació va incorporar-les ràpidament al seu repertori, les va programar assíduament, va ressaltar-ne la novetat a la qual s'adcrivien,<sup>426</sup> i fins i tot les va enregistrar pel segell discogràfic Odeon al cap d'unes setmanes de l'estrena (v. **Im. 2.27**).<sup>427</sup> Tot fa pensar que la formació, almenys durant els primers anys, en va disposar de l'exclusivitat d'interpretació. De fet, a banda d'incorporar-les en diversos concerts i ballades, les va interpretar en actuacions destacades com en el Festival en honor a Manuel de Falla celebrat a Teatre Olympia el 1927 (v. **4.3.2**) o els concerts de l'Exposició Iberoamericana de Sevilla (García López 2018:155-182; v. **Im. 2.9. – 2.13.**).

La relació entre Amadeu Vives i la Cobla Barcelona va perdurar durant la dècada de 1930. A l'abril de 1931, la formació va estrenar juntament amb l'Orfeó Català l'*Himne de Catalunya* per a cor i cobla amb música d'Amadeu Vives i lletra de Josep Maria de Sagarra al Palau Nacional;<sup>428</sup> i al 1933 va participar novament en un concert-homenatge en honor a Amadeu Vives, celebrat al maig de 1933, al Palau de la Música Catalana.<sup>429</sup>

---

<sup>426</sup> *La Ven de Catalunya* (21-IX-1926:7); *La Ven de Catalunya* (23-IX-1926:4); *La Ven de Catalunya* (1-X-1926:1); *La Ven de Catalunya* (25-XI-1926:11)

<sup>427</sup> *La Publicitat* (23-VII-1926:4)

<sup>428</sup> *La Ven de Catalunya* (23-IV-1931:12); *La Publicitat* (25-IV-1931:3); *La Publicitat* (26-IV-1931:12)

<sup>429</sup> *La Ven de Catalunya* (11-VII-1926:7)



## Concerts-homenatges a Enric Morera

La Cobla Barcelona va participar en dos concerts-homenatges dedicats a Enric Morera, celebrats respectivament a Barcelona, al 1927,<sup>430</sup> i a Badalona, al 1935<sup>431</sup>. Ambdós esdeveniments confirmen novament la relació de la cobla amb el compositor barceloní, sobretot durant la dècada de 1920, en què Morera va assessorar puntualment la formació (v. **1.2.**). Probablement, un dels concerts-homenatges dedicats al músic que va tenir més transcendència, va ser el festival celebrat el 20 de febrer de 1927 al Teatre Olympia.<sup>432</sup> L'acte, organitzat per l'entitat Concerts Blaus,<sup>433</sup> va estructurar-se en tres parts monogràfiques: la primera, va incloure l'actuació de la Cobla Barcelona i La Principal de Perelada; la segona, la soprano Conxita Badia, el pianista Josep Caminals, l'Orfeó Montserrat, l'Orfeó Gracienc i l'Orfeó de Sants sota la direcció d'Antoni Pérez-Moya; i la tercera, va comptar amb l'estrena de la visió plàstica de *L'Empordà* amb la participació de les dues cobles, els orfeons i l'Esbart Folklore<sup>434</sup> i amb un teló de Salvador Alarma (v. **4.6.**).

## Concert-homenatge a Francesc Pujol

Al desembre de 1930, Josep Maria Arajol, representant de la Germanor dels Orfeons de Catalunya, va organitzar un concert-homenatge a Francesc Pujol al Palau de la Música Catalana. L'esdeveniment va comptar amb l'adhesió de seixanta-un orfeons, vint-i-quatre entitats i quaranta personalitats, i va prendre-hi part la Cobla Barcelona, les cantants Andrea Fornells i Mercè Plantada, els pianistes Joan Gibert-Camins i Joan Salvat, l'organista Antoni Pérez-Moya i l'Orfeó Català dirigit per Lluís Millet. La Cobla Barcelona va obrir el concert amb la interpretació de tres glosses: *Els fadrins de Sant Boi*, *Els estudiants de Tolosa* i *El maridet*; una serenata humorística *Serenata lamentable d'un galant desdenyat* i una sardana: *Entremaliada*; i va cloure l'acte amb la interpretació del poema *Sant Jordi triomfant*, de Francesc Pujol juntament amb l'Orfeó Català (v. **Im. 2.15.**).<sup>435</sup> Aquest concert, a banda de constatar la relació que va tenir la Cobla Barcelona amb Francesc Pujol –sobretot a partir de 1929 en què el compositor va convertir-se en assessor artístic de la formació (v. **1.4.2.**)– verifica novament la voluntat de la cobla en especialitzar-se en la música per a concert.

---

<sup>430</sup> *La Ven de Catalunya* (16-II-1927:11)

<sup>431</sup> *La Ven de Catalunya* (26-XI-1935:21)

<sup>432</sup> *La Publicitat* (20-II-1927:6)

<sup>433</sup> *La Ven de Catalunya*, 14-II-1927:1)

<sup>434</sup> *La Publicitat* (20-II-1927:6)

<sup>435</sup> *Revista Musical Catalana* (XII-1930:557-559)

#### 2.2.4. Audicions de sardanes

Durant la dècada de 1920 i de 1930, diverses personalitats catalanes van dissenyar un protocol d'acollida per a les autoritats musicals que visitaven Barcelona, un ritual que a banda de banquets, homenatges, visites turístiques, estades a bars i sales de cabaret, visites a tallers d'artistes i recepcions a Ràdio Barcelona, incloïa una audició de música catalana: un recital que abraçava diferents obres relacionades amb Catalunya i que comptava amb la participació de diversos solistes i agrupacions musicals catalanes. En diverses ocasions, aquests concerts van ser exclusivament de música per a cobla.

Durant la dècada de 1920, aquesta acció va denominar-se de diferents maneres: «sessió íntima»,<sup>436</sup> «concert»,<sup>437</sup> «festival»,<sup>438</sup> «sessió de música catalana»,<sup>439</sup> «audició íntima»,<sup>440</sup> «audició de sardanes».<sup>441</sup> Davant la varietat de noms, s'ha trobat adient utilitzar el terme «audició» per denominar aquesta tipologia d'acció entenen que la diferència entre concert i audició rau, justament, en què el pes i el valor durant una audició cau sobre qui escolta, i no sobre qui toca, és a dir, sobre les autoritats musicals.

Durant l'etapa d'estudi, la Cobla Barcelona va oferir concerts amb aquesta finalitat a Harold Bauer, Béla Bartók, Manuel de Falla, Arthur Honneger, Erich Kleiber, Clemens Krauss, Marius Milhaud, Egon Pollak, Max von Schillings, Kurt Schindler, Richard Strauss, Igor Stravinsky i Teodor Valcàrcel. Els promotors dels recitals cercaven l'opinió de cada músic, un judici que contribuïa a valorar i a dignificar la formació i el patrimoni musical que interpretava. Fins i tot, en algunes ocasions, buscaven la implicació del compositor, és a dir, el seduïen per tal que escrivís una obra per a l'agrupació.

Els objectius d'aquest estudi m'han portat a dedicar un capítol exclusiu que analitza l'estratègia de política cultural organitzada a l'entorn d'autoritats musicals que visitaven Barcelona durant la dècada de 1920. El capítol engloba tot allò relacionat amb les audicions de sardanes: les finalitats, els ideòlegs, les autoritats musicals, els promotors, les composicions interpretades, els espais on es realitzaven. Alhora, es centra en dos músics que van escoltar

---

<sup>436</sup> *Revista Musical Catalana* (IV-1925:93)

<sup>437</sup> *Revista de l'Orfeó Gracienc* (III-1926:952)

<sup>438</sup> Archivo Manuel de Falla, Programa del concert: «Festival de música catalana en honor de Manuel de Falla», top. 1927\_0017

<sup>439</sup> *Revista de l'Orfeó Gracienc* (VII-1926:989)

<sup>440</sup> *La Tribuna* (19-III-1924:2)

<sup>441</sup> *Revista Musical Catalana* (II-1927:33)

la Cobla Barcelona: Igor Stravinsky i Manuel de Falla. La segona part del capítol, inclou una descripció del moment vital de cada un d'ells, la del protocol cultural durant la seva estada, els vincles que van tenir amb personatges i institucions catalanes i la crònica detallada referent als concerts de la Cobla Barcelona. A la vegada, recull les opinions que van tenir sobre la sardana i la cobla i indaga fins a quin punt la seducció dels músics es va arribar a materialitzar en forma de composició musical i també si en l'obra composta posteriorment hi apareixen característiques estilístiques o instrumentals provinents del gènere de la sardana o dels aspectes tímbrics de la cobla (v. 4).

### 2.2.5. Retransmissions radiofòniques

El descobriment de les ones radiofòniques i les consegüents aplicacions va propiciar la creació d'estacions emissores arreu del món. Aquest mitjà de comunicació va tenir una ràpida expansió i va arribar a Catalunya al novembre de 1924 amb la inauguració oficial de Ràdio Barcelona (Faus-Belau 2007:241-246). Aleshores, la ràdio barcelonina es va convertir ràpidament en un dels principals mitjans de difusió musical del país. Almacellas (1998:113) informa que durant els primers anys, la música va ocupar un percentatge elevat del temps de les emissions, mentre que els noticiaris i les conferències van ser força testimoniales. A la vegada, constata que la quantitat i qualitat dels discs que hi havia no era suficient per poder abastir bona part del temps d'emissió. No és estrany, doncs, que una de les línies estratègiques de la institució fos la transmissió de música en directe.

Durant la dècada de 1920, una gran quantitat d'intèrprets i formacions van actuar davant dels micròfons de Ràdio Barcelona, entre els quals la Cobla Barcelona. Des del gener de 1925,<sup>442</sup> la formació va participar activament a la ràdio. És molt probable que Salvador Raurich, ideòleg i director de Ràdio Barcelona (Almacellas 1998:119) i a la vegada crític i divulgador,<sup>443</sup> fos un dels principals promotors de l'entrada de la Cobla Barcelona als estudis de l'entitat. Això ens explicaria la seva assiduitat: «a parte de la Cobla Barcelona, que siempre resulta interesantísima, ninguna agrupación de importancia ha desfilado por el micrófono de Radio Barcelona».<sup>444</sup>

Durant el 1925 i el 1926, la formació va interpretar una gran varietat de programes, la major part dels quals estaven formats per cinc sardanes i una glossa.<sup>445</sup> Per il·lustrar-ho, en cito dos: el 22 de juny de 1925, va interpretar *Rosa del folló* de Joan Lamote de Grignon, *Davant la verge* d'Enric Morera, *El cavaller enamorat* de Joan Manén, *Cant de joia* de Joaquim Serra, *Juny* de Juli Garreta i *Les danses de Vilanova* d'Eduard Toldrà;<sup>446</sup> i el 25 de juny de 1926, *Heroica* d'Enric Casals, *Or fi* de Josep Maria Soler, *Maria* de Joaquim Serra, *Enyorança* de Joan Balcells, *Jocs d'infants* de Francesc Fornells i la glossa *Ballet de Déu* d'Antoni Català.<sup>447</sup>

---

<sup>442</sup> *La Veu de Catalunya* (10-I-1925:9)

<sup>443</sup> Salvador Raurich va publicar estudis de Pep Ventura, Juli Garreta, articles de temàtica sardanista i altres relacionats amb la restauració del contrapàs durant la dècada de 1920. V. Gay, Rabaseda, Ruiz (2014); Biblioteca de Catalunya, Fons Salvador Raurich, Descripció del fons documental, top.1

<sup>444</sup> *El Diluvió* (28-X-1925:19)

<sup>445</sup> *La Publicitat* (25-VI-1925:3); *La Veu de Catalunya* (25-VI-1926:1); *La Publicitat* (2-VII-1926:2)

<sup>446</sup> *La Publicitat* (25-VI-1925:3)

<sup>447</sup> *La Veu de Catalunya* (25-VI-1926:3)

Als estudis radiofònics, la Cobla Barcelona va emprar novament l'estructura reduïda (AA-BB o simplement A-B), una pràctica interpretativa que ja havia utilitzat en concerts i ballades (v. 2.1.). Alguns sardanistes, sense comprendre-ho, van enviar una carta a la direcció artística i van demanar que la cobla interpretés les sardanes en l'estructura canònica ja que, segons ells, moltes entitats aprofitaven les emissions radiofòniques per ballar-les en diverses sales de Barcelona. Raurich, tot i exposar que es comprometia a buscar una solució, no va mostrar-se massa partidari del canvi: «ejecutando las sardanas en esta forma se alargaría demasiado la sesión y perjudicaría a las otras».<sup>448</sup>

A mitjans de 1925, la Societat d'Autors va obligar temporalment la direcció artística a programar repertori que no estigués subjecte a drets d'autoria. La Cobla Barcelona es va adaptar a la situació i va interpretar diversos monogràfics de compositors que van permetre als oients –i als mateixos intèrprets– conèixer composicions desconegudes d'Antoni Agramont, Joan Carreras i Dagas i Pep Ventura.<sup>449</sup> Al 1926, arran de la mort de Juli Garreta, la formació va dedicar diversos monogràfics al compositor,<sup>450</sup> i fins i tot va cloure les audicions restants de la temporada amb una sardana del músic ganxó en sentit d'homenatge.<sup>451</sup> Al mateix any, Ràdio Barcelona va convidar la Cobla Barcelona a participar a les festes de l'estrena del nou transmissor, ubicat al Tibidabo, al costat de l'Hotel Florida (Almacellas 1998:115). Aquest festival retransmès, també va comptar amb la participació de la Banda Municipal de Barcelona, l'Orfeó Català, l'Orfeó Gracienc, l'Orquestra Pau Casals i altres artistes.<sup>452</sup>

Entre 1927 i 1928, la Cobla Barcelona va oferir un gran nombre d'audicions monogràfiques dedicades a diversos compositors catalans: Joan Balcells,<sup>453</sup> Josep Baró Güell,<sup>454</sup> Josep Blanch i Reynalt,<sup>455</sup> Antoni Botey,<sup>456</sup> Cassià Casademont,<sup>457</sup> Enric Casals,<sup>458</sup> Francesc Fornells,<sup>459</sup> Joan

---

<sup>448</sup> *Radio Barcelona* (n.28, II-1925:9)

<sup>449</sup> *Radio Barcelona* (n.41, V-1925:10)

<sup>450</sup> *La Publicitat* (14-II-1926:4); *La Ven de Catalunya* (8-III-1926:7)

<sup>451</sup> *La Publicitat* (25-VI-1925:3)

<sup>452</sup> *La Ven de Catalunya* (9-II-1926:7)

<sup>453</sup> *La Ven de Catalunya* (19-VII-1927:3)

<sup>454</sup> *La Publicitat* (1-I-1928:13)

<sup>455</sup> *El Diluvio* (29-VI-1927:19)

<sup>456</sup> *La Ven de Catalunya* (9-II-1926:7)

<sup>457</sup> *La Ven de Catalunya* (6-VIII-1927:7)

<sup>458</sup> *La Ven de Catalunya* (6-XI-1927:10)

<sup>459</sup> *La Ven de Catalunya* (12-XI-1927:11)

Manén,<sup>460</sup> Àngel Obiols,<sup>461</sup> Josep Maria Plà,<sup>462</sup> Antoni Pérez-Moya,<sup>463</sup> Josep Pi,<sup>464</sup> Josep Maria Ruera,<sup>465</sup> Josep Sancho i Marraco,<sup>466</sup> Joaquim Serra,<sup>467</sup> Josep Serra,<sup>468</sup> Lluís Maria Soler<sup>469</sup> i Josep Maria Vilà<sup>470</sup>. Aquests concerts-recitals van incloure sardanes i gloses –al monogràfic dedicat a Josep Maria Vilà la cobla va alternar sardanes amb la glossa *La filadora*<sup>471</sup> i el dedicat a Joaquim Serra la composició de tema lliure *Impressions camperoles*–.<sup>472</sup> Durant l’etapa d’estudi, la cobla també va participar en diversos concerts-homenatges realitzats als estudis de la ràdio: el Festival Pérez-Moya amb l’Orfeó de Sants, la contralt Concepció Callo, el pianista Francesc Torra i l’Orquestra de l’estació;<sup>473</sup> el Festival Morera juntament amb l’Orfeó Gracienc;<sup>474</sup> l’homenatge a Narcisa Freixes, amb la participació novament de Concepció Callao;<sup>475</sup> i el Festival Josep Marimón, amb Concepció Callao, l’Orfeó El Roser i el quartet de corda de l’estació.<sup>476</sup>

Els «Apunts de treball» de Josep Coll especifiquen que la Cobla Barcelona, entre 1929 i 1935, va fer una o dues actuacions mensuals a la ràdio retribuïdes respectivament amb divuit pessetes per intèrpret. Al 1929, va oferir-hi vint-i-dues actuacions, mentre que al 1931 tan sols tretze. Aquesta davallada podria ser deguda als canvis generacionals que es van manifestar en la transformació dels gustos i de les estètiques de l’entreteniment (v. **1.2**). Ayats, Costal i Rabaseda (2009:77) constaten que a finals de 1920 la joventut es va sentir atreta per altres gèneres del moment, com el jazz o les músiques procedents d’Amèrica, uns canvis que ens explicarien la disminució de la presència de la formació a la ràdio. No obstant això, amb la implantació de la República, la participació de la cobla va tornar a l’alça, sobretot a partir de 1933, un any en què es van doblar les actuacions que havia fet el 1931 (v. **graf. 2.1**).

<sup>460</sup> *La Ven de Catalunya* (12-VII-1927:9)

<sup>461</sup> *La Ven de Catalunya* (11-XII-1927:5)

<sup>462</sup> *La Ven de Catalunya* (20-XI-1927:4)

<sup>463</sup> *La Publicitat* (27-XI-1927:8)

<sup>464</sup> *La Ven de Catalunya* (1-I-1928:13)

<sup>465</sup> *La Ven de Catalunya* (23-VIII-1928:8)

<sup>466</sup> *La Ven de Catalunya* (26-XII-1927:7)

<sup>467</sup> *La Ven de Catalunya* (15-X-1927:10)

<sup>468</sup> *La Publicitat* (1-V-1927:19)

<sup>469</sup> *La Ven de Catalunya* (24-X-1927:12)

<sup>470</sup> *La Ven de Catalunya* (1-X-1927:9)

<sup>471</sup> *La Ven de Catalunya* (1-X-1927:9)

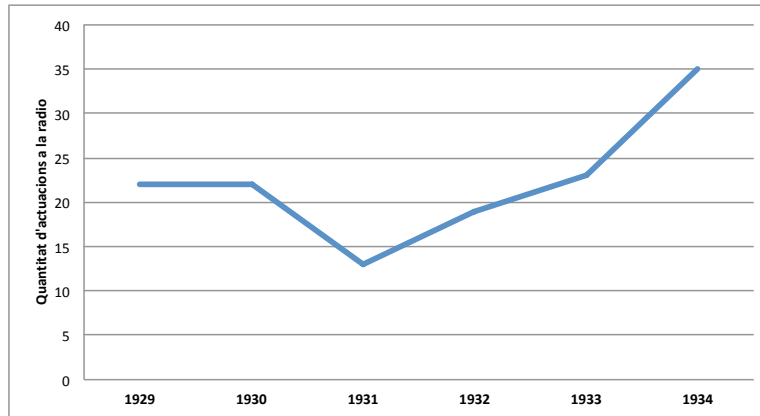
<sup>472</sup> *La Ven de Catalunya* (15-X-1927:10)

<sup>473</sup> *La Ven de Catalunya* (18-IV-1931:4)

<sup>474</sup> *La Ven de Catalunya* (29-VI-1927:10)

<sup>475</sup> *La Ven de Catalunya* (15-VI-1929:19)

<sup>476</sup> *Revista Musical Catalana* (VII-1931:278)



**Gràfic 2.1.** *Actuacions a la ràdio per temporades segons els «Apunts de treball» de Josep Coll.*

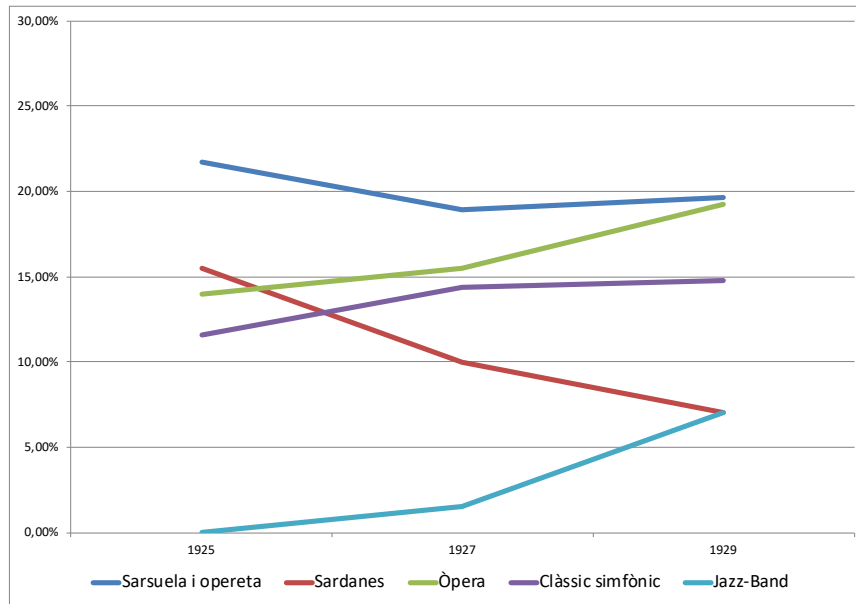
L'augment presencial podria haver estat causat per Joaquim Serra, un compositor molt vinculat a la Cobla Barcelona. El músic barceloní, que havia accedit com a pianista acompanyant de l'orquestra de Ràdio Associació de Catalunya el 1933, va ser nomenat al cap de poc temps director artístic de la institució. Segons Padrosa i Ramió (2000:164), a partir d'aquesta data, Serra va crear i ampliar la secció discogràfica i va renovar la programació musical de la ràdio. Aquest nomenament podria explicar l'augment presencial de la Cobla Barcelona entre el 1933 i el 1934. És del tot probable que Joaquim Serra, que ja havia dirigit la formació en diversos concerts i que hi tenia el pare com a intèrpret de fiscorn i director artístic, volgués ajudar la formació a superar la crisi que vivia (v. **1.4.2.**) amb el fet de donar-li més presència a la ràdio. Tot plegat fa que, entre les actuacions de la formació, el gruix dels concerts realitzats a la ràdio sigui una subcategoria important, de freqüència alta.

Una de les accions que va acompanyar les bases fonamentals de Ràdio Barcelona va ser la publicació de la revista *Radio Barcelona*. Durant la dècada de 1920, el magazín, a banda d'incloure els resums de les actuacions, va publicar una sèrie d'articles sobre idees estètiques i informacions musicològiques redactats per diversos autors: Josep Barberà, Frederic Lliurat, Jaume Pahissa, Joan Salvat i Josep Subirà. Segons Almacellas (1998:120), Salvador Raurich va ser un dels autors que en va redactar més. La revista també va publicar els resultats de tres enquestes conegudes amb el nom de «plebiscitos» i realitzades respectivament el 1925,<sup>477</sup> el 1927<sup>478</sup> i el 1929<sup>479</sup> sobre les preferències musicals del públic oient (v. **graf. 2.2.**).

<sup>477</sup> *Radio Barcelona* (n. 56, 12-IX-1925:7)

<sup>478</sup> *Radio Barcelona* (n. 225, 8-XII-1927:4)

<sup>479</sup> *Radio Barcelona* (n. 253, 22-VI-1929:6)

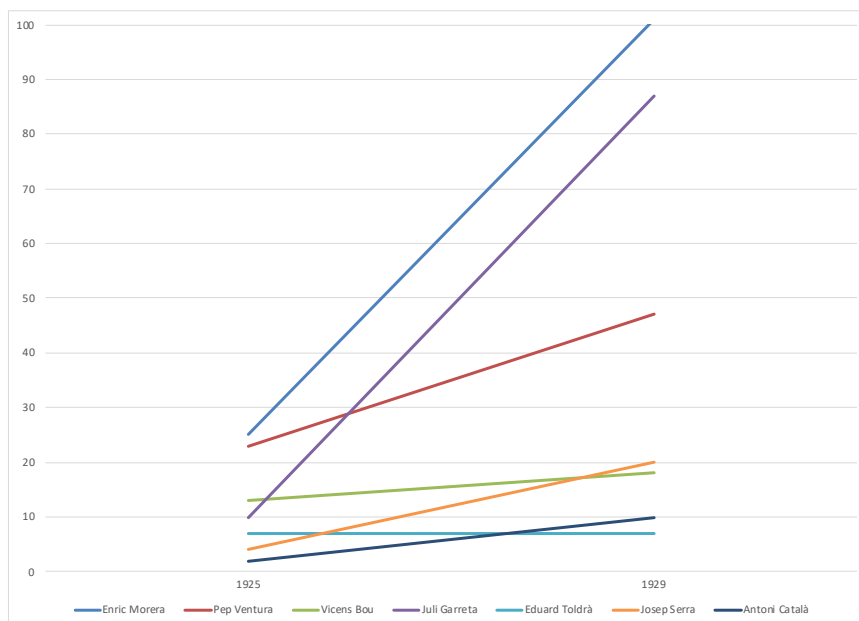


**Gràfic 2.2.** Gràfic elaborat a partir dels resultats dels plebiscits de 1925, 1927 i 1929. L'eix vertical il·lustra el tant per cent dels resultats per gènere musical i l'eix horitzontal els diferents plebiscits per any.

Per una banda, els resultats de les enquestes constaten que al 1925 les sardanes van ser el segon gènere més votat del plebiscit: Sarsuela i opereta (21,70%), Sardanes (15,50%) i Òpera (14%), Clàssic simfònic (11,60%). Per altra, constaten la davallada que va tenir el gènere a finals de la dècada de 1920 enfront de l'augment de l'òpera, la música clàssica-simfònica i sobretot el jazz, que va irrompre clarament en la programació de l'emissora a partir de 1927 (v. **graf. 2.2.**). L'aparició d'aquest gènere i el resultat de 1929 mostren novament la transformació dels gustos i de les estètiques de l'entreteniment.

Els resultats de les enquestes també permeten observar els compositors preferits dels oients. Enric Morera és el compositor de sardanes més mencionat en els dos plebiscits: al 1925 va obtenir vint-i-cinc vots i al 1929, cent un. El succeeixen Juli Garreta, amb deu vots al 1925 i vuitanta-set al 1929 –un augment que reflecteix l'impacte de la seva mort–; i Pep Ventura, amb tretze vots al 1925 i quaranta-set al 1929. La resta de compositors més votats –Vicens Bou, Eduard Toldrà, Josep Serra i Antoni Català– van presentar pocs canvis entre ambdós plebiscits. Tot i això, cal ser cautelós amb aquestes dades ja que la participació de 1925 va ser de dues-centes setanta-quatre persones, al 1927 de dues mil sis-centes quaranta, mentre que al 1929, no es va arribar a publicar (v. **graf. 2.3.**).





**Gràfic 2.3.** Gràfic elaborat a partir dels resultats dels plebiscits de 1925 i 1929. L'eix vertical il·lustra el número de votacions que va rebre cada compositor i l'eix horitzontal els plebiscits per any.

Salvador Raurich va acompanyar els resultats de les enquestes amb una anàlisi. Aquest estudi, juntament amb el contingut de diversos articles publicats a *Radio Barcelona*, permet una aproximació de l'estètica i del panorama sardanístic del moment. A partir del resultat del plebiscit de 1925 –recollia catorze compositors diferents–<sup>480</sup> Raurich va establir dues tipologies de classificació. La primera consistia en agrupar els compositors pel seu aspecte racial amb l'aparició de dos grans grups, autors empordanesos i autors no empordanesos: «que cultiven la sardana con cariño evidente, pero no siempre dentro de la modalidad ampurdanesa, llevándola, a veces, por derroteros equivocados, en alas de exagerados tecnicismos y formas arbitrarias».<sup>481</sup> La segona, en agrupar els autors en dos blocs: gènere clàssic, «el único autor del plebiscito rigurosamente clásico es Pep Ventura»; i gènere modern: «que corresponden a la generación presente, al período avanzado de nuestro renacimiento lírico (1900-1925)».<sup>482</sup> Fins i tot hi va incloure una divisió: «Garreta ha empezado a formar escuela entre autores barceloneses. Existe una marcada línea divisoria entre Garreta y todos los restantes. Una elevación de estilo y de una técnica profunda y depurada, según los procedimientos modernos, una especie de derivación hacia el estilo sinfónico».<sup>483</sup>

<sup>480</sup> *Radio Barcelona* (n. 56, 12-IX-1925:7): Antoni Botey, Antoni Català, Antoni Juncà, Eduard Toldrà, Enric Morera, Joan Baptista Lambert, Joan Lamote de Grignon, Joan Manén, Josep Blanch i Reynalt, Josep Serra, Juli Garreta, Josep Molins, Pep Ventura i Vicens Bou.

<sup>481</sup> *Radio Barcelona* (n. 56, 12-IX-1925:7)

<sup>482</sup> *Radio Barcelona* (n. 56, 12-IX-1925:7)

<sup>483</sup> *Radio Barcelona* (n. 56, 12-IX-1925:7)

A partir de 1925, Raurich va continuar aplicant aquesta divisió en articles publicats a *Radio Barcelona* i va constatar que les audicions que ofería la Cobla Barcelona als estudis radiofònics havien permès, per una banda, conèixer estils i gèneres d'autors variats: «desde la escuela sinfónica representada por Garreta hasta el clasicismo tradicional de Serra y Juncà»;<sup>484</sup> i per l'altra, havien constatat l'aparició de gradacions diferents:

Hay una serie de gradaciones escolásticas que demuestran el extraordinario grado de especulación artística de que ha sido objeto la clásica danza ampurdanesa. La filiación escolástica caracterizada como derivación directa, pero personal, del purismo ampurdanés, se encuentra, como es sabido, con Morera, una alta significación de la producción sardanista del perfecto estilo popular (*Radio Barcelona*, n.41, II-1925:9).

I és que fins i tot Raurich va obligar els participants del plebiscit de 1927 a adaptar-se a les seves pròpies classificacions i les va incloure a l'enquesta: «sardanas género clásico» i «sardanas género moderno». També hi va afegir un nou gènere: «glosas para cobla».<sup>485</sup> A la vegada, i en aquest plebiscit, Raurich va preferir distingir dos grans categories de música, la lleugera, que incloïa les sarsueles, la música coral, els cants regionals, els cuplets i el jazz; i la seriosa, que incloïa l'òpera, la música simfònica i la música religiosa.<sup>486</sup> El director va preferir encabir les sardanes i les gloses a la música seriosa. Els resultats d'aquesta enquesta – sardanes gènere clàssic, mil tres-cents cinquanta-sis vots; sardanes gènere modern, mil dos-cents trenta-nou vots—<sup>487</sup> van portar el director artístic a afirmar que els oients preferien els compositors clàssics enfront dels moderns ja que bona part dels moderns abusaven de les limitacions que ofería la dansa:

Ciertos sabios atiborrados de una técnica que para nada necesita la humilde lírica del Ampurdán, se han propuesto lo que ellos llaman *ensanchar sus horizontes*. Y con un estilo y un instrumental que tienen sus naturales limitaciones, se han permitido libertades *sinfónicas* que ponen a la sardana en caricatura y a ellos mismos en la pedantería. Creemos que es contra este estado de cosas, y contra tales procedimientos, que protestan los señores votantes del grupo clásico, no contra el progreso y evolución natural de la sardana, siempre aceptables (*Radio Barcelona*, n.177, 7-I-1928:13).

---

<sup>484</sup> *Radio Barcelona* (n. 41, II-1925:9)

<sup>485</sup> *Radio Barcelona* (n. 149, 25-VI-1927:3)

<sup>486</sup> *Radio Barcelona* (n. 178, 14-I-1928:12)

<sup>487</sup> *Radio Barcelona* (n. 177, 7-I-1928:12)

En la mateixa crònica, Raurich va informar que el gènere de la glossa –amb tan sols cent vuitanta-quatre vots– havia obtingut molts menys vots que el gènere de la sardana:

Ello podría ser atribuido a que, en realidad, resulta muy limitado el campo de acción de los recursos de la cobla, en cuanto ésta se sale de su propia esfera, que es la sardana. No cabe negar, sin embargo, que las glosas son posibles siempre que no llevan aparejado un exceso de técnica constructiva por parte de quienes escriben como si se encontraran frente a una verdadera pauta sinfónica orquestal. Muy contados son los autores de glosas que saben ceñirse a los verdaderos recursos de la cobla, y del género de la música que les corresponde, y creemos es por esto por lo que la votación resulta tan desfavorable (*Radio Barcelona*, n. 177, 7-I-1928:12).

Salvador Raurich va continuar les seves classificacions en articles i cròniques que feien referència als concerts de la Cobla Barcelona als estudis de la ràdio. Per una banda, el director artístic va senyalar definitivament els autors clàssics: Antoni Agramont, Joan Carreras Dagas, Albert Cotó,<sup>488</sup> Pere Rigau i Pep Ventura, amb la possible incorporació d'Antoni Juncà, Josep Maria Soler i Josep Serra: «representan el clasicismo sardanístico ampurdanés»;<sup>489</sup> i també els autors moderns: «que corresponden a la generación presente, al período avanzado de nuestro renacimiento lírico (1900-1925)».<sup>490</sup> Per altra banda, va constatar l'existència de diverses filiacions pel que entenia que eren escoles diferents: la popular i moderna capitanejada per Enric Morera; la refinada i simfònica liderada per Juli Garreta i continuada per Enric Casals;<sup>491</sup> l'escola mediterrània d'Eduard Toldrà: «entendiéndose por tal la transparencia y luminosidad del estilo, exenta de las pedanterías de carácter sinfónico que tanto vienen desnaturalizando la musicalidad de la danza ampurdanesa».<sup>492</sup> Fins i tot va tipificar una determinada modalitat de sardana religiosa: «*Davant la verge* responde a la modalidad religiosa con toda la dignidad de danza sobria y honesta».<sup>493</sup>

En definitiva, les actuacions de la Cobla Barcelona als estudis de Ràdio Barcelona, a banda de contribuir a la creació del cànon, confirmen novament la voluntat de la formació en especialitzar-se en la música per concert: la combinació de glosses, poemes i composicions de tema lliure en un o més temps amb un determinat tipus de sardanes que, a causa d'una sèrie de característiques estètiques, eren més adients per ésser escoltades que no pas per ésser

---

<sup>488</sup> *Radio Barcelona* (n. 145, VI-1927:11)

<sup>489</sup> *Radio Barcelona* (n. 145, VI-1927:11)

<sup>490</sup> *Radio Barcelona* (n. 56, 12-IX-1925:7)

<sup>491</sup> *Radio Barcelona* (n. 143, 23-VII-1927:8)

<sup>492</sup> *Radio Barcelona* (n. 143, 23-VII-1927:8)

<sup>493</sup> *Radio Barcelona* (n. 166, 22-X-1927:8)

ballades, com demostra absolutament la polèmica relacionada amb l'estructura de curts i llargs que interpretaven i la que segons els balladors havien d'interpretar.



### 2.3. Balls d'envelat

Al 1922, la Cobla Barcelona va estructurar-se en dues plantilles: la de cobla i la d'orquestra (v. 1.2.). Aquest tret característic va permetre que la formació es pogués adaptar a una determinada estructura de festa major estandarditzada arreu de Catalunya que, generalment, incloïa ofici, sardanes, concert-vermut, concert de tarda i ball de nit (v. 1.2.). Que una mateixa formació pogués realitzar tots els actes d'una mateixa celebració augmentava clarament els ingressos.

Durant la primera temporada, la Cobla Barcelona va protagonitzar diversos balls d'envelat al Nou Casino La Constància de Sant Feliu de Guíxols,<sup>494</sup> al Casino d'Hostafranchs<sup>495</sup> i a la societat La Boenhechora [sic] de Sant Antoni de Calonge<sup>496</sup>. L'inventari cronològic ens dona molt poca informació respecte les obres que van interpretar en aquestes actuacions. Costal (2012:5-6) exposa que el repertori de ballables des de finals del XIX fins la Guerra Civil es va anar transformant a mesura que també es transformava la societat catalana. Segons l'especialista, els ballables que s'havien posat de moda a mitjans del segle XIX, la polca, el schotisch, el vals, l'americana o el vals-jota, van estar en voga fins a les primeres dècades del segle XX, i tot i no ésser considerats ritmes "catalans" es van assumir com a propis de les festes majors. Així doncs, és molt probable que la Cobla Barcelona també inclogués aquests gèneres en els seus balls d'envelat. De fet, l'any 1923 la formació va enregistrar un disc per la marca discogràfica Gramófono i hi va incloure un pericon titulat *Le pericó de la nuit* i un pasdoble denominat *El fenómeno*,<sup>497</sup> dos ballables compostos per Josep Gravalosa que podien haver sonat perfectament durant els balls d'envelat (v.2.8.).

La cobla, immersa en la tasca de depuració del repertori, va incloure el gènere de la sardana en els balls d'envelat. Així ho va relatar un cronista de *La Veu de Catalunya* que va assistir en un ball d'envelat de la Cobla Barcelona a Sant Pol de Mar l'estiu de 1923:

La Cobla Barcelona tingué el bon encert de substituir els tradicionals obligats i balls jota dels concerts i serenates per magnífiques sardanes dels més reputats compositors, innovació que és desitjar sia imitada per les altres cobles, en bé de l'educació musical de les multituds (*La Veu de Catalunya*, 31-VIII-1923:9).

---

<sup>494</sup> *L'Avi Muné* (28-VII-1922:9)

<sup>495</sup> *La Veu de Catalunya* (23-V-1933:15)

<sup>496</sup> *Baix Empordà* (27-VIII-1922:3)

<sup>497</sup> *El Diluvio* (5-I-1923:40)

L'acció ocorreguda a Sant Pol de Mar evidencia novament el valor inherent de l'educació cívica inscrit a les bases fonamentals de la formació, un valor que promovien els mateixos intèrprets sota el convenciment que determinades sardanes estaven dotades de capacitat educativa i transformadora. Al llarg de la dècada de 1920, la cobla va continuar duent a terme balls d'envelat però mai va voler identificar-se com una formació especialitzada en aquesta tipologia d'actuacions. Aquesta particularitat la va diferenciar d'altres cobles com La Principal de la Bisbal, una cobla-orquestra que segons Molero (1988:208-221) va cuidar aquesta tipologia. De fet, durant la dècada de 1920, diverses entitats van preferir contractar la Cobla Barcelona per interpretar sardanes mentre que per realitzar els balls d'envelat van contractar altres formacions. La Festa Major de Sant Feliu de Guíxols entre 1929 i 1931 ho il·lustra clarament: el 1929 la Cobla Barcelona va interpretar les sardanes i l'Orquestra Renaixement de Barcelona va amenitzar els balls d'envelat;<sup>498</sup> al 1930 i al 1931, les sardanes van ser interpretades novament per la Cobla Barcelona mentre que els balls d'envelat van anar a càrrec de La Principal de la Bisbal: «La Cobla-Orquestra-Orquestrina La Bisbal assolí un èxit molt remarcable en les peces de concerts i balls [...] la Cobla Barcelona cuidà molt les audicions de sardanes».<sup>499</sup>

Segons Costal (2012:5-6), a finals de la dècada de 1920 i principis de 1930, el repertori de les formacions especialitzades en balls d'envelat va fer un gir. Els balls de moda americans, el one-step, el blues, l'stop-fox, l'skating-boston, el cake-walk o el fox-trot, van arribar a Catalunya i van incorporar-se paulatinament a les programacions de les orquestres. Moltes formacions van adaptar-se als canvis, van integrar nous instruments a la plantilla i van incorporar al seu nom la paraula «orquestrina», «moderna» o «jazz» (v.1.4.1). Molero (1988:210) apunta que La Principal de la Bisbal va perdurar durant la primera meitat del segle XX gràcies a la facilitat en adaptar-se als canvis de plantilla i de repertori. Altrament, Padrosa (1990:87) explica que el procés que va iniciar La Principal de Perelada als anys 1930 per tal d'adaptar-se als gèneres musicals provinents d'Amèrica va provocar la davallada de la formació. Així ho va relatar un dels músics de La Perelada: «abans d'anar a fer el ridícul pel món, vam decidir interrompre definitivament l'activitat» (Padrosa 1990:88).

A partir de 1933, la Cobla Barcelona va incloure la paraula orquestrina al seu nom: «Cobla-Orquestra-Orquestrina Barcelona». També ho va fer a les postals que va editar la formació

---

<sup>498</sup> *L'Avi Munté*, (1-VIII-1929:19)

<sup>499</sup> *L'Avi Munté*, (1-VIII-1930:15); *L'Avi Munté*, (25-VII-1931:2)

entre 1933 i 1935 (v. **Im. 1.19.**).<sup>500</sup> Les actuacions realitzades a Balaguer al 1933 («grans concerts musicals a càrrec de la Cobla-Orquestra-Orquestrina Cobla Barcelona»)<sup>501</sup> i a Camprodon («gran ball per la Cobla-Orquestra-Orquestrina Barcelona»)<sup>502</sup> són un clar testimoni de l'adaptació de la formació als nous temps. Tot i això, tot fa pensar que la Cobla Barcelona no va voler identificar-se del tot com una formació especialitzada en els balls d'envelat.

---

<sup>500</sup> Col·lecció particular d'Enric Mañosas. Postals promocionals de la Cobla Barcelona, sense top.

<sup>501</sup> *Acció* (5-XI-1933:15)

<sup>502</sup> *El Muntanyenc* (21-VI-1933:1)





## 2.4. Actes litúrgics

La Cobla Barcelona va participar en actes litúrgics propis del culte catòlic: misses i processons (Moll 2006:70-78). La tipologia d'actuació d'aquests actes respon novament a la voluntat d'adaptar-se a l'estructura de festa major estandarditzada arreu de Catalunya que, generalment, incloïa ofici, sardanes, concert-vermut, concert de tarda i ball de nit (v. **1.2.**). L'inventari cronològic constata aquesta acció i recull algunes de les composicions religioses que la formació va interpretar amb plantilla d'orquestra: *Missa Te Deum Laudamus* de Lorenzo Perosi, interpretada a la Cripta de la Colònia Güell al 1925;<sup>503</sup> i *Gran Missa* de Domènec Mas i Serracant, interpretada a l'Església de Sant Pere de Santpedor amb la direcció de Josep Lladó.<sup>504</sup>

---

<sup>503</sup> *La Ven de Catalunya* (19-VII-1925:11)

<sup>504</sup> *La Publicitat* (14-V-1926:7)



## 2.5. Representacions escèniques

Poc després del final de la Primera Guerra Mundial, la situació de l'escena professional barcelonina va iniciar una de les etapes més complexes de la seva història contemporània. Segons Casacuberta, Foguet, Gallén i Gibert (2011:28) el conjunt de teatres barcelonins es va decantar majoritàriament per productes de consum diversos i de renovada procedència: teatre espanyol, teatre de bulevard, vodevil i revista musical d'inspiració francesa, americana o espanyola i teatre català vuitcentista i modernista. A la vegada, i segons els mateixos especialistes, els empresaris van haver de competir amb la comesa cinematogràfica, que amb l'arribada del cinema sonor, va viure un gran desplegament social en el marc de la cultura barcelonina. Els teatres del centre de la ciutat, amb locals nous com el Poliorama, el Goya o el Barcelona, van acollir una gamma àmplia de gèneres, obres i autors del teatre espanyol i estranger, representats per diverses companyies, que evidenciaven les preferències del públic de la mitjana i petita burgesia per l'escena teatral espanyola (Bertrana 1924; Nicol 1930). Pel que fa al teatre català, diversos locals del Paral·lel van representar vodevils, comèdies i sainets de costums, algunes mostres de teatre polític i realista de signe melodramàtic, revistes i espectacles musicals (Casacuberta, Foguet, Gallén i Gibert 2011:28-30). Josep Canals, primerament com a gestor del Teatre Romea i posteriorment al Teatre Novetats, es va convertir pràcticament en l'únic empresari interessat a promoure i a orientar l'escena teatral en llengua catalana al centre de la ciutat (Batlle 1984: 62-79).

Entre 1922 i 1938, la Cobla Barcelona va participar en diverses representacions escèniques realitzades tant al Paral·lel (Teatre Apolo, Teatre Còmic, Teatre Nou, Teatre Tàlia i Teatre Victòria) com al centre de la ciutat (Teatre Eldorado, Teatre Romea, Teatre Barcelona, Teatre Tívoli i Teatre Novetats). Aquest fet, a banda de constatar clarament la projecció que va tenir la formació més enllà de la seva habitual intervenció en les ballades, verifica la hipòtesi d'aquesta tesi: la voluntat de crear una institució per donar resposta a una necessitat cultural i social del primer terç del segle XX. A més a més, confirma l'impuls que va adquirir la sardana com a gènere musical en la societat barcelonina, una projecció que no es podria entendre sense el desplegament del catalanisme polític des de finals del segle XIX fins a la Guerra Civil.

Marfany (1995) analitza diversos elements de la simbologia catalanista que confirmen la voluntat d'inventar una tradició «nacional» amb l'objectiu de reforçar la cohesió del moviment nacionalista i dotar-lo d'un seguit de representacions mítiques que uneixin els

catalans i els diferenciïn de la resta de nacions. Entre aquests elements hi destaca clarament la sardana. L'especialista també constata que la construcció del catalanisme i el paper del teatre popular van permetre la consolidació del català com a llengua de la nova societat catalana de masses. En aquest sentit, la cobla i el seu repertori –format principalment per títols i autors catalans– hi va tenir un paper rellevant.

Les bases fonamentals de la Cobla Barcelona («portar a Barcelona una cobla superior a totes»),<sup>505</sup> confirmen les pretensions artístiques que tenien els músics fundadors. No és estrany doncs, que la formació accedís a participar en sarsueles, revistes, espectacles de varietats, funcions de benefici i en diversos festivals-homenatges. Tampoc és estrany que els intèrprets accedissin a presentar la formació en una funció al Teatre Tívoli i no pas en una ballada de sardanes. La Cobla Barcelona va aprofitar qualsevol oportunitat per trepitjar un escenari i actuar en un context molt proper a una de les seves bases fonamentals: el concert.

La intervenció de la cobla en les representacions escèniques va tenir diferents graus de participació. En alguns casos, com a la sarsuela *Marina* o a la revista *Las uñas del gato* hi va participar de forma directa, és a dir, va formar part del muntatge escènic, va assistir als assajos, va estar en cartellera i va intervenir en cada una de les representacions realitzades en els diferents teatres. No obstant això, la Cobla Barcelona també va participar en altres espectacles però des d'un punt de vista professional i econòmic diferent: col·laboracions puntuals en actes organitzats per un teixit social i polític molt divers. Aquesta darrera tipologia d'actes es resumeixen en espectacles de varietats, funcions de benefici i festivals-homenatges.

### 2.5.1. Sarsuela

La Cobla Barcelona es va presentar públicament el 30 de març de 1922 durant l'estrena de la versió catalana de *Marina* d'Emilio Arrieta i Francesc Camprodon (v. **Im. 2.1.**).<sup>506</sup> Aquesta representació, promoguda per l'empresari del Tívoli, va suposar una clara operació de relleu a favor del teatre líric català (*La Veu de Catalunya*, 18,III-1922:9).<sup>507</sup> L'obra, estrenada al 1855 al Teatro Circo de Madrid (Encina 2005:4), va comptar amb una

---

<sup>505</sup> *La Sardana* (7-IV-1922:19)

<sup>506</sup> *La Veu de Catalunya* (31-III-1922:10)

<sup>507</sup> Galí (1978:154) verifica que a inicis de 1920 diversos cercles barcelonins van mostrar la voluntat d'endegar el Teatre Líric Català i cita algunes reunions realitzades a l'Ateneu Barcelonès a l'entorn d'aquesta temàtica. Aviñoa (1985:124) constata l'encarilament durant la temporada 1922-1923 al Teatre Tívoli amb l'estrena de *Don Joan de Serrallonga* d'Enric Morera i Francesc Pujols a l'octubre de 1922. L'èxit de *Marina* en català podria haver estat un clar indicador per a promoure novament el projecte.

particularitat afegida: l'estrena de la versió en llengua catalana. La representació va incloure la direcció escènica de Josep Llimona; la direcció d'orquestra de Francesc Palos; un repartiment format per Tana Lloró, Emili Sagi-Barba i Pau Gorgé,<sup>508</sup> un cor format per a l'ocasió; una escenografia de César Bulbena, Josep Girbal i Miquel Blay «amb decorats presos del natural de la costa de Lloret de Mar»<sup>509</sup>; i un vestuari i indumentària de Casa Paquita (Camprodon 1922:3). La posada en escena també va comptar amb la participació de l'Esbart Folklore de Catalunya i la Cobla Barcelona.<sup>510</sup> Les cròniques de l'època evidencien que un dels moments estel·lars de l'estrena va ser el moment en què la cobla, acompanyada de l'esbart, va interpretar *Per tu ploro* de Pep Ventura: «un dels grans èxits [...] Albert Martí es veié obligat a sortir junt amb els primers intèrprets de l'obra per recollir els aplaudiments del públic»;<sup>511</sup> «formidables ovaciones después de la interpretación de la Cobla y el Esbart».<sup>512</sup>

El crític del diari *El Diluvio*, sota el pseudònim Alard, va aprovar l'operació de relançament a favor del teatre líric català i va opinar que l'estrena en llengua catalana de *Marina* havia estat un dels èxits de la temporada:

*Marina* ha sido de los más clamorosos éxitos de la presente temporada. Ello prueba que el público siente predilección por todo lo que respire un ambiente catalán y que por lo tanto, si se establecería una temporada de teatro lírico catalán, encontraría franca acogida [...] Creemos que con la ocurrencia de Gisbert dando *Marina* en catalán se ha hecho un gran paso a nuestro teatro lírico y además se ha reconocido que tenemos artistas meritísimos para poder formar una excelente compañía [...] El Teatro Lírico Catalán es un hecho, al cual podemos augurar el más completo éxito. (*El Diluvio*, 12-IV-1922:11).

Un altre factor que constata l'èxit de la representació és la programació que va tenir posteriorment en altres teatres. A l'abril de 1922, l'obra es va incorporar a la cartellera del Teatre Victòria, amb la companyia Vallejo;<sup>513</sup> i al maig del mateix any, va tornar a la cartellera del Teatre Tívoli. Durant la nova estada al Tívoli, la companyia va dedicar una de les representacions a l'equip del F.C. Barcelona, que havia guanyat recentment la Copa del Rei.<sup>514</sup>

---

<sup>508</sup> *La Ven de Catalunya* (18-III-1922:9)

<sup>509</sup> *La Ven de Catalunya* (29-III-1922:14)

<sup>510</sup> *El Diluvio* (28-III-1922:19); *La Ven de Catalunya* (29-III-1922:14); *La Sardana* (31-III-1922:9)

<sup>511</sup> *La Ven de Catalunya* (31-III-1922:10)

<sup>512</sup> *La Publicidad* (31-III-1922:3)

<sup>513</sup> *El Diluvio* (14-IV-1922:4)

<sup>514</sup> *El Mundo Deportivo* (10-IV-1922:1)

En aquesta sessió, també hi van assistir els jugadors del Saint Mirren Football Club<sup>515</sup> i la cupletista Josefina Chaffer, que en deferència als futbolistes anglesos, va cantar diversos cuplets al finalitzar la sessió.<sup>516</sup> Al juny del mateix any, la Companyia Catalana d'Art Dramàtic Claramunt-Adrià va decidir representar-la a la seu de l'Orfeó Gracienc amb la participació de la Cobla Barcelona;<sup>517</sup> i al mes de setembre, sota l'impuls de l'empresa del Líric Català, va tornar a la cartellera del Tívoli amb nous decorats d'Antoni Ros i Güell, un nou repartiment i la intervenció novament de la cobla.<sup>518</sup>

La posada en escena de *Marina* durant la temporada 1922-1923 és rellevant per diversos factors. Primer per ser l'estrena de l'obra en llengua catalana, una mostra evident de la regeneració de l'escena professional de Catalunya. Segons Encina (2005:13), Emilio Arrieta va compondre *Marina* al 1855 a partir d'un llibret de Francesc Camprodon i amb una estructura que s'adscriu al gènere de la sarsuela. Al 1871, el mateix compositor va reestructurar-la i reconvertir-la en òpera. Per fer-ho, va utilitzar una adaptació del llibret de Francesc Camprodon realitzada per Miguel Ramos Carrión. No obstant això, per la representació de 1922, es va decidir utilitzar una versió lliure en català escrita per Josep Maria Camprodon, fill del primer llibretista.<sup>519</sup> En aquesta versió, l'escriptor va conservar la trama original però hi va afegir algunes parts i la va revestir de costums catalans. Dit d'una altra manera, la va catalanitzar. La inclusió de la sardana dins l'obra n'és una prova evident. I és que el que havia de ser un simple «festejo» en l'escena XVII (Camprodon 1855:35) es va acabar convertint en una autèntica ballada de sardanes i en una clara exaltació de la dansa catalana: «la sardana m'enamora», va fer dir Josep Maria Camprodon (1922:27) al personatge Marina (v. **Tau. 2.2.**).

---

<sup>515</sup> *La Ven de Catalunya* (20-V-1922:4)

<sup>516</sup> *La Ven de Catalunya* (21-V-1922:4)

<sup>517</sup> *La Ven de Catalunya* (31-V-1922:11)

<sup>518</sup> *La Ven de Catalunya* (27-X-1922:16)

<sup>519</sup> *La Ven de Catalunya* (31-III-1922:5)

Llibret de Francesc Camprodon (1855:35)	Llibret de Josep Maria Camprodon (1922:23)
<p style="text-align: center;"><b>ESCENA XVII</b></p> <p><i>(En este momento se oye bulliciosa algazara de muchedumbre que viene)</i></p> <p>MARINA    ¿Pero qué algazara es esta?</p> <p>PASCUAL    Son mis mozos que hacen fiesta  porque les pagué el jornal,  y todos ellos en masa  te vienen a festejar.</p> <p>MARINA    Cómo te podré pagar...</p> <p>PASCUAL    Con ser reina de mi casa.</p> <p style="text-align: center;"><b>[fi d'escena]</b></p>	<p style="text-align: center;"><b>ESCENA XVIII</b></p> <p><i>(En aquest moment se sent molta gatzara de gent que ve a posar l'empostissat)</i></p> <p>MARINA    Què ve a ser tanta gatzara?</p> <p>PASQUAL    Què ha d'èsser? La meva gent,  que els he pagat fa un moment  perquè tots pleguessin, i ara  vénen junts com una gleva  per festejar el nostre amor.</p> <p>MARINA    Com pagar semblant favor?</p> <p>PASQUAL    Reina sent de casa meva.  Tu em faràs un favor doble.</p> <p style="padding-left: 40px;">** Mira, la gent ja ha arribat,  va arrançant l'empostissat  perquè s'hi posi la cobla.</p> <p>MARINA    La sardana m'enamora.</p> <p>PASQUAL    Què t'agrada de debò?</p> <p>MARINA    M'emociona sentir el so  del flabiol i la tenora  que acompanyen la sardana:  sa melodia encís presta  a la dansa més honesta  més bella i més catalana.</p> <p>PASQUAL    Com que Déu va fer el motllo  en la sardana es forjà.  Si tu la vols puntejar  dem la mà i entrem al rotllo.</p> <p>MARINA    És que el que no en sap ho esguerra.</p> <p>PASQUAL    Jo no en sé i no vull que ho vegin</p> <p>MARINA    Doncs deixem que la puntegin  Els dansaires de la terra.**</p> <p style="text-align: center;"><i>Sardana</i></p>

**Taula 2.2.** *A l'esquerra, llibret de Francesc Camprodon (1855:35). A la dreta, llibret de Josep Maria Camprodon (1922:23). L'edició de la versió catalana, impresa per Publicacions Ràfols, va indicar les parts afegides a l'original amb dos asteriscs: «Lo marcat en dos asteriscs vol dir que és additament».*



El fet d'incloure una sardana en una sarsuela no era pas cap novetat. Al 1892, Tomàs Bretón ja havia introduït una sardana inspirada en la llegenda montserratina de fra Garí al quart acte de *Garín* (Subirana 2003:30). I és que la sarsuela i la música de ball compartien vincles des de l'inici de la contemporaneïtat: bona part del gènere escènic havia inclòs dansa en les seves representacions.<sup>520</sup> Curiosament, Pep Ventura, durant la dècada de 1850-1860, havia utilitzat temes de sarsuela a les seves sardanes (Costal 2014:44); i, anys més tard, una sarsuela – *Marina*– n'inclouïa una de seva. Qualsevol producció era una bona excusa per incloure una sardana, sobretot en una etapa en què la dansa –dècada de 1920– ja estava molt folkloritzada. En definitiva, a Josep Maria Camprodon li va semblar que una sarsuela escrita al 1855 –en plena etapa creativa de Pep Ventura (Costal 2014:44)– i amb un argument que ocorria a Catalunya, concretament a Lloret de Mar, entre la Selva amb l'Empordà, podia incloure perfectament una ballada de sardanes.

Potser, el més curiós de tot plegat és la voluntat d'incloure una obra musical externa –*Per tu ploro* de Pep Ventura– dins d'una sarsuela composta al 1855 per un altre compositor, Emilio Arrieta. I més, que aquesta composició, de forma sorprenent, es converteixi en el moment més aplaudit pel públic, un fet que enllaça i identifica un determinat públic de teatre amant de la sarsuela i de la sardana. A l'edició del llibret en llengua catalana de *Marina* (Camprodon 1922:2), just al costat del repartiment, s'hi va incloure: «*Per tu ploro*, que s'introduí en el primer acte, fou executada per la cobla que dirigeix el professor Albert Martí, i dansa per alguns elements de l'Esbart de Dansaires Folklore Català». Alguns mitjans van especificar que aquesta sardana, a banda d'ésser interpretada per la Cobla Barcelona i dansada per l'Esbart Folklore de Catalunya, va ser cantada per Tana Lloró (v. **Im. 2.1**).<sup>521</sup> Sigui com sigui, els cronistes van recollir que el número era un dels moments més esperats pel públic, fet que evidència que els assistents eren coneixedors de la música i fins i tot del poema de Joan Maragall. Posar lletra a la sardana de Pep Ventura va contribuir clarament al procés de mitificació del compositor, un procés que segons Marfany (2010:122-124) havia iniciat durant els primers anys del XX i que havia entrat en plena eferescència durant la dècada de 1920.<sup>522</sup>

---

<sup>520</sup> La sarsuela *Cançó d'amor i de guerra* de Rafael Martínez i Valls, estrenada el 16 d'abril de 1926 al Teatre Nou de Barcelona (Capdevila, Lladonosa, Soto 2015:120), també incorpora una sardana que porta per títol el nom de l'obra.

<sup>521</sup> *La Ven de Catalunya*, (31-III-1922:10)

<sup>522</sup> Durant la dècada de 1920 es van publicar diversos articles sobre Pep Ventura en diverses publicacions de caràcter sardanístic. V. *La Sardana* (4-V-1921); *La Sardana* (4-VII-1921); *La Sardana* (9-V-1922:8). A més a més, al 1922, l'Ateneu Empordanès va organitzar les festes d'Homenatge a Pep Ventura a Barcelona, *La Sardana* (26-V-1922:107) (v. **Im. 2.2**).

Tot i desconèixer quins motius van portar el llibretista, el director escènic, el director musical o els intèrprets de la cobla a escollir aquesta sardana, un seguit d'efemèrides ens permeten aproximar-nos-hi. Per un costat, al 1922 feia cinquanta anys que Pep Ventura i la seva cobla havien interpretat per primera vegada aquesta composició durant les Festes de la Mercè, i a la vegada, feia trenta anys que el poeta Joan Maragall n'havia escrit la lletra (Costal 2014:174). Per l'altre costat, durant la primera dècada del XX aquesta peça s'havia popularitzat a partir de diverses edicions per a veu i piano;<sup>523</sup> i al 1907, s'havia inclòs en el cartell del Concurs de Cobles de Barcelona com a peça d'obligada execució amb una versió revisada de Francesc Pujol.<sup>524</sup> És molt probable, doncs, que aquests fets, juntament amb la divulgació de diversos discs enregistrats durant els primers anys del XX per l'Antiga Pep, La Principal de Perelada i Els Montgrins així com també alguns de corejats, com el del cantant Frederic Caballé,<sup>525</sup> l'haguessin fet molt coneguda.

Segons algunes cròniques, el número de *Per tu ploro* va arribar a ser tan ovacionat que els intèrprets de la cobla es van veure obligats a bisar-lo en diferents funcions.<sup>526</sup> No és estrany, doncs, que la companyia i la cobla, davant la popularitat del número, decidissin completar l'espectacle amb la interpretació d'altres sardanes. La primera en afegir-s'hi va ser *La santa espina*, amb música d'Enric Morera i lletra d'Àngel Guimerà. Així ho va recollir el cronista de *La Veu de Catalunya* (5-IV-1922:5): «La Cobla Barcelona, que a cada audició es veu obligada a repetir dues vegades la sardana interpretada en el primer acte de l'obra, interpretarà *La santa espina*». Al cap d'uns dies, hi van afegir *La pubilla empordanesa*, música de Josep Serra i lletra de Joan Maragall. Aquesta composició, que segons el cronista era escrita al 1910 i era guardada «com a penyora-reliquia per a en Serra»,<sup>527</sup> va ser cantada pels dos actors protagonistes: Tana Lloró i Pau Gorgé.<sup>528</sup> La combinació d'aquestes sardanes ens explicaria la crònica de la representació dedicada al F.C. Barcelona i a l'equip escocès: «han convidat al tim anglès a sentir *Marina* i a escoltar *sardanes* de la Cobla Barcelona»,<sup>529</sup> un número que molt probablement es va acabar convertint en un concert mostrari de la cultura catalana.

---

<sup>523</sup> Biblioteca Nacional de España, Biblioteca Digital Hispánica, *Per tu ploro*, edició per a veu i piano de 1900; top. MP/4568/28; Centre de Documentació de l'Orfeó Català, *Per tu ploro*, edició per a veu i piano de 1906, top. 3.5.138

<sup>524</sup> *Revista Musical Catalana* (VI-1907:130)

<sup>525</sup> Biblioteca Nacional de España, Biblioteca Digital Hispánica, *Per tu ploro*, enregistrament de Federico Caballé, top. DS/13975/3

<sup>526</sup> *La Publicidad* (31-III-1922:3); *La Veu de Catalunya* (5-IV-1922:5)

<sup>527</sup> *La Veu de Catalunya* (7-IV-1922:14)

<sup>528</sup> *La Veu de Catalunya* (7-IV-1922:14)

<sup>529</sup> *La Veu de Catalunya* (21-V-1922:4)

El crític del diari *El Diluvio*, sota el pseudònim Alard, va confirmar que –paradoxalment– el número més ovacionat de *Marina* era el que no apareixia a la pròpia partitura, és a dir, el de les sardanes:

Lo que más se aplaude de la *Marina* es precisamente lo que no pertenece a la partitura, unas veces la inspiradísima sardana *La santa espina* y otras *La pubilla empordanesa*, dos obras de profundo sentimiento de catalanidad. Porque *Marina*, como ya hemos dicho otras veces, es una obra que no tiene nada de catalán, ni español. Su música no denota ningún escuela ni estilo, es una especie de amalgama del italianismo que imperaba en aquella época. Arrieta lo escribió igual que si se hubiese tratado de otro libro cualquiera, porque a nadie se le ocurre hacer cantar unas seguidillas y un tango a los rudos marinos de la costa catalana (*El Diluvio*, 12-IV-1922:11).

Més enllà de les sardanes interpretades, el més rellevant és que la Cobla Barcelona va decidir presentar-se en societat en un escenari o espai tancat i no en una plaça o en un espai a l'aire lliure. La representació escènica de *Marina* confirma l'existència d'una necessitat social i cultural que demanava que la formació de la cobla no només participés en ballades sinó que ocupés d'altres espais relacionats amb el món escènic, emparentats amb la tipologia d'actuació dels concerts (v. **Im. 2.1.**).

### 2.5.2. Revista

Al juny de 1922, la Cobla Barcelona va participar a la revista *Las uñas del gato*, amb música de Rafael Millán i text de Aurelio González-Rendón al Teatre Nou;<sup>530</sup> una acció que confirma novament la pretensió artística que tenia la formació. La representació va comptar amb la participació de Carme Valor, Tana Lloró i Emilia Iglesias; dues-centes artistes figurants; un cos de dansa dirigit per Rosarito Calzado; quatre-cents vestits confeccionats a Casa Paquita; diversos telons pintats pels escenògrafs César Bulbena i Josep Girbal; la cobla i l'Esbart Folklore de Catalunya.<sup>531</sup> La premsa va anunciar la participació de la Cobla Barcelona com un augment de l'Orquestra del Sindicat Musical de Catalunya.<sup>532</sup> Entenem, doncs, que la formació hi va participar amb plantilla d'orquestra (v. **1.2.**) i almenys en un dels vuit números, concretament el que incloïa una sardana, un dels músics, Albert Martí, va intercanviar el clarinet per la tenora. Així ho va especificar el cronista del diari *La Publicidad* (9-VI-1922:2)

---

<sup>530</sup> *El Diluvio* (28-V-1922:5)

<sup>531</sup> *La Publicidd* (9-VI-1922:11); *La Publicidad* (10-VI-1922:3)

<sup>532</sup> *El Diluvio* (15-VI-1922:15)

que va assistir a l'assaig general: «En la escena se quedan absortas esperando que la tenora ataque la sardana. El profesor Martí no ha podido ir al ensayo y Millán ejecuta la bella página musical tan sólo con piano. Terminada de bailar la danza vemos cómo se retiran las mocitas que tan bien han bailado».<sup>533</sup>

Per causes desconegudes, la data d'estrena, fixada inicialment el dia 3 de juny,<sup>534</sup> es va haver de posposar dues setmanes. Així ho va fer constar el crític del diari *El Diluvio* (10-VI-1922:22), sota la inicial H.: «Tras un sin numero de suspensiones y con el teatro completamente lleno esta anoche, por fin, se estrena la tan lleva y traída revista *Las uñas del gato*».<sup>535</sup> Per una banda, el mateix crític va desaprovar el text de González-Rendón: «la letra es muy mala. Pobre en recursos [...] una serie de chistes que o pecan de antiguos o de francamente pornográficos»; va elogiar la música de Millán: «ha compuesto varios números agradables al oído, encontramos mucho sabor en la sardana»; i va lloar l'escenificació: «espléndida, por la riqueza de los trajes y la fantasía del decorado». Per altra banda, els crítics de la revista *España Teatral* (17-VI-1922:4), sota el pseudònim Schulze i Astor, van criticar durament el llibretista: «es de lo peor que en el teatro hemos visto»; i també el compositor: «Millán ha sufrido una lamentable equivocación [...] La música no entra de lleno al público, no tiene estos números fáciles que popularizan una obra y que el auditorio espera para tararear a la salida del teatro». Tot i això, els dos crítics van exposar que un dels números més aplaudits havia estat el de la sardana, fet que confirma novament la projecció i el triomf que tenia el gènere.

Al finalitzar una de les representacions, la formació va decidir oferir una ballada de sardanes davant les portes del Teatre Nou i, a banda d'interpretar *La santa espina* d'Enric Morera, *Lliri* [probablement fa referència a *Lluny*] d'Enric Casals i *La rosada* de Juli Garreta; va estrenar una sardana composta pel director musical de l'espectacle, Rafael Millán: *La pagesa maca*.<sup>536</sup>

---

<sup>533</sup> El cronista del diari *La Publicidad* (9-VI-1922:2) va assistir a l'assaig general i va descriure el número de la sardana: «En la escena se quedan absortas esperando que la tenora ataque la sardana. El profesor Martí no ha podido ir al ensayo y Millán ejecuta la bella página musical tan sólo con piano».

<sup>534</sup> *El Diluvio* (24-V-1922:3)

<sup>535</sup> *La Ven de Catalunya* (7-IV-1922:14)

<sup>536</sup> *La Ven de Catalunya* (22-VI-1922:14)

### 2.5.3. Espectacles de varietats

La participació de la Cobla Barcelona en espectacles de varietats lliga amb la nova realitat del Paral·lel dels anys vint.<sup>537</sup> Casacuberta, Foguet, Gallén i Gibert (2011:22) afirmen que els locals de la zona van acollir, des del primer moment, les mostres més singulars d'una cultura popular de consum: espectacles no textuals, de varietats i de diferents gèneres musicals. La major part d'aquests espectacles disposaven d'una estructura formada per una exhibició de dansa, un espectacle d'acròbates, malabaristes i pallassos, i diversos números amb cupletistes i cantants professionals. Ramon Noguera (1920:3-4), en un llibret publicat al 1920 titulat *La Sardana en escenaris* –amb un pròleg d'Apel·les Mestres– va explicar que la sardana havia entrat definitivament als espectacles de varietats de Barcelona de la mà de diverses cupletistes: «la sardana, conreada en les sales d'espectacle té el doble efecte d'un expandiment [...] lo que es canta com a sardana es l'acoblament de fàcils cantàbils fonamentals amb migradesa de conceptes literaris per a trobar-se davant d'unes d'aquelles artistes d'art». Noguera (1920:21-35) va biografar-ne algunes i va recollir els títols de les sardanes que interpretaven. Segons l'escriptor, Morera va ser un dels compositors més interpretats en aquests esdeveniments:

*Les fulles seques* de Morera, impressionada i tot per a gramòfon, interpretada tan pulcrament reduïda i dita amb tanta formosor com ho fa n'Assumpció Parreño [...] La Goyita ha triomfat al ensemps interpretant sardanes com *La garlanda de l'amor* d'en Joan Suñé i *La fadrineta* d'en Joan Ribé, i sobretot amb *La sardana de les monges* dels genis Morera-Guimerà [...] Na Paquita Sansano comença els seus èxits amb la interpretació de les sardanes que porta de repertori, *La Pubilleta* i *La fadrineta* d'en Ribé.

Morera, anys més tard, va confirmar-ho en una entrevista al diari *El Mirador* (23-V-1935:8): «les cupletistes Raquel Meller i Pilar Alonso han popularitzat *La sardana de les monges* en els seus espectacles», una declaració que confirma novament la projecció que va tenir el gènere de la sardana en els espectacles de varietats.

Entre 1924 i 1928, la Cobla Barcelona va participar en diversos espectacles celebrats al Teatre Eldorado i al Teatre Novetats. En aquests, va compartir escenari amb un ampli ventall d'artistes: Air Trio, Amalia de Isaura, Antoni Saludas, Belli et Mars, Bianchi Sisters, Bronzi, Custòdia Romero, Emili Vendrell, Joséphine Baker, Julot i Annete, La Goyita, Leers

---

<sup>537</sup> Sobre el Paral·lel, v. Badenas (1998); Cabañas (1945); Gasch (1972:9-67) i Verdaguier (1959:345).

Arvellos, Les Prico, Margarita Gracil, Maroso i Sokolova, Maurice Chevalier, Mercedes Serós, Nèstor López, Nitta Jo, Pilar Alonso, Pompoff i Thedy, Ramper, Regino Sainz de la Maza, Ricard Fusté o Sagi-Barba.<sup>538</sup>

La intervenció de la cobla en els espectacles de varietats va consistir bàsicament en la interpretació de sardanes per ésser escoltades. A diferència d'altres representacions escèniques, aquesta tipologia va acollir preferentment aquelles sardanes que compartien més similituds estètiques amb el gènere del cuplet: sardanes corejades amb melodia cantable i amb text. Tot i això, també s'hi van incloure altres sardanes no adscrites a aquestes característiques. El compositor més interpretat –segons les dades de l'inventari– va ser Enric Morera, amb un total de cinc sardanes. El succeeixen Juli Garreta, amb quatre; Pep Ventura i Josep Serra, amb tres; Joan Manén, amb dos i Enric Casals, amb una. Les sardanes que van sonar més vegades van ser *Per tu ploro* de Pep Ventura, *El cavaller enamorat* de Joan Manén, *Juny* de Juli Garreta i *Davant la verge* d'Enric Morera. En algunes ocasions, la cobla també va interpretar una sardana amb l'acompanyament d'un cantant, com per exemple al Festival "Bella terra" –organitzat per la revista il·lustrada catalana *Bella Terra*– celebrat al Teatre Eldorado al 1924, on el tenor Antoni Saludas i la Cobla Barcelona van interpretar *Per tu ploro* de Pep Ventura (v. **Im. 2.17.**).<sup>539</sup>

L'escriptor Joaquim Molas (1980:345) va exposar una mena de competència simbòlica entre el gènere del cuplet i el de la sardana durant la dècada de 1920 i va trobar del tot normal que en un context tan sensible com el de la Dictadura de Primo de Rivera, es volgués adoptar una actitud reverencial davant «la dansa més bella de totes les danses que es fan i es desfan» i que, d'alguna manera, s'intentés integrar-la dins els límits de la seva jurisdicció, és a dir, en els escenaris del Paral·lel:

El primer [cuplet] constituïa, per als nostres autors i també per al públic, un producte artístic humil que simbolitzava la Barcelona menestral i frívola. I, per altra banda, la sardana era un producte artísticament noble que, sobretot, simbolitzava l'Empordà o, més en general, Catalunya. O, almenys, la Catalunya rural. Un símbol que identificaven amb les idees de

---

<sup>538</sup> *La Veu de Catalunya* (27-III-1924:8); *La Veu de Catalunya* (2-IV-1924:8); *La Publicitat* (1-IV-1924:6); *El Diluvio* (4-IV-1924:5); *La Veu de Catalunya* (7-IV-1924:8); *Bella terra* (V-1924:226); *La Veu de Catalunya* (2-VI-1924:8); *El Dorado* (4-V-1924:8); *La Veu de Catalunya* (28-V-1924:8); *La Veu de Catalunya* (10-VI-1924:4); *La Veu de Catalunya* (11-VI-1924:3); *La Veu de Catalunya* (30-XII-1927:14); *La Veu de Catalunya* (31-XII-1927:14)

<sup>539</sup> *La Veu de Catalunya* (20-V-1924:3)

germanor i de llibertat i que, sovint, associaven amb d'altres símbols de tipus nacionalista, com la ginesta o la barretina (Molas 1980:346).

Fins i tot el lletrista i articulista Rossend Llorba (1920:10) va incloure el títol de les sardanes que s'havien popularitzat als espectacles de varietats –algunes han estat anomenades en aquest bloc– en un dels seus cuplets: «Quan escolto el *Per tu ploro* o bé *La nit de l'amor*, *L'Empordà* o *Les neus que es fonen*, vat el meu cor. I és perquè tan la sardana nostres cors sap encisà, que si algú no s'hi emociona, no és català!».

A continuació, detallo dos espectacles de varietats que, a banda d'il·lustrar i exemplificar el gènere escènic, contribueixen a fer-ne una definició més precisa: un conjunt divers d'actuacions, d'atraccions, de números i de peces sense un lligam aparent. Per un costat, l'espectacle centrat en la figura de Maurie Chevalier,<sup>540</sup> organitzat per la revista *Elegante* i realitzat al Teatre Eldorado el dia 4 d'abril de 1924, amb motiu de la segona estada a Barcelona de l'artista francès.<sup>541</sup> La primera part va comptar amb la projecció de la pel·lícula «Juegos Olímpicos»; la segona part amb la participació de la ballarina Margarita Gracil, el trio d'acròbates Air trio, l'arpista i la ballarina Maroso i Sokolova, la cupletista Pilar Alonso i el pallaso Ramper. La tercera part va incloure l'actuació de Chevalier, «el divo francès con sus originales creaciones», la Cobla Barcelona, que va interpretar *Tocs de festa* de Josep Serra, *El cavaller enamorat* de Joan Manén, *Llicorella* de Juli Garreta i *Davant la Verge* d'Enric Morera, i la cupletista Amàlia de Isaura, que va clausurar l'espectacle.<sup>542</sup> El cronista de *La Veu de Catalunya*, sota les sigles A.C., va elogiar la interpretació de la Cobla Barcelona però no va concebre la inclusió de sardanes dins aquest espectacle de varietats:

Protestem de què un seriós concert de sardanes fos equiparat pels organitzadors del festival a un de tants números de frivolíssim teatre de varietats, compost com tots sabem de pallasades, fandanguillos, acròbates i couplet. No. No és posi més la sardana com sí fos un número “tango” o “shimmy”. Cada cosa al seu lloc (*La Veu de Catalunya*, 7-IV-1924:8).

Per altra banda, l'espectacle en honor al Centre de Reporters de Barcelona, celebrat al Teatre Eldorado el dia 6 de juny de 1924.<sup>543</sup> En aquest espectacle, hi van participar els equilibristes

---

<sup>540</sup> El cronista Josep Maria Planes va publicar un article a la revista *Imatges* (9-V-1930) titulat: «Les hores barcelonines de Maurice Chevalier», en el qual va recollir les diferents visites de Maurice Chevalier a la ciutat de Barcelona.

<sup>541</sup> *El Diluvió* (4-IV-1924:5)

<sup>542</sup> *El Diluvió* (4-IV-1924:5)

<sup>543</sup> *La Veu de Catalunya* (11-VI-1924:3)

Leers Arvellos i Néstor Lopez, «con sus ascensiones peligrosas», la parella de ball «Belli et Mars» de la revista «Bric-a-Brac», els pallassos Bronzi i Faraboni, la cupletista Mercè Serós, «con sus lindos couplets», el tenor Emili Vendrell, «con las más celebradas canciones de su repertorio», el baríton Frederic Caballé i el pianista Rafael Millán –el compositor de *Las uñas del gato* (v. 2.5.2.) –, «con la canción *Pájaro azul* y la jota *Guitarrico*», el guitarrista Regino Sainz de la Maza, «con sus composiciones de guitarra», i la Cobla Barcelona, «con sus escogidas sardanas» (v. **Im. 2.16.**).<sup>544</sup> En aquest acte, la formació va interpretar *La Pubilla empordanesa* de Josep Serra, *Per tu ploro* de Pep Ventura, *La sardana de les monges* d'Enric Morera i *A en Pau Casals* de Juli Garreta.

En definitiva, els espectacles de varietats van contribuir a posicionar la sardana com a gènere vàlid per ésser escoltat en espais tancats. A la vegada, confirmen l'existència d'una determinada necessitat social i cultural que demanava que la formació de la cobla ocupés d'altres espais relacionats amb el món escènic.

#### 2.5.4. Funcions de benefici i festivals-homenatges

La Cobla Barcelona va participar en funcions de benefici i en festivals-homenatges dedicats a artistes i a altres personalitats del món cultural i polític. Aquesta tipologia d'actes, de gamma àmplia i estructurats habitualment en dues o tres parts, van establir com a element central la representació d'una obra de teatre. L'actuació de la Cobla Barcelona va consistir novament en la interpretació de sardanes per ser escoltades, ja fos durant els entreactes o en una de les parts de l'obra, principalment l'obertura o la clausura. En aquests esdeveniments, la formació hi va participar novament de forma puntual, és a dir, sense entrar en cartellera ni interactuar directament amb la companyia teatral.

Segons Manuel Gómez (1997:33), un benefici és una funció de teatre feta amb la finalitat de recaptar fons que es destinen a una persona, corporació o establiment. Segons aquest especialista, els beneficis se solien realitzar en honor d'algun actor o actriu de l'elenc, per ajudar a algun intèrpret que es jubilava o havia patit algun contratemps o en situacions similars. Sovint, aquests actes prenen sentit d'homenatge, d'elogi o d'ofrena. Enric Gallén afegeix que el beneficiat escollia una obra teatral de lluïment davant del públic i, a voltes,

---

<sup>544</sup> *La Veu de Catalunya* (11-VI-1924:3)



organitzava un fi de festa amb la col·laboració d'altres artistes.<sup>545</sup> De fet, Jaume Lloret (2000:5) va explicar que les funcions de benefici van servir a diversos artistes per aconseguir professionalitzar-se a partir de la interpretació de gèneres breus de caràcter còmic – entremesos o sainets– que servien com a complement festiu de la representació principal. Les entitats i les associacions organitzadores d'aquesta tipologia d'espectacles –d'àmbit teatral, polític i cultural– ens permeten aproximar-nos al motiu i al context pel qual la Cobla Barcelona hi va participar.

Entre les funcions de benefici, hi ressaltava per l'èxit de públic el festival benèfic a profit de la Societat de Mutus de Sords i Muts de Catalunya, organitzat per la societat coral La Violeta d'en Clavé i celebrat el dia 26 de maig de 1925 al Teatre Romea. A la primera part es va representar la peça còmica en quadre actes *A Montserrat* de Joaquim Montero, amb decorats de l'escenògraf Ramon Batlle i Amigó, que incloïen «els indrets més famosos de la muntanya Santa».<sup>546</sup> Al finalitzar, el cor va cantar diverses cançons, la Cobla Barcelona va interpretar algunes sardanes «de concert» i ambdues formacions van cloure l'acte amb la interpretació de les sardanes corejades *La nit de l'amor* i *L'Empordà* d'Enric Morera.<sup>547</sup> També ho exemplifica el Festival Pro Monument Juli Garreta, organitzat pel Foment de la Sardana de Barcelona i realitzat al Teatre Apolo el 20 de desembre de 1926, amb la representació de *L'obstacle* d'Enric Lluelles per la companyia Vila-Daví, el recital de cançons per Mercè Plantada i Frederic Longàs i el concert de sardanes de Juli Garreta dut a terme per la Cobla Barcelona (v. **Im. 2.20.**).<sup>548</sup>

Un dels festivals de benefici que ens ajuda a il·lustrar la varietat d'artistes que podien arribar a participar en aquesta tipologia d'actes és el dedicat a l'actor i autor dramàtic Joaquim Montero, organitzat per l'empresari del Teatre Còmic i realitzat al 25 d'octubre de 1928.<sup>549</sup> En aquest local, el director Manuel Sugrañes va posar en escena diverses obres de Montero: *¡Arriba el telón!* i *¿Signe arriba el telón?*; i va complementar l'acte amb el quadre flamenc de Miquel Borrull i la intervenció de la Cobla Barcelona, que va interpretar *Per tu ploro* de Pep Ventura, *La sardana de les monges* d'Enric Morera i *Montserratina* i *Goigs i planys* d'Amadeu Vives.

---

<sup>545</sup> Enric Gallén i Miret, comunicació personal, (29-IV-2020)

<sup>546</sup> *La Ven de Catalunya* (4-IV-1925:10)

<sup>547</sup> *La Ven de Catalunya* (23-V-1925:2)

<sup>548</sup> Col·lecció particular d'Enric Mañosas. Programa Festival pro Homenatge a Juli Garreta organitzat pel Foment de la Sardana (20-XII-1926), sense top.

<sup>549</sup> *La Ven de Catalunya* (25-X-1928:8)

La Cobla Barcelona també va participar en diferents festivals-homenatges dedicats a artistes i a altres personalitats del món polític i cultural, sense especificar si la funció esdevenia o no benefici de l'homenatjat o de l'homenatjada. Entre 1926 i 1931, la formació va intervenir en diversos actes dedicats a l'actriu Maria Vila,<sup>550</sup> al dramaturg Ignasi Iglésias,<sup>551</sup> al regatista Enric Blanco Alberich,<sup>552</sup> a l'actriu Maria Morera,<sup>553</sup> que van tenir lloc respectivament al Teatre Apolo, al Teatre Romea, al Teatre Tàlia i al Teatre Novetats. Novament, en aquesta tipologia de funcions es va mantenir la representació de l'obra teatral com a acte central i l'actuació de la Cobla Barcelona va ser un complement i una atracció afegida. El Festival en honor a Maria Morera celebrat al Teatre Novetats el dia 14 de gener de 1931 ho exemplifica. L'actriu va interpretar el paper protagonista de *La corona d'espines* de Josep Maria de Sagarra i de *Gente bien* de Santiago Rusiñol,<sup>554</sup> i la Cobla Barcelona, juntament amb la cantant Mercè Plantada i el pianista Pere Vallribera, va cloure l'acte amb la interpretació de *El cavaller enamorat* de Joan Manén, *Pastoral* de Juli Garreta i *La santa espina* d'Enric Morera.<sup>555</sup> També ho il·lustra la «Solemne vetllada teatral» en honor a Ignasi Iglésias, organitzada pel Foment de la Sardana de Barcelona i celebrada al Teatre Romea el dia 23 d'octubre de 1928,<sup>556</sup> que prenia caràcter d'homenatge pòstum. L'acte va iniciar-se amb una glossa d'Ambrosi Carrion sobre la vida i l'obra del dramaturg i la consegüent interpretació del drama *Les garces* per la companyia de Teatre Català Romea.<sup>557</sup> La Cobla Barcelona, va cloure la funció amb la interpretació de *Flors de cingle* de Cassià Casademont, *Trista* d'Enric Casals, *La fageda d'en Jordà* d'Eduard Toldrà, *Recordant* de Juli Garreta, la glossa *Els estudiants de Tolosa* de Francesc Pujol i l'estrena de la sardana *El cor del poble* de Lluís Camós, dedicada a l'homenatjat.<sup>558</sup>

Dins el conjunt de festivals-homenatges, també hi ha actes de caire polític. El Festival de Germanor Catalana, organitzat per Acció Catalana Republicana i celebrat a l'Orfeó Gracienc el dia 27 d'abril de 1935, incloïa la representació de *L'alegria que passa* de Santiago Rusiñol i d'Enric Morera, amb l'Orquestra del Gran Teatre del Liceu i altres parts que abraçaven les intervencions de la Cobla Barcelona, l'Orquestra Planas i diversos cantants lírics.<sup>559</sup> Per altra banda, el festival-homenatge al President i als Consellers de la Generalitat de Catalunya,

<sup>550</sup> *La Publicitat* (24-XI-1926:8); *La Veu de Catalunya* (25-XI-1926:12)

<sup>551</sup> *La Veu de Catalunya* (16-X-1928:9); *La Veu de Catalunya* (20-X-1928:1)

<sup>552</sup> *La Publicitat* (7-XI-1930:6); *El Diluvió* (7-XI-1930:4)

<sup>553</sup> *La Veu de Catalunya* (14-I-1931:5); *La Publicitat* (17-I-1931:9); *La Veu de Catalunya* (20-I-1931:5)

<sup>554</sup> *La Veu de Catalunya* (14-I-1931:5)

<sup>555</sup> *La Veu de Catalunya* (14-I-1931:5)

<sup>556</sup> *La Veu de Catalunya* (16-X-1928:9)

<sup>557</sup> *La Sardana* (XI-1928:682)

<sup>558</sup> *La Veu de Catalunya* (20-X-1928:1)

<sup>559</sup> *La Humanitat* (25-IV-1935:3)

organitzat pel Govern i celebrat al Teatre de Barcelona el dia 5 de juny de 1936, incloïa el quadre escènic *La cançó del vell Cabrés* de Ventura Gassol i altres que incloïen les actuacions de la Cobla Barcelona, el quartet Vocal Santa Cecília i l'Orfeó de Sants.<sup>560</sup> Per tant, aquests homenatges partien del model de representació teatral amb el complement d'un concert de sardanes, una actuació mixta de les dues arts representatives, teatre i música.

El compositor més interpretat en les funcions de benefici i els festivals-homenatge, sempre segons les dades recollides a l'inventari, va ser clarament Juli Garreta, amb un total d'onze sardanes programades. El seguien Amadeu Vives, amb sis, i Enric Morera, amb cinc; mentre que la quinzena de compositors restants tan sols se'n van programar una o dues. Pel que fa a les sardanes més interpretades, van ser *Goigs i planys* i *Montserratina* d'Amadeu Vives (v. 2.2.3.), *Pastoral* i *Pastora enamorada* de Juli Garreta i *La santa espina* d'Enric Morera, amb un total de dues programacions cadascuna. A diferència dels espectacles de varietats, les funcions de benefici i els festivals-homenatge van acollir un ventall més ampli de sardanes amb diferents criteris estètics. En aquest sentit, *Pastoral* o *Pastora enamorada* tenen un plantejament estètic distint a *La sardana de les monges* o *Per tu ploro*, dues composicions que a diferència de les de Garreta, disposen d'una clara melodia per ésser cantada i corejada.

### 2.5.5. Danses i ballets

Durant el darrer terç del segle XIX, diversos intel·lectuals van dedicar-se a recuperar balls concebuts com a tradicionals o antics amb l'objectiu de fer-los reviure i propagar-los amb la intenció implícita de foragitar danses modernes i foranes que s'havien posat de moda (Crespi 2002:180-181). En aquest context van aparèixer els primers esbarts,<sup>561</sup> grups que oferien espectacles amb la voluntat de divulgar aquesta tipologia de balls i danses. Segons Ramió (2001:153-154), durant les primeres dècades del segle XX aquesta manifestació es va estendre

---

<sup>560</sup> *La Veu de Catalunya* (5-VI-1936:9)

<sup>561</sup> Crespi (2002:181) ha verificat que l'adopció d'aquest mot es deu al poeta Mn. Jacint Verdaguer: «un grup de literats de la ciutat de Vic, amics dels costums tradicionals i de les coses velles, van instaurar unes reunions que tenien lloc a la Font del Desmai, situada als afores de la ciutat; en aquestes reunions es comentaven les manifestacions literàries i artístiques de la Catalunya renaixent. Per iniciativa de Verdaguer aquest cenacle va ser batejat amb el nom d'Esbart de Vic. Així, el primer esbart que va aparèixer va ser l'Esbart de Dansaires de Vic, el juliol de 1902, al Teatre Principal de Vic, amb motiu de la festa major, que la ciutat celebra en honor a Sant Miquel dels Sants. A Barcelona per les festes de la Mercè del 1902 hi va haver una gran concentració de grups de tot Catalunya que ballaven les danses dels seus pobles, danses encara vives ballades per la pròpia gent del poble que les sentia com a pròpies. Aquest interès per les danses tradicionals a Barcelona, va suposar que al 1905 es convoqués un premi al millor recull de danses populars catalanes. En qualsevol cas, la primera vegada que es varen ballar danses tradicionals a Barcelona va ser al 1907 a la Plaça Reial».

pel territori català amb una gran varietat de tendències i de formes expressives: «alguns van col·laborar amb les disciplines humanístiques a través del folklore, altres van acostar-se a la dansa clàssica; uns van ampliar la vessant pedagògica amb la creació de seccions infantils, altres van oferir un escenari creatiu per al desenvolupament de l'espectacle coreogràfic» (Ramió 2001:153). El sardanisme i el món dels esbarts van compartir un mateix mitjà musical: la cobla. Així doncs, aquesta tipologia d'actuació recull aquelles activitats vinculades amb aquesta manifestació i relaciones directament amb la Cobla Barcelona. Durant l'etapa d'estudi, diversos cronistes i organitzadors van utilitzar diferents termes per denominar aquestes actuacions: «sessió de ballets», «festival de ballets», «festa de la dansa popular catalana», «festival de danses populars», «festa folklòrica», «festival de danses i ballets populars».

Alguns especialistes han intentat definir i diferenciar els mots *ballet* i *dansa*. Francesc Pujol i Joan Amades (1936:24-48), al *Diccionari de la dansa, dels entremesos i dels instruments de música i sonadors*, ho van diferenciar de la següent manera: «el concepte *Ball* ha tingut i ha conservat fins molt endavant un sentit de manifestació coreogràfica de caràcter eminent popular, en oposició al concepte *Dansa* [...] el concepte *Dansa* ha tingut i ha conservat fins molt endavant un sentit de manifestació coreogràfica de caràcter eminentment senyorívol i cortesà, en oposició al concepte *Ball*». Carles Mas (2009:262) ha confirmat recentment que la diferència entre ambdós termes va ser una distinció important al segle XV que va perdurar en moltes activitats: «Hi ha dues categories ben definides i que requereixen un ritual, uns usos i un estil diferent: les *danses* i els *balls*. Al segle XV ja es defineixen amb precisió els gèneres de la baixa dansa i el dels balls o ballets, i fins al segle XVIII aquesta distinció serà encara vigent per als mestres de dansa i el seu repertori». Anais Falcó (2017:236-237) hi afegix algunes connotacions: «els balls es ballaven tocant castanyoles i amb el cap cobert –per part dels homes– i se saltaven més. En canvi, les danses eren d'una connotació més noble. Actualment dansa té un matís d'especialitat, ja sigui per l'organització que comporta o, sobretot, pel seu simbolisme». Daniel Vilarrubias, doctorand del Departament d'Art i Musicologia de la Universitat Autònoma de Barcelona, considera que el terme *ball* engloba una àrea molt més extensa que el de *dansa*: «el concepte ball pot incloure la dansa però també pot incloure la representació parlada o escenificada a partir d'un text, una tipologia concreta que es coneix amb el nom de *ball parlat*».<sup>562</sup> Davant les diferències entre els dos mots –i tenint present que l'objectiu d'aquest estudi no és en cap cas definir i diferenciar cada terme– he trobat adient

---

<sup>562</sup> Daniel Vilarrubias i Cuadras, comunicació personal, (3-VI-2020)

englobar les dues tipologies en un mateix bloc i anomenar-lo «dances i ballets», deixant la paraula popular de forma implícita, ja que creiem que en l'actualitat se sobreentén.

Durant el període d'estudi, la Cobla Barcelona va participar en espectacles realitzats conjuntament amb diversos esbarts: Esbart Català de Dansaires,<sup>563</sup> Esbart de Dansaires de l'Orfeo de Sants,<sup>564</sup> Esbart Dansaires de l'Harmonia,<sup>565</sup> Esbart La Falç,<sup>566</sup> Esbart del Centre de Betlem,<sup>567</sup> Esbart Pàtria,<sup>568</sup> Esbart de l'Associació Cultural de la Barceloneta (v. **2.2.3.** i **4.6**), Esbart Folklore de Catalunya,<sup>569</sup> Esbart Montserrat,<sup>570</sup> Institut Folkloric de Catalunya,<sup>571</sup> dirigits respectivament per diversos especialistes, entre els quals Joan Rigall, Joan Bial i Felip Blasco. La majoria dels esdeveniments es van realitzar en espais tancats: Ateneu Democràtic del Poble Nou, Ateneu de Mollet, Casino de Sants, Centre Moral del Poble Nou, Frontó Comtal, Palau de la Música Catalana (v. **Im. 3.3.**), Teatre Olympia; i d'altres a l'aire lliure: Poble Español, Teatre Grec o la platja de s'Agaró.

Aquesta tipologia d'actes s'estructuraven en dues o tres parts que abraçaven un ampli ventall de ballets i dances de diverses poblacions catalanes. No obstant això, la Cobla Barcelona també va aprofitar aquesta manifestació per incloure sardanes del seu repertori: al 1924, a la Sala del Casino de Sants, la cobla va interpretar dues sardanes «de concert», *A en Pau Casals* de Juli Garreta i *A En Juli Garreta* d'Enric Casals;<sup>572</sup> i al 1927, al Centre Moral del Poble Nou, la formació va incloure dues sardanes per obrir i tancar l'acte, *Sol ixent* d'Eduard Toldrà i *Dalt les Gavarres* de Juli Garreta.<sup>573</sup> Fins i tot, al 1923 va trobar adient estrenar una sardana de Josep Maria Ruera en una de les parts que oferia l'Esbart Folklore de Catalunya al Frontó Comtal: *La dansa més bella*.<sup>574</sup>

---

<sup>563</sup> *La Ven de Catalunya* (10-VI-1924:4)

<sup>564</sup> *La Ven de Catalunya* (17-X-1924:4)

<sup>565</sup> *La Sardana* (VII-1928:641)

<sup>566</sup> *La Ven de Catalunya* (10-V-1931:5)

<sup>567</sup> *La Ven de Catalunya* (2-XII-1931:6)

<sup>568</sup> *La Ven de Catalunya* (14-IV-1923:8)

<sup>569</sup> *La Ven de Catalunya* (31-III-1922:5); *La Ven de Catalunya* (1-IV-1922:15); *La Ven de Catalunya* (21-V-1922:4)

<sup>570</sup> *La Ven de Catalunya* (14-I-1931:5)

<sup>571</sup> *La Ven de Catalunya* (10-IX-1927:1)

<sup>572</sup> *La Ven de Catalunya* (17-X-1924:4)

<sup>573</sup> *La Ven de Catalunya* (10-IX-1927:1)

<sup>574</sup> *La Ven de Catalunya* (3-V-1923:5)

Al concert-homenatge a Enric Morera<sup>575</sup> i al Festival en honor a Manuel de Falla<sup>576</sup>, organitzats a inicis de 1927 al Teatre Olympia, es va representar en forma de visió plàstica la sardana *L'Empordà* (v. 2.2.3. i 4.6.). Aquest espectacle audiovisual i escènic va incloure tres elements: música, *L'Empordà* d'Enric Morera amb lletra de Joan Maragall i interpretada per la Cobla Barcelona; escenografia, pintada per Salvador Alarma i inspirada en la Costa Brava; i coreografia, realitzada per l'Esbart de Dansaires de l'Associació Cultural de la Barceloneta. En el festival en honor a Falla, també es van dansar diversos «ballets populars» instrumentats per Antoni Català: *L'Espunyolet* del Berguedà, *El Rotllet* d'Alinyà, i el *Ballet de Déu* del Ripollès.<sup>577</sup>

La Cobla Barcelona va participar en festivals dedicats a personalitats del món de la dansa. Al gener de 1930, l'Ateneu Barcelonès va organitzar una sessió de balls i danses en honor Anna Pavlòva,<sup>578</sup> una ballarina russa que es trobava actuant al Liceu amb la seva companyia.<sup>579</sup> L'esdeveniment va comptar amb la participació de l'Esbart Català de Dansaires sota la direcció de Felip Blasco i la Cobla Barcelona. Segons el cronista Francesc Trabal,<sup>580</sup> durant l'estada a Barcelona, Pavlòva va mostrar interès en conèixer les danses populars catalanes:<sup>581</sup>

La gran artista es feu donar minucioses explicacions i observà atentament tots els aspectes de les danses, que comentà després amb molts elogis [...] es fixà en certs detalls de tècnica coreogràfica, de realització gens fàcils, que els dansaires executaven amb precisió i perfecta netedat i remarcà sovint la distinció refinada que caracteritza les nostres danses (*La Publicitat*, 29-I-1930:5).

La Cobla Barcelona va cloure l'acte amb la interpretació de *Per tu ploro* de Pep Ventura. Trabal va especificar que l'acte s'havia realitzat en un saló del centre i que la sonoritat i la interpretació de la cobla en aquest espai havia estat «excel·lent»:

---

<sup>575</sup> *La Ven de Catalunya* (22-II-1927:5)

<sup>576</sup> Archivo Manuel de Falla, Programa de concert: «Festival de música catalana en honor de Manuel de Falla», top. 1927\_0017

<sup>577</sup> Archivo Manuel de Falla, Programa de concert: «Festival de música catalana en honor de Manuel de Falla», top. 1927\_0017

<sup>578</sup> Rossend Llates i Domènec Bellmunt van entrevistar a Anna Pavlòva. V. «La Dansa», *El Mirador* (16-I-1930:5); *D'ací d'allà* (II-1930)

<sup>578</sup> *La Publicitat* (29-I-1930:5)

<sup>579</sup> *El Diluvió* (21-I-1930:29)

<sup>579</sup> *La Publicitat* (29-I-1930:5)

<sup>580</sup> *La Publicitat* (29-I-1930:5)

<sup>581</sup> Aquest acte podia haver estat promogut per Rafael Moragas, persona vinculada a l'Ateneu Barcelonès que a la vegada exercia de director artístic al Gran Teatre del Liceu (v. 4.2.).

Una actuació excel·lent de la Cobla Barcelona en l'execució de les partitures dels ballets i de les sardanes. És un conjunt instrumental d'un equilibri perfecte i els professors que la formen, són veritables artistes que han arribat a un gran de cohesió sorprenent que els permet les més exquisides realitzacions [...] Cap estridència dins el Saló de l'Ateneu (*La Publicitat*, 29-I-1930:5).

Per altra banda, destaca l'exhibició dedicada a la Companyia de Ballets Russos de Montecarlo i realitzada al Gran Teatre del Liceu<sup>582</sup> el dia 23 de maig de 1933.<sup>583</sup> Aquest esdeveniment, que es va fer a porta tancada, va comptar amb la participació d'un esbart –en desconeixem el nom– i de la Cobla Barcelona.<sup>584</sup> Fins i tot podria ser que al 1931, la formació, acompanyada d'un esbart dirigit per Aureli Capmany, hagués actuat per Leònide Massine. El cronista Sebastià Gasch va entrevistar el ballarí rus, qui va mostrar interès en conèixer la sardana: «m'interessa [...] l'any vinent veureu un ballet català que vull muntar!».<sup>585</sup> I és que segons Gasch, la companyia de Ballets Russos va presenciar una ballada de sardanes a Bellaterra:

Massin, la dansarina Eugène Delavorava i una petita russa es van introduir a la rotllana. I observant atentament els passos dels ballarins locals, els imiten amb convicció. Danilova malda per agafar el ritme difícil de la sardana i esbossa graciosament alguns punts de la nostra sardana (*El Mirador*, 1-VI-1931).

A l'abril de 1936, la Cobla Barcelona, juntament amb La Principal de la Bisbal, va participar al «festival de danses i ballets populars de diverses regions hispàniques»,<sup>586</sup> un esdeveniment organitzat pel comitè del III Congrés de la Societat Internacional de Musicologia i celebrat al Poble Espanyol de Barcelona (v. **Im. 2.23.**). L'esdeveniment, coordinat per Francesc Pujol, va anar a càrrec de l'agrupació La Moixiganga i la colla nova dels Xiquets de Valls, la colla Joventut de Montblanc, un grup de txistularis de Donòstia, tres esbarts dansaires (Esbart Dansaires Montserrat, Esbart Folklore de Catalunya i Esbart Català de Dansaires) i les diferents comparses de La Patum de Berga (v. **Im. 2.24.**).<sup>587</sup> Rabaseda (2013:72) va explicar que Benjamin Britten, durant la demostració (v. **Im. 2.25.**), va transcriure algunes melodies

---

<sup>582</sup> Novament podria haver estat promogut per Rafael Moragas (v. **4.2.**).

<sup>583</sup> Fons de la Societat del Gran Teatre del Liceu. Documentació sobre esdeveniments especials 1932-1935 [en línia]. 8 documents. [Consulta: 6 abril 2020]. Disponible a: <<https://ddd.uab.cat/record/218897>>

<sup>584</sup> Josep Coll va deixar anotat en els seus «Apunts de treball» que havia cobrat trenta-set pessetes per actuar al Liceu.

<sup>585</sup> *El Mirador* (1-IV-1931)

<sup>586</sup> Centre de Documentació de l'Orfeó Català, Col·leccions digitals: Programes de concert de la Música Catalana [en línia]. *Festival de danses i ballets populars* [Consulta: 8-VI-2019]. Disponible a: <<http://mdc.csuc.cat/cdm/search/collection/ProgPMC/>>

<sup>587</sup> *La Veu de Catalunya* (24-IV-1936)

interpretades per les cobles i, posteriorment, va decidir juntament amb Lennox Berkeley escriure una suite orquestral a quatre mans.<sup>588</sup> En el mateix espectacle, la Cobla Barcelona va interpretar la música de La Patum harmonitzada i instrumentada per Francesc Pujol (Armengou 1973: 76-90; Falcó 2017:113; v. **Im. 2.24.**)<sup>589</sup>

Abans de tancar, cal que tinguem en compte que en aquest bloc també hi incloc les actuacions que la Cobla Barcelona va realitzar amb el ballari Joan Magrinyà durant nou mesos per diferents països europeus (v. **Im. 5.19.**), una gira organitzada al 1937 pel Comissariat de Propaganda de la Generalitat de Catalunya, que detallaré de manera monogràfica més endavant (v. **5.**).

---

<sup>588</sup> Segons Rabaseda (2013:72) *Mont Juic* correspon a l'opus 12 del catàleg de Benjamin Britten.

<sup>589</sup> Segons Anaïs Falcó (2017:113) al juny de 1932 la Cobla Barcelona, dins el marc del projecte de la Secció Vivent de Festes, Danses i Misteris del Museu d'Art Popular del Poble Espanyol, la Cobla Barcelona va estrenar les instrumentacions de Francesc Pujol en una exhibició de La Patum al Poble Espanyol de Barcelona.





## 2.6. Vetllades poètiques

Durant la dècada de 1920, i paral·lelament a l'arrencada de les associacions de música, es van fundar diverses entitats que tenien per objectiu divulgar la poesia a Catalunya. Una de les capdavanteres va ser els Amics de la Poesia de Barcelona, fundada el 1920 per Josep Carner, Jaume Bofill, Carles Soldevila, Ramon Sunyer, Francesc Sitjà, Marià Manent, i adscrita al Círcol Artístic de Sant Lluç (Bou 2000:32). Durant l'acte fundacional, que va tenir lloc a la Sala Mozart (Manent 1982:204), els promotors van manifestar que la poesia podia ser íntima però mai solitària: «Els versos són per a ésser semi-cantats davant un auditori, no pas perquè un lector, eficaçment isolat –com si fos per una rancúnia– se'ls canti exclusivament i egoïstament per dins».<sup>590</sup> Així, les bases fonamentals d'aquesta entitat van incloure l'organització de recitals poètics d'autors catalans intercalats amb autors estrangers. Aquest model d'entitat es va reproduir en altres localitats catalanes amb la voluntat d'organitzar una Lliga Catalana d'Amics de la Poesia.<sup>591</sup> Sabadell n'és un clar exemple: al 1923 es va fundar l'Associació d'Amics de la Poesia, lligada a l'Associació de Música de Sabadell i apadrinada per els Amics de la Poesia de Barcelona (Puig 2001:18).

Aquesta tipologia d'entitats van acompanyar eventualment les lectures poètiques, organitzades pels mateixos poetes o per diversos actors i actrius, amb il·lustracions musicals. Per posar un exemple, el dia 6 de març de 1924, els Amics de la Poesia de Barcelona van organitzar una vetllada dedicada al poeta Tomàs Garcés, el qual va recitar la seva darrera obra, *L'ombra del lledoner*, i va explicar-ne alguns detalls. Per finalitzar l'acte, la soprano Pilar Rufí i el pianista Juli Pons van interpretar cinc poemes musicats per Eduard Toldrà a partir del cicle de Garcés.<sup>592</sup>

Entre 1926 i 1935, la Cobla Barcelona va participar en diverses vetllades poètiques, en les quals va interpretar bàsicament sardanes amb un cert contingut literari. Una de les vetllades, organitzada pels Amics de la Poesia de Barcelona i celebrada al Palau de la Música Catalana el gener de 1926, va ser en honor a Berta Singerman (v. **Im. 2.14.**).<sup>593</sup> La rapsoda argentina va recitar alguns poemes del seu repertori: *Las campanas* d'Edgar Poe, *De las propiedades que las dueñas chicas han* d'Arxiprest de Hita, *Canción del amor que pasa* de Tomàs Garcés, amb traducció

---

<sup>590</sup> *La Humanitat* (25-IV-1935:3)

<sup>591</sup> *Diari de Sabadell* (1-XII-1923:3)

<sup>592</sup> *La Academia Calasancia* (1-IV-1924:131)

<sup>593</sup> *Revista Musical Catalana* (1-1926:23)

del mateix autor, i *Aleluya* de Luís Gonzaga-Urbina; i l'Orfeó Català, el pianista Blai Net i la Cobla Barcelona van il·lustrar musicalment l'acte. La cobla va interpretar *La fageda d'en Jordà* d'Eduard Toldrà, composta a partir del poema homònim de Joan Maragall (Capdevila, Toldrà 2018:42) i *Per tu ploro*, de Pep Ventura, una composició poetitzada per Maragall (Costal 2014:174).

A l'agost de 1927, la Cobla Barcelona va participar en la vetllada commemorativa dels Jocs Florals de Sants, celebrada al Casino de Sants. Aquesta «festa literària»<sup>594</sup> va comptar amb l'obertura de la Cobla Barcelona, que va interpretar la suite *Impressions camperoles* de Joaquim Serra. Posteriorment, diversos actors i actrius van recitar poemes d'Àngel Guimerà, Jacint Verdaguer, Anicet Pagès, Francesc Matheu, Apel·les Mestres, Joan Maragall, Joan Alcover i Josep Maria de Sagarra. Al juliol de 1932, en commemoració del vuitè aniversari de la mort d'Àngel Guimerà, el Centre Autonomista de Dependents del Comerç i de la Indústria va organitzar una sessió necrològica a la sala d'actes del centre. Aquesta «vetllada literària»<sup>595</sup> va iniciar-se amb un parlament de Joan Balasch i una glossa de Josep Maria de Sagarra sobre la figura i l'obra d'Àngel Guimerà. També va comptar amb parlaments de Francesc Casals i Francesc Macià i amb un recital de poesies de l'homenatjat a càrrec d'Enric Borràs. Segons el cronista de *La Ven de Catalunya* (19-VIII-1932:8), la Cobla Barcelona va interpretar diverses sardanes «de l'excels poeta».<sup>596</sup> És molt probable que interpretés les composicions que havia compost Enric Morera a partir de poemes d'Àngel Guimerà: *Les neus que es fonen*, *Les fulles seques*, *La sardana de les monges* o *La santa espina*. Les vetllades poètiques, doncs, van relacionar la poesia amb el gènere de les sardanes, qui sap si amb la voluntat de reforçar la part evocativa de la música. Sigui com sigui, van situar novament la Cobla Barcelona en un escenari, en un context molt proper a la categoria d'actuació dels concerts.

---

<sup>594</sup> *La Ven de Catalunya* (23-VIII-1927:4)

<sup>595</sup> *La Ven de Catalunya* (19-VII-1932:8)

<sup>596</sup> *La Ven de Catalunya* (18-VII-1932:10)

## 2.7. Conferències il·lustrades

Entre 1922 i 1935, la Cobla Barcelona va participar en conferències de temes musicals. L'acció de la formació en aquests actes va consistir bàsicament en la interpretació de composicions, a voltes fragments, que il·lustraven la temàtica exposada pel conferenciant. Al juny de 1922, l'Ateneu Empordanès de Barcelona va organitzar les festes d'homenatge a Pep Ventura (v. **Im. 2.2.**).<sup>597</sup> L'obertura del festival va tenir lloc el dia 10 de juny al local de l'entitat i va comptar amb parlaments d'Eusebi Corominas, Eugeni d'Ors, Lluís Massot, Ramon Noguer i Comet i Rafael Ramis. Per cloure l'acte, Salvador Raurich va llegir un text sobre el contrapàs<sup>598</sup> i la Cobla Barcelona va interpretar-ne un.<sup>599</sup> El mateix dia a la nit, Joan Llongueras va realitzar una conferència titulada «Pep Ventura i les belles tonades de la raça»<sup>600</sup> i la Cobla Barcelona va il·lustrar-la musicalment.<sup>601</sup> Segons el cronista del diari *L'Avi Muné* (17-VI-1922:1) la formació va obrir l'acte amb la interpretació de *A en Pep Ventura* d'Enric Morera i *La rosada* de Juli Garreta, i al llarg de la sessió va interpretar diverses sardanes de Ventura que feien referència al text de Llongueras: *La gentil pastora*, *Els segadors*, *Un esmolet vell* i *Toc d'oració*. Fins i tot va sonar la *Sardana de tenor*, una composició que Albert Martí va interpretar amb la tenora de Pep Ventura.<sup>602</sup> Així doncs, l'acció de la cobla en aquests actes no va consistir pròpiament en la realització d'un concert sinó en la il·lustració musical d'un acte que partia d'un text emès per un conferenciant.

La major part de conferències en què va participar la Cobla Barcelona van tenir lloc als estudis de Ràdio Barcelona. El plebiscit musical promogut per la mateixa radio el 1925<sup>603</sup> va incloure aquesta acció juntament amb els diferents gèneres musicals que conformaven l'enquesta. La programació especial en motiu de les festes de l'estrena del nou transmissor, celebrades al febrer de 1926, va incloure una conferència de Salvador Raurich dedicada a l'obra de Juli

---

<sup>597</sup> *La Ven de Catalunya* (17-VI-1922:2)

<sup>598</sup> Al fons de Salvador Raurich, conservat a la Biblioteca de Catalunya, es conserven diversos estudis del contrapàs datats entre 1921 i 1922 (Biblioteca de Catalunya, Fons Salvador Raurich, top. M4523, M4432, M4445/5 i M 4441/10)

<sup>599</sup> *La Ven de Catalunya* (11-VI-1922:2)

<sup>600</sup> *El Programa* (10-VI-1922:4); *L'Avi Muné* (17-VI-1922:1)

<sup>601</sup> Tot i que el cronista del diari *El Programa* (10-VI-1924:4) va anunciar que la conferència seria editada en un volum de les "Publicacions Empordà" i amb una portada dissenyada per Salvador Dalí, el projecte no es va arribar a materialitzar. El manuscrit de la conferència, titulada "Pep Ventura i les belles tonades de la raça" i amb data 8 de juny de 1922, es conserva al Fons de Joan Llongueras (Biblioteca de Catalunya, Fons Joan Llongueras, top. M5770/1). El dibuix de Salvador Dalí es troba en una col·lecció particular de Barcelona (Seguranyes 2017:2018).

<sup>602</sup> Segons el cronista del diari *El Programa* (23-VI-1922:14) Salvador Dalí Cusí, notari i pare del reconegut pintor, va cedir temporalment la tenora de Pep Ventura a l'Ateneu Empordanès i la junta de l'entitat la va exposar en un dels salons.

<sup>603</sup> *Radio Barcelona* (26-IX-1925:8-9)

Garreta amb il·lustracions musicals de la Cobla Barcelona.<sup>604</sup> Aquesta sessió, que va prendre sentit necrològic, es va repetir diverses vegades entre el febrer i el març.<sup>605</sup> En una d'aquestes, concretament la del 8 de març, la cobla va il·lustrar la conferència de Raurich amb la interpretació de *Somni gris*, *Pastoral*, *A en Pau Casals*, *La Rosada*, *Juny* i *Matinada* de Juli Garreta.<sup>606</sup>

A partir de 1927, diversos crítics musicals van fer comentaris previs als concerts celebrats per la Cobla Barcelona a la radio.<sup>607</sup> El 16 de juny de 1927, va comptar amb una conferència prèvia de Salvador Raurich que tractava sobre *La processó de Sant Bartomeu* d'Antoni Català, *Festa major* d'Enric Morera, *Juny* de Juli Garreta, *La reina de les flors* de Josep Serra i la glossa *Les danses de Vilanova* d'Eduard Toldrà;<sup>608</sup> i al maig de 1935, amb una ponència sobre Enric Morera impartida per Rafael Moragas i Joan Llongueras, que va comptar amb il·lustracions musicals de la soprano Conxita Badia, el pianista Joaquim Salvat i la Cobla Barcelona.<sup>609</sup>

Una de les accions que va tenir lloc fora dels estudis de la ràdio va ser el Festival Comemoratiu del Centenari de la Renaixença promogut per l'entitat Palestra. L'esdeveniment titulat «Festival commemoratiu de la Renaixença de la Cançó i de la nostra Música», va tenir lloc al Palau de la Música Catalana el juny de 1933 i es va centrar en una conferència impartida per Lluís Millet. L'acte va comptar amb il·lustracions musicals de l'Orfeó de Sants, l'Esbart Infantil de Sants i la Cobla Barcelona.<sup>610</sup> Les conferències il·lustrades responen a la necessitat d'escoltar, d'analitzar i d'interpretar la música en una situació de concert, una necessitat que Francesc Pujol, deu anys enrere, ja demanava: «penseu que la sardana és quelcom més que un motiu de dansar, és la música de la nostra terra [...] bé podríeu esmerçar quelcom de la vostra atenció en *escoltar* la música [...] bé podríeu esmerçar quelcom del vostre discerniment en *analitzar* la música».<sup>611</sup>

---

<sup>604</sup> *La Ven de Catalunya* (7-II-1926:10)

<sup>605</sup> *La Ven de Catalunya* (7-II-1926:10); *La Publicitat* (14-II-1926:4); *La Ven de Catalunya* (8-III-1926:7)

<sup>606</sup> *La Ven de Catalunya* (8-III-1926:7)

<sup>607</sup> *La Publicitat* (14-II-1926:4); *La Ven de Catalunya* (16-VI-1927:7); *La Publicitat* (27-X-1927:9)

<sup>608</sup> *La Ven de Catalunya* (16-VI-1927:7)

<sup>609</sup> *La Ven de Catalunya* (22-V-1935:8)

<sup>610</sup> *Revista Musical Catalana* (VII-1933:296)

<sup>611</sup> *Renaixement* (11-VII-1912:333)

## 2.8. Enregistraments

Tot i que els gramòfons van arribar a Catalunya a finals del segle XIX juntament amb diferents discs que contenien cançons, melodies populars, marxes, àries i duets d'òpera (Jones 1995:40-73; Tort 1986:18-25), no va ser fins a inicis del segle XX que les sardanes, juntament amb els pasdobles, els tangos, les masurques o les jotes, van entrar al repertori enregistrat. Segons Ayats, Costal, Rabaseda (2009:68-69) aquests enregistraments van comportar una difusió d'abast molt ampli del gènere de la sardana.

Des de la fundació, la Cobla Barcelona va participar activament en l'enregistrament de discs. Un dels primers localitzats, enregistrat al 1922 per la marca discogràfica Gramófono, va incloure *Llevantina* de Vicens Bou, *L'hereu i la pubilla* d'Eduard Toldrà, *Primavera* de Josep Baró i *Enriqueta* d'Eduard Mercader.<sup>612</sup> Sense entrar en detall de la totalitat de gravacions que va fer la formació durant la seva primera etapa –no és l'objectiu d'aquest apartat– he pogut disposar de diverses dades que permeten una aproximació a aquesta categoria d'actuació. El fons documental de FonoVilassar'78, creat per Antoni Torrent (Oroval 2019:105-108) disposa d'un llistat d'enregistraments que inclou més de dues-centes cinquanta gravacions realitzades per la Cobla Barcelona entre 1922 i 1938 (v. **Annex 7, quadre-resum n. 1**).<sup>613</sup> Segons el llistat, els autors més enregistrats van ser Vicens Bou, amb disset composicions; Enric Morera, amb dotze; Eduard Toldrà i Pep Ventura, amb onze; Joaquim Serra, amb deu; Josep Serra, amb nou; Francesc Carré, amb vuit i Antoni Botey, amb set. De la mateixa manera, les sardanes més enregistrades i consegüentment reeditades van ser *Juny* de Juli Garreta, *Per tu Ploro* i *Toc d'oració* de Pep Ventura. En el mateix registre, hi destaquen sardanes de compositors vinculats amb la Cobla Barcelona: Enric Morera, Francesc Pujol, Eduard Toldrà o Joaquim Serra (v. **1.2**). També s'inclouen sardanes dels mateixos intèrprets (v. **1.3.1**): *Carmeta* Benvingut Tapis, *Montserrat* de Josep Gravalosa, *Cant a la vida* o *Garriguella* de Josep Coll, *Dolç pensament* de Josep Juncà, *La benvinguda Maria* de Ferran Blanch, *La cutulina* d'Antoni Cassi i diverses sardanes de Josep Serra: *Íntima*, *El Rossinyol*, *La reina de les flors*, *El meu gra de sorra*, *Peralada* i *Recordança*.

Tot i que la major part d'enregistraments del llistat realitzats per la Cobla Barcelona s'adscriuen al gènere de la sardana, n'hi ha algunes que responen a altres categories de

---

<sup>612</sup> El diari *El Diluvio* (5-XI-1922:47) va recollir els números de catàleg: AE143- AE154.

<sup>613</sup> A mitjans d'abril de 2018, Jaume Nonell em va facilitar l'inventari confeccionat per Antoni Torrent.

repertori. Pel que fa a la categoria de música per a cor i cobla, hi trobem diverses sardanes corejades: *El galant desdenyat*, *La Festa Major de Vilaxica* i *Marinada* d'Antoni Pérez-Moya, *Els primers sospirs* i *El Rabadà* de Marià Mayral; i dos himnes, *Himne a l'arbre fruïter* d'Enric Morera i *Himne Federació de Joves Cristians* de Joan Llongueras. El llistat també inclou el nom de les formacions corals que van participar en els enregistraments: Orfeó Català, Orfeó Goya, Orfeó de Sants, Coral Montserrat, Els Cent Homes d'en Fontbernat. I el nom dels músics que les van dirigir: Lluís Millet, Francesc Pujol, Marià Mayral, Antoni Pérez-Moya i Josep Fontbernat. Pel que fa a la música per a concert hi ha diverses glosses: *Les danses de Vilanova* d'Eduard Toldrà, *L'hermosa Antònia* d'Antoni Juncà, *Els fadrins de Sant Boi* i *Els Estudiants de Tolosa* de Francesc Pujol; i també algunes composicions de tema lliure: «L'albada» i «La vall dels ecos» de la suite *Impressions camperoles* de Joaquim Serra; *Cap al tard* i *Cançó de muntanya de la visió Pirinenques* de Francesc Pujol.<sup>614</sup>

Durant el procés de buidatge també es van localitzar diversos enregistraments que no apareixen al registre de Torrent (v. **Annex 7, quadre-resum n. 2**): el poema *Sant Jordi Triomfant* de Francesc Pujol enregistrat amb l'Orfeó Català,<sup>615</sup> els ballables *El fenómeno* i *Le pericó de la nit* de Josep Gravalosa,<sup>616</sup> *El Amanecer* i *Les celtíberos* de Salvador Juanola,<sup>617</sup> i sardanes corejades amb el tenor Joan Barrabés<sup>618</sup> i el cor Els Cent Homes d'En Fontbernat i amb la col·laboració d'Emili Vendrell i la direcció de Josep Fontbernat.<sup>619</sup> També existeixen diversos discs enregistrats durant la *tournee* de 1937 (v. **5**).<sup>620</sup>

Actualment, Pau Vila i Elvira, doctorand del Departament d'Art i Musicologia de la Universitat Autònoma de Barcelona, està finalitzant una tesi doctoral sobre la interpretació de diferents cobles a partir d'enregistraments de la primera meitat del segle XX. Segons Vila, la Cobla Barcelona va ser la cobla catalana que va enregistrar més discs durant el període comprès entre 1922 i 1936, sobretot al 1930, any de major producció discogràfica de la formació. A partir de diversos enregistraments de la Cobla Barcelona, Vila ha diferenciat dues etapes distintes: la primera, entre 1922 i 1929, caracteritzada per les discrepàncies

---

<sup>614</sup> La *Revista Musical Catalana* (VIII-1931:28) va recollir la gravació de *Pirinenques* i va especificar que s'havia realitzat amb la Cobla Barcelona, La Principal del Bages i La Principal del Vallès.

<sup>615</sup> Centre de Documentació de l'Orfeó Català, Fons de l'Orfeó Català, top. 2.5.2\_007.1; *Revista Musical Catalana* (V-1931:163)

<sup>616</sup> *El Diluvió* (5-I-1923:40)

<sup>617</sup> *Catalago Regal* (X-1926:55)

<sup>618</sup> *Odeon* (VIII-1930:4)

<sup>619</sup> *Odeon* (VI-1931:156); Biblioteca Nacional de España, Biblioteca Digital Hispánica, top. DS/10789/10

<sup>620</sup> *El Mirador* (19-II-1937:10)

interpretatives entre Albert Martí i la resta dels components; i la segona, entre 1929 i 1936, que a banda de coincidir amb l'etapa de Josep Coll i amb certa estabilització de la plantilla, es caracteritza per la sincronització i el conjunt dels plans sonors (v. **1.4.**).<sup>621</sup>

Josep Coll, en els seus «Apunts de treball», va utilitzar el terme *impressionar* per referir-se a l'acció d'enregistrar discs sonors. Els apunts confirmen que la Cobla Barcelona, entre 1929 i 1930, va enregistrar composicions en deu ocasions; del 1931 i al 1932 en sis; i del 1933 i al 1934, no en va enregistrar cap. Probablement, aquesta davallada va ser deguda a un canvi generacional que es va manifestar en la transformació dels gustos i de les estètiques de l'entreteniment, i que ja he comentat anteriorment (v. **1.2.** i **2.2.5.**).

Cal tenir present que el llistat de Torrent inclou unes mil dues-centes gravacions realitzades durant la primera meitat del segle XX per una dotzena de cobles. D'aquestes gravacions, la Cobla Barcelona és l'única que, a partir de 1930, va enregistrar música per a concert: glosses i composicions de tema lliure. Aquest fet constata novament la voluntat d'especialitzar-se en un determinat repertori de concert exposada a les bases fonamentals del 1922,<sup>622</sup> i reafirmada en el contingut inclòs en la instància del Consell de Cultura de la Generalitat de Catalunya de 1932: «la Cobla Barcelona ha cooperat com la que més amb el seu entusiasme i amb el seu treball, a la formació d'un repertori especial de música per a concert escrita per aquest organisme tan característic de la terra catalana que és la cobla» (v. **Im. 1.23.**). Per justificar aquesta voluntat, s'ha intentat localitzar enregistraments no circumscrits al gènere de la sardana i realitzats per altres formacions similars durant el mateix període, sense arribar a trobar-ne cap. Així doncs, a menys que es localitzi material que modifiqui aquest judici, la Cobla Barcelona va ser capdavantera en la realització d'aquesta acció.

---

<sup>621</sup> Pau Vila i Elvira, comunicació personal, (21-IV-2020)

<sup>622</sup> *La Sardana* (7-IV-1922:19)





## Annex 2. Imatges corresponents al capítol 2



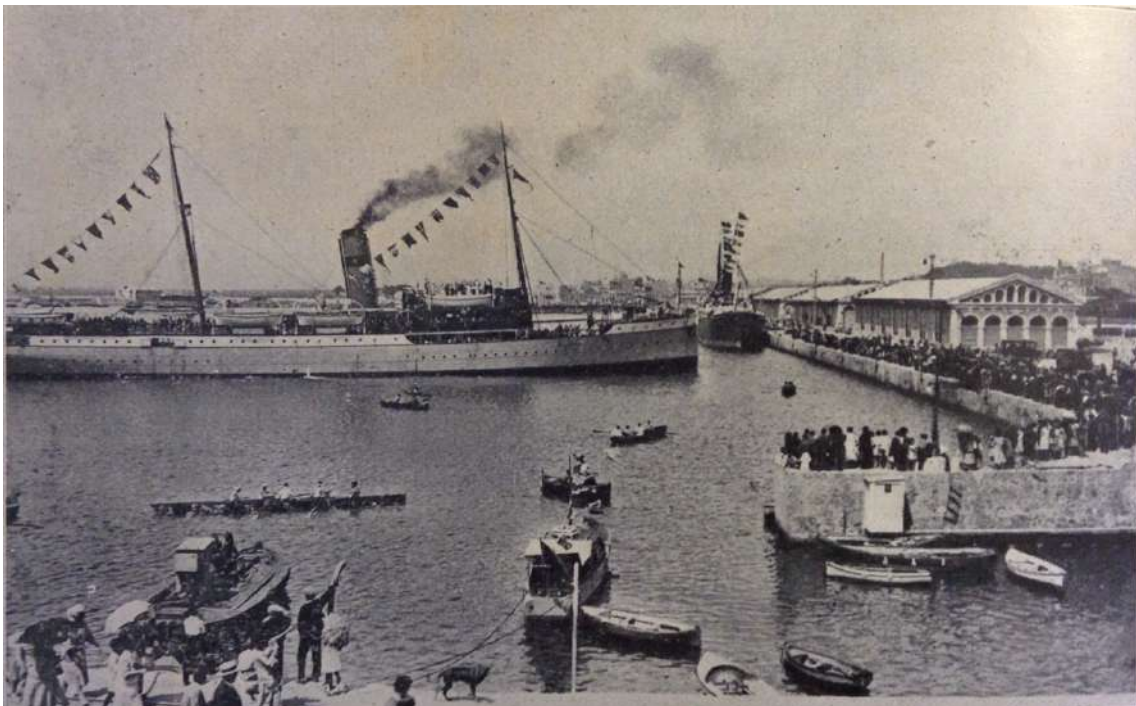
2.1. Fotografia de la Cobla Barcelona feta al Teatre Tívoli durant la representació de *Marina* d'Emilio Arrieta, abril de 1922.  
(*Catalunya Gràfica*, IV-1922:7)



2.2. La Cobla Barcelona, La Principal de la Bisbal, La Principal de Perelada i Els Montgrins actuant a la plaça Sant Jaume durant les festes-homenatge a Pep Ventura, juny de 1922.  
(*Catalunya Gràfica*, VI-1922:17)



2.3. La Cobla Barcelona actuant a Llagostera al 1924.  
 Darrere, Joan Tost, Ramon Mayans, Josep Serra, Antoni Martori i Josep Juncà.  
 Davant, Pere Moner, Josep Llorà, Benvingut Tapis, Albert Martí i Francesc Civit.  
 Col·lecció particular Josep Loredo.



2.4. Arribada del vaixell J.J. Sister a Tarragona. En aquest instant, la Cobla Barcelona, situada a la coberta del vaixell, va estrenar *Tarragona* d'Enric Casals (v.2.1).  
 (*La Sardana*, VIII-1928)

**OLYMPIA**

**DIMECRES, 14 de Juliol de 1926, a les 10 de la nit**

**CONCERT en Homenatge**  
al Mtre.  
**AMADEU VIVES**

**PROGRAMA**

I

MATINADA SANTPOLENÇA, Sardana..... (ESTRENA)	} A. VIVES
GOIGS I PLANYS.....	
EIXELEBRADA.....	
MONTSERRATINA.....	

**COBLA BARCELONA**

II

Cançons per **MERCÈ PLANTADA**  
acompanyada al piano per **PERE VALLBERA**

LA FADA DE BANYOLES..... Del poema "CANIGÓ"	} A. VIVES
LA FADA DE ROSES.....	
LA FADA DE LANÓS.....	
LA FILADORA.....	
LA FILLA DEL MARXANT.....	

LA PASTORETA.....  
Piano **STEINWAY**, cedit per la casa **IZABAL**

III

**ORFEÓ CATALÀ**, sota la direcció  
del Mtre. **En Lluís Millet**

L'EMIGRANT.....

IDIL·LIS.....	} A. VIVES
I. JESUS I SANT JOAN.....	
II. LA LLUNA I LA ROSA.....	
III. CANTA I VOLA QUE FA SOL.....	

LA BALENGUERA (amb acompanyament de cobla).....

2.5. Programa del concert-homenatge a Amadeu Vives celebrat al Teatre Olympia, juliol de 1926. CEDOC, col·leccions digitals.

**ATENEU - TARREGA**

**EXTRAORDINARI CONCERT**

**Orfeó Nova Tàrrrega - Cobla Barcelona**

Dia 1 Desembre de 1929 - A les 5 de la tarda

**PROGRAMA**

<p style="text-align: center;">I</p> <p>Per l'Orfeó Nova Tàrrrega</p> <p>Cançó de la Senyera, Millet</p> <p>Per la secció de senyoretas, a l'unisson, amb acompanyament de piano per En Josep Serra</p> <p>* Felicitat, A. Mestres</p> <p>* Non, non, nonetes Zamacois</p> <p>* Pobret, pobrissó, Romeu</p> <p>Per les tres seccions</p> <p>* Camí de Siena, Blancafort</p> <p>Nocturn, Balcells</p> <p>* Hortolana lleidatana... (estrena) Güell</p> <p>Per l'Orfeó i Orquestra</p> <p>* Psalm CL, César Franck</p> <p>Les obres assenyalades amb * són primera audició.</p>	<p style="text-align: center;">II</p> <p>Per la Cobla Barcelona</p> <p>Els estudiants de Tolosa (glossa) Pujol</p> <p>El rossinyol (sardana de concert), J. Serra</p> <p>Davant la Verge * * * Moren</p> <p>Impressions camperoles Joanquim Serra</p> <p>I Albada.....</p> <p>II Mainada jugant.....</p> <p>III Sota els pins.....</p> <p>IV La vall dels ecos.....</p> <p>V Festa.....</p> <p>Jany (sardana de concert) Guireta</p> <p style="text-align: center;">III</p> <p>L'hermosa Antònia (glossa) Juncà</p> <p>Orfeó i Cobla</p> <p>* Marinada (sardana) Pérez Moya</p> <p>* Dintre el bosc (sardana) Pérez Moya</p> <p>* Sant Jordi triomfant (poema) Pujol</p>
---	--

Les localitats abonades podran retirar-se els dies 24, 25 i 26, de dos a quatre de la tarda i de nou a onze de la nit, passat aquest termini no hi haurà dret a reclamació. Després de localitats pels socis, els dies 27, 28, 29 i 30, a les mateixes hores. Pel públic a taquilla.

2.6. Concert de l'Orfeó Nova Tàrrrega i la Cobla Barcelona a Tàrrrega, desembre de 1929. (Crònica Targarina 23-XI-1929:5)

**Palau Nacional**  
**del Parc de Montjuïc**

**Dissabte 25 abril 1931**  
a un quart d'onze de la nit

**CONCERT EXTRAORDINARI**

organitzat pel  
**Comitè Olímpic Espanyol**  
a honor dels Delegats del  
**Comitè Olímpic Internacional**


**Cobla Barcelona**  
**ORFEÓ CATALÀ**  
250 coristes

**PROGRAMA**

<p style="text-align: center;">I PART</p> <p>EL CANT DE LA SENYERA</p> <p>LA CANÇÓ DEL LEADRE</p> <p>LA NINA I EL MOLINER</p> <p>EL FIL DE DON GALLARDO</p> <p>EL CAÇADOR I LA PASTORETA</p> <p>EL CANT DELS OCELLS</p> <p>LA FILLA DEL MARXANT</p> <p>LA MARE DE DÉU, glossa de la cançó popular</p> <p>LA SARDANA DE LES MONGES</p>	<p style="text-align: center;">} Cançons populars catalanes</p> <p>Millet</p> <p>Sancho-Marraco</p> <p>Pérez Moya</p> <p>Sancho-Marraco</p> <p>Bofey</p> <p>Millet</p> <p>Cumellas Ribó</p> <p>Nicolau</p> <p>Morera</p> <p style="text-align: center;">ORFEÓ CATALÀ</p>
---	--

<p style="text-align: center;">II PART</p> <p>JUNY, sardana Cobla "Barcelona"</p> <p>LA BALENGUERA</p> <p>SANT JORDI TRIOMFANT</p> <p>LA MARINADA, sardana</p> <p>EL CANT DEL POBLE, himne</p>	<p style="text-align: center;">} Garrofa</p> <p>Garrofa</p> <p>Vives</p> <p>Pujol</p> <p>Pérez Moya</p> <p>Vives</p> <p style="text-align: center;">ORFEÓ CATALÀ i COBLA BARCELONA</p> <p style="text-align: center;">Direcció: Mestre <b>LLUIS MILLET</b></p>
--	--

2.7. Programa del concert de l'Orfeó Català i la Cobla Barcelona en honor dels delegats del Comitè Olímpic Internacional, abril de 1931. CEDOC, Col·leccions digitals.



GENERALITAT DE CATALUNYA

PALAU NACIONAL DE MONTJUÏC

Concert a homenatge al President del Govern de la República,  
del President de les Corts Constituents i Comissions parlamentàries

Cobles : BARCELONA  
i LA PRINCIPAL, DE LA BISBAL

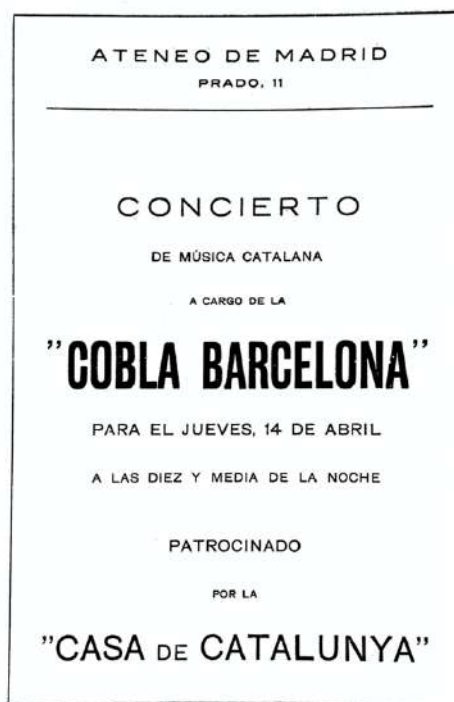
**ORFEÓ CATALÀ**  
**ORQUESTRA PAU CASALS**  
**ORFEÓ GRACIENC**

25 setembre 1932. A dos quarts de cinc de la tarda.

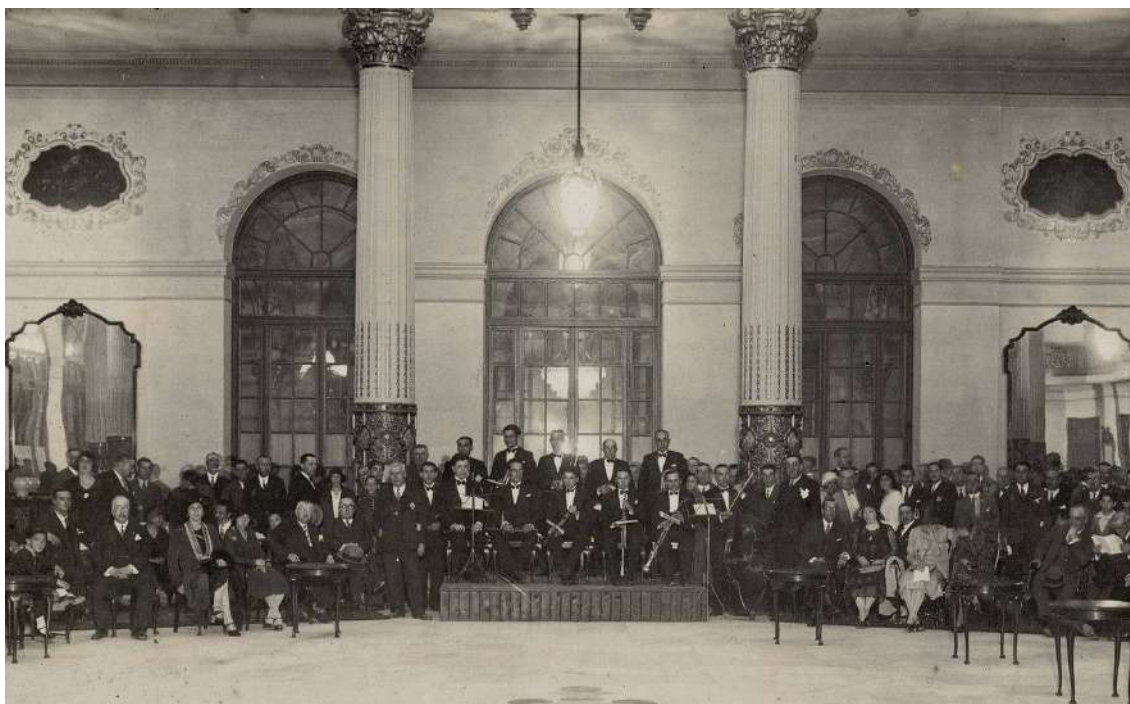
2.8. Programa del concert de la Cobla Barcelona, La Principal de la Bisbal, l'Orfeó Català, l'Orquestra Pau Casals i l'Orfeó Gracienc en honor del president de la República, setembre de 1932. CEDOC, Col·leccions digitals.



2.9. Programa del concert de l'Orfeó Català i la Cobla Barcelona al Teatre de l'Exposició Iberoamericana de Sevilla, maig 1930. CEDOC, Col·leccions digitals.



2.10. Programa del concert de la Cobla Barcelona a l'Ateneo de Madrid, maig 1930. CEDOC, Fons Francesc Pujol, top. 4132



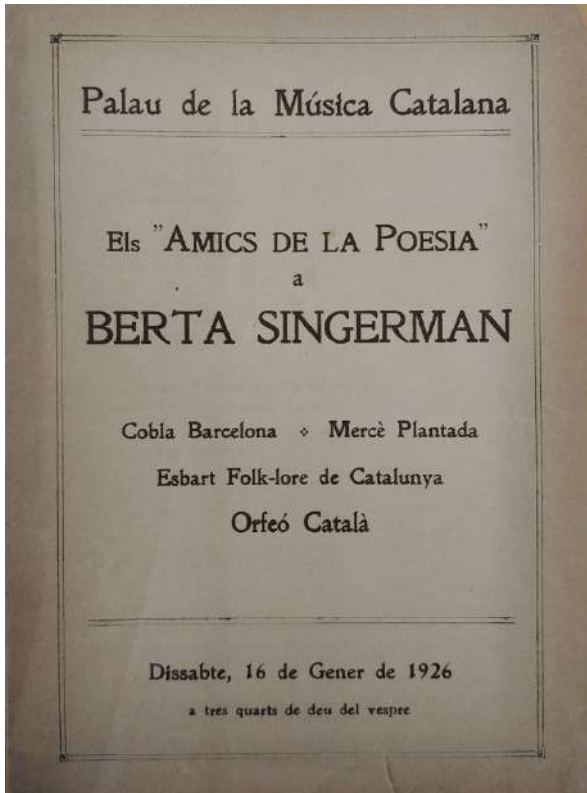
2.11. La Cobla Barcelona al vestíbul del Teatre de l'Exposició Iberoamericana de Sevilla, maig 1930. Darrere, Josep Buscarons, Pere Aragonés, Antoni Martori, Pere Garriga, Josep Serra, Josep Juncà. Asseguts, Pere Moner, Antoni Cassi, Ferran Blanch, Josep Coll i Francesc Civit. CEDOC, Fons fotogràfic de l'Orfeó Català, Col·lecció digital.



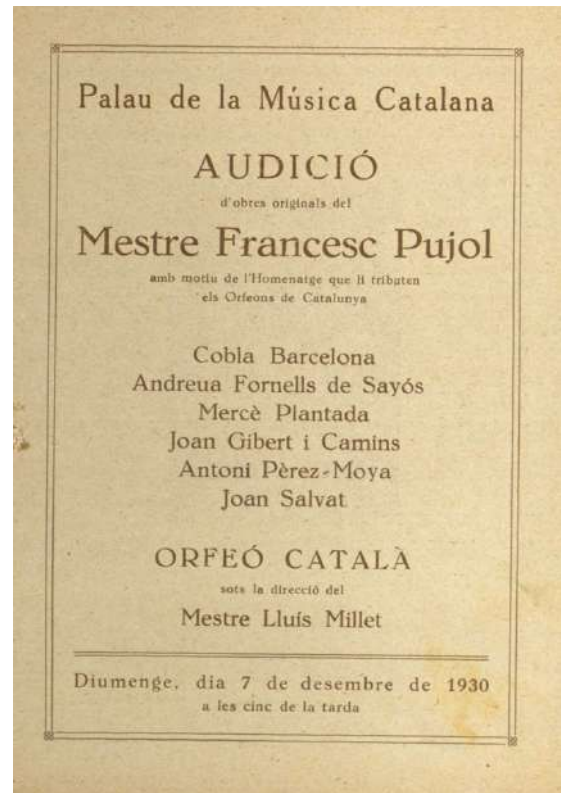
2.12. La Cobla Barcelona actuant a la Plaza San Fernando de Sevilla, 6 de maig de 1930.  
CEDOC, Fons fotogràfic de l'Orfeó Català, Col·lecció digital.



2.13. Concert de la Cobla Barcelona i l'Orfeó Català a la Plaza San Fernando de Sevilla, maig de 1930.  
CEDOC, Fons fotogràfic de l'Orfeó Català, Col·lecció digital.



2.14. Programa de la vetllada poètica dedicada a Berta Singerman celebrat al Palau de la Música. CEDOC, Col·leccions digitals.



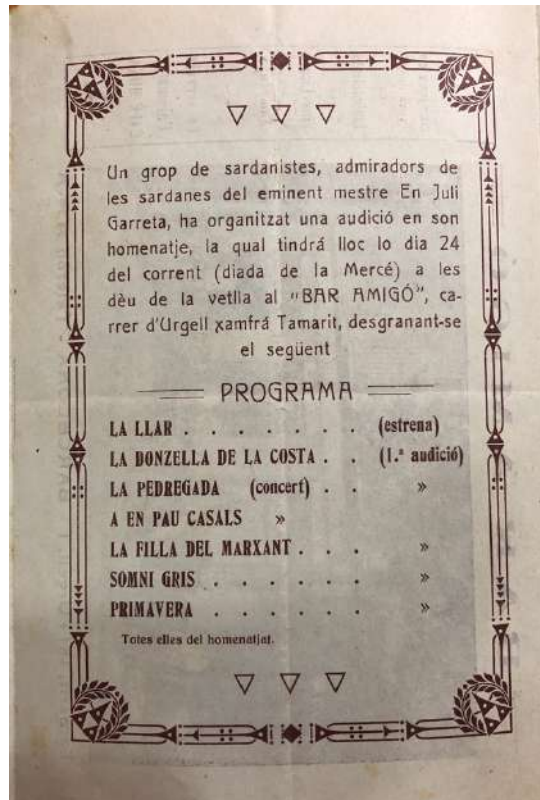
2.15. Programa del concert-homenatge a Francesc Pujol celebrat al Palau de la Música. CEDOC, Col·leccions digitals.



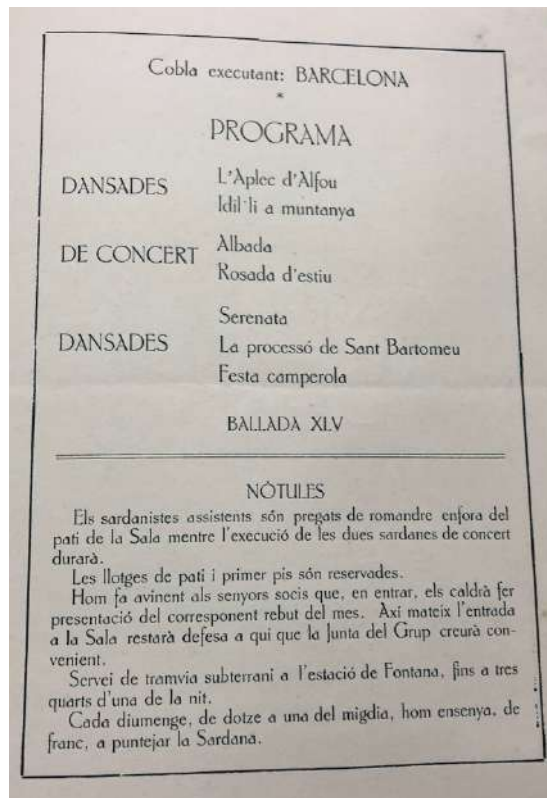
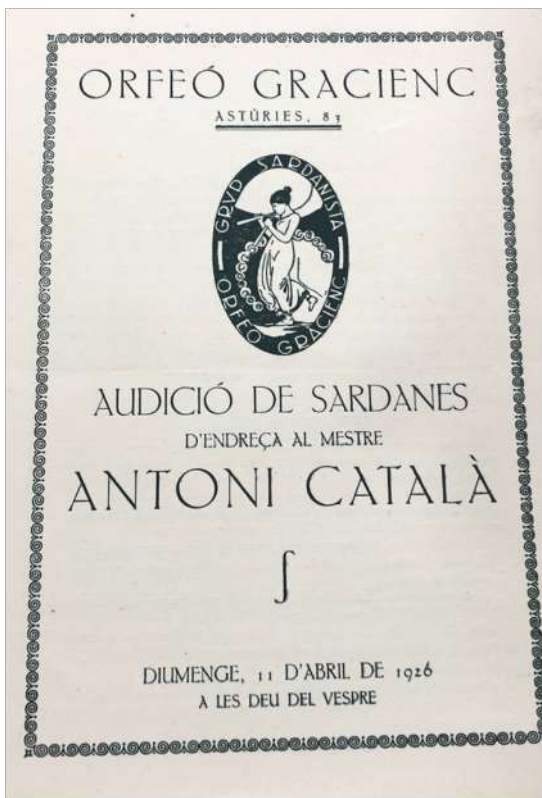
2.16. Anunci de l'espectacle de varietats celebrat al Teatre Eldorado el 6 de maig de 1924. (*El Diluvio*, 4-IV-1924:6)



2.17. Anunci de l'espectacle de varietats celebrat al Teatre Eldorado el 30 maig de 1924. (*El Diluvio*, 30-V-1924:1)



2.18. Programa de la ballada en honor a Juli Garreta realitzada al Bar Amigó, setembre de 1923. Col·lecció particular Enric Mañosas

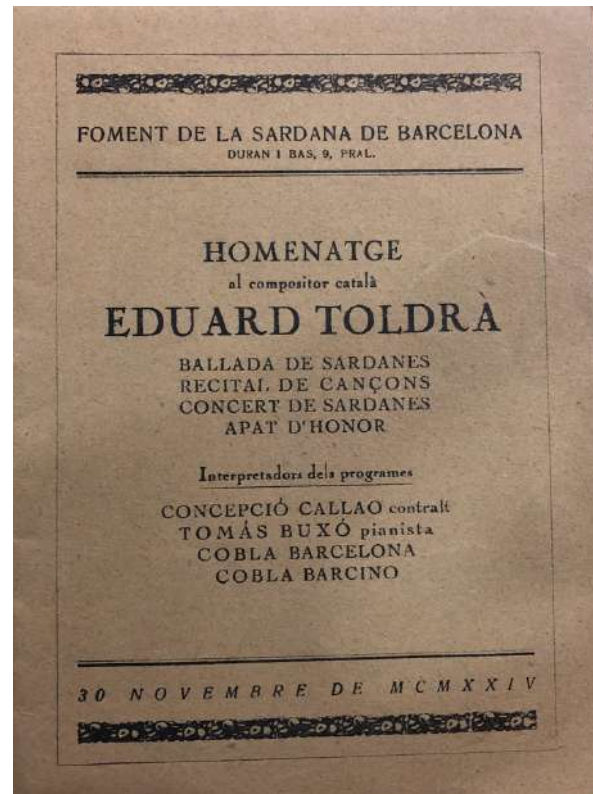


2.19. Programa de la ballada dedicada a Antoni Català, realitzada a la seu de l'Orfeo Gracienc, abril de 1926. Col·lecció particular Enric Mañosas





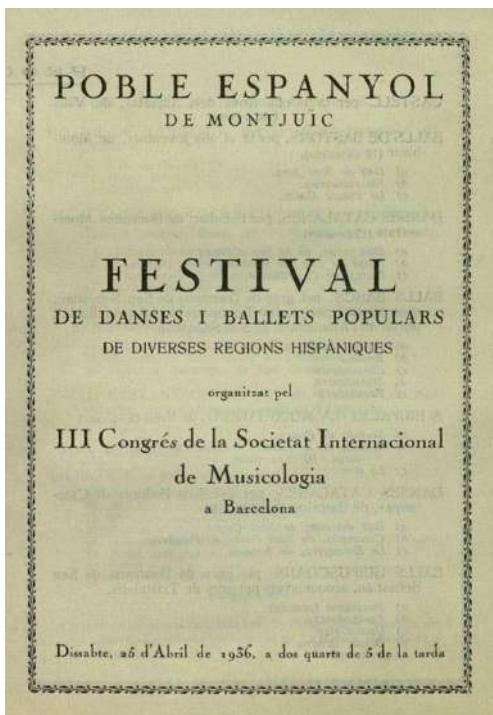
2.20. Programa de la funció de benefici Pro-monument Juli Garreta, desembre de 1926. Col·lecció particular Enric Mañosas



2.21. Programa del concert-homenatge a Eduard Toldrà, novembre de 1924. Col·lecció particular Enric Mañosas



2.22. Particel·la hològrafa d'Atzavares i baladres d'Eduard Toldrà amb la dedicatòria de l'autor. Músics per la cobla, Arxiu de la Cobla Barcelona, top. R31856



2.23. Programa del Festival de danses i ballets populars celebrat al Poble Espanyol durant el III Congrés de la Societat Internacional de Musicologia. CEDOC, Col·leccions digitals.



2.24. La Patum interpretada per la Cobla Barcelona al poble Espanyol durant el III Congrés de la Societat Internacional de Musicologia, 25 d'abril de 1936. (*Butlletí dels Museus d'Art de Barcelona*, VIII-1932:1)



2.25. L'Esbart Folklore de Catalunya dansant *La Bolangera de Solsona* al Poble Espanyol durant el III Congrés de la Societat Internacional de Musicologia, 25 d'abril de 1936. Biblioteca de Catalunya, Fons José Subirà, sense top.

**Associació Musical del Districte IX.è**  
 Estatge: Ramon Batlle, 19-21. - Telèfon 50306 BARCELONA

AUDICIÓ, XLII

**FESTIVAL DE MUSICA CATALANA**  
 per la  
**Cobla Barcelona**  
 (Oficial de la Generalitat de Catalunya)

i de la qual formen part els notables artistes  
 PERE MONER (flaviol), ANTONI CASSI (tiple), ANTONI MARCOS (tiple), JOSEP ROCA (tenora), FRANCESC CIVIT (tenora), JOSEP GRÀCIA (trompeta), JOAN ROVIRA (trompeta), LLUÍS OLIVA (fiscorn), ISIDRE MARBÀ (fiscorn), ANTONI MARTORI (trombó) i JOSEP JUNCA (contrabaix).

Amb la col·laboració del mestre compositor i director  
**JOAQUIM SERRA**

Diumenge, dia 5 de Gener del 1936  
 a un quart de dotze del matí

**CINEMA RECREU**

PROGRAMA

I

Gentil . . . . . Serra  
 Les danses de Vilanova (glossa) . Toldrà  
 Una vegada era.... . . . . Casals  
 Els Estudiants de Tolosa (glossa) Pujol  
 La meva alzina . . . . . Morera

II

Manresana . . . . . Manén  
 Impressions camperoles . . . . Joaquim Serra  
 (SUITE en cinc temps)  
 I Albada. II Mainada jugant. III Sota els pins.  
 IV La Vall dels Ecos. V Festa.  
 (DIRIGIDA PER L'AUTOR)

Innominada . . . . . Garreta

2.26. Festival de Música Catalana celebrat el dia 5 de gener de 1936 al Cinema Recreu. Col·lecció particular Eduard Boada.


SE HAN PUBLICADO LAS SARDANAS SIGUIENTES POR LA  
**COBLA BARCELONA**

GOIGS I PLANYS (A. Vives) . . . . .	}	AE 1664
MATINADA SANTPOLENCA (A. Vives) . . . . .		
EIXELEBRADA (A. Vives) . . . . .	}	AE 1665
MONTSERRATINA (A. Vives). . . . .		
CANÇÓ D'AMOR I DE GUERRA (Martinez Valls)	}	AE 1666
DOLÇ ESPLAI (A. Planás). . . . .		

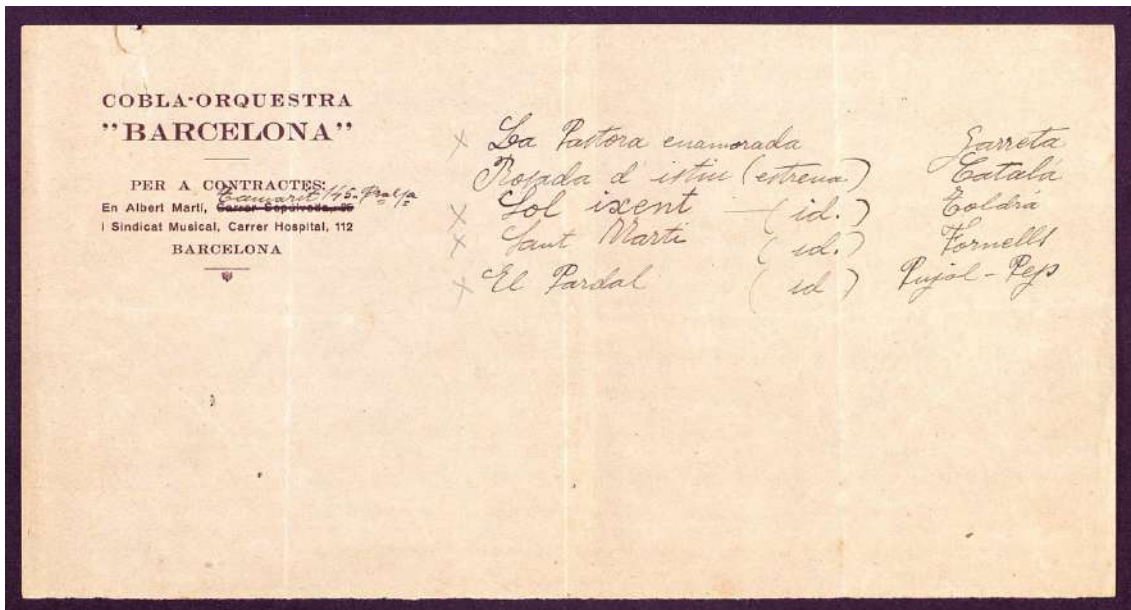
en discos de la célebre marca

**“LA VOZ DE SU AMO”**

Nuevo sistema eléctrico de impresión  
 POTENCIA Y CLARIDAD HASTA HOY NO ALCANZADA



2.27. Anunci de l'enregistrament de les sardanes d'Amadeu Vives. (El Diluvio, 7-X-1926:1)



2.28. Programa redactat per Albert Martí per una ballada celebrada a l'Orfeó Gracienc el dia 19 de març de 1923 (*La Publicitat*, 15-II-1923:5) Biblioteca de Catalunya, Fons Francesc Pujol, top. M 6997/9

Sala d'audicions de l'ORFEO GRACIENC  
ACTURIES, 83

CONCERT D'HOMENATGE POSTUM  
a  
**JULI GARRETA**  
organitzat pel  
Foment de la Sardana de Barcelona

**PROGRAMA**

I  
CASALS - Setembre - A Juli Garreta  
GARRETA - Nydia  
La rondalla  
La llar  
Somni gris  
Isabel

II  
GARRETA - La rosada  
Pastoral  
CATALÀ - Barcarola - A Juli Garreta (1ª audició)  
GARRETA - Somnis  
A Pau Casals

III  
GARRETA - Juny  
Llicorella  
Macia  
Griselda  
Dalt les Gabarres  
La pedregada

**Cobla BARCELONA**

10 GENER 1926, A LES 10 DEL VESPRE

2.29. Programa concert-homenatge pòstum a Juli Garreta, gener de 1926. Col·lecció particular Jaume Nonell.

**PROGRAMA**

DANSADES  
Nydia . . . . . GARRETA  
Pastoral . . . . .

DE CONCERT  
Barcarola (a Juli Garreta). CATALÀ  
La llar . . . . . GARRETA

DANSADES  
Llicorella . . . . .  
La rondalla . . . . . GARRETA  
Dalt les gabarres . . . . .

**Nòtules**  
Els sardanistes assistents són pregats de romandre enfora del pati de la Sala mentre l'execució de les dues sardanes de concert durarà.  
Les llotges de pati són reservades. Es poden fer comandes de les de primer pis, al preu d'una pesseta.  
L'entrada a la sala restarà defesa a qui que la Junta del Grup creurà convenient.  
Servei de tramvia subterrani a l'estació de Fontana, fins a tres quarts d'una de la nit.

2.30. Audició de sardanes per la Cobla Barcelona en homenatge a Juli Garreta a la seu de l'Orfeó Gracienc, 7 de febrer de 1926. Col·lecció particular Jaume Nonell.



# Els concursos de composició: una eina per la transformació de la música per a cobla



Particel·la de «La vall dels ecos» d'*Impressions camperoles* de Joaquim Serra. Músics per la cobla, top. R30185



Una de les principals fites dels promotors del noucentisme va ser elevar el nivell de civilització del país. Narcís Comadira (2016:55) constata la voluntat d'urbanitzar Catalunya, convertir-la en ciutat, educar-la substituint les seves «tradicionals maneres rurals» per «maneres modernes i europees». L'especialista exposa que en aquesta Catalunya-ciutat imaginada pels noucentistes, les arts hi tenien un paper fonamental. ¿Si l'urbanisme i l'arquitectura donaven una imatge d'ordre social i de funcionalitat; l'escultura i la pintura representaven una nova societat; la literatura es convertia en una llengua modernitzada i revitalitzada; i els bells oficis servien per configurar una quotidianitat «de bon gust» (Comadira 2016:55); quin paper tenia, doncs, l'art de la música en aquest programa d'educació general del poble?

L'Orfeó Català, que en el modernisme s'havia convertit en un instrument per rescatar la música popular, depurar-la i oferir-la amb arranjaments (Narvæz 2005:58), va col·laborar en la tasca educadora del noucentisme i va incorporar al seu repertori peces cabdals de la música clàssica europea (Comadira 2006:55-56). També van contribuir-hi altres institucions musicals, com l'Orquestra Pau Casals (Ginesi, Rabaseda 2015), l'Associació Música da Camera (Chavarria 2013:8) o la Banda Municipal de Barcelona (Almacellas 2006)<sup>623</sup>, fins i tot la Cobla Barcelona, una formació que es va especialitzar en l'estudi de la música per a concert amb una clara voluntat educadora i que va integrar en el seu repertori les obres que considerava més innovadores, com les glosses o les composicions de tema lliure (v. 1.1. i 2.). Aquestes institucions compartien el principi d'educació cívica, un element que segons Gay (2018:64) s'havia instal·lat definitivament en el discurs noucentista, sobretot a finals de la dècada de 1910 i inicis de 1920.

La idea noucentista de nació moderna, amb cultura i llengua pròpia, també contemplava una música pròpiament catalana, de «*mediterranisme* d'inspiració, *intel·lectualisme* de concepció i *antilocalisme* d'intenció» (Calmell 2004-2005:98). Però, quin instrument es va utilitzar per eixamplar el patrimoni musical català? Com es va estimular els compositors a escriure obres «civilitzades»?

Els concursos de composició que es van convocar a Catalunya durant el primer terç del segle XX es van convertir clarament en aquest instrument de transformació de l'escriptura per a

---

<sup>623</sup> Joan Lamote de Grignon, en una entrevista publicada a *Musicografia* (IX-1934:198), va afirmar que durant la dècada de 1910 va realitzar una tasca d'educació cívica a la Banda Municipal de Barcelona: «introduje paulatinamente obras de los clásicos y románticos, de forma que insensiblemente fuesen eliminadas aquellas “musiquitas” que hasta el momento habían figurado, casi con exclusividad, la programación de nuestra banda».



cobla, i van contribuir a bastir el context necessari per aconseguir que la cobla passés a ser reconeguda com a vehicle d'expressió cultural i artística. En procurar visibilitat a la cobla com a element patrimonial, els concursos van concórrer a un desplaçament de la consideració social, col·locant la formació i el gènere de la sardana en un univers simbòlic definit i prestigiat. Els certàmens van ajudar a legitimar la cobla, entesa en tant que formació orquestral o simfònica i a provocar un canvi de paradigma, amb la recodificació d'una activitat paral·lela al ball: el concert. A la vegada, van esdevenir un autèntic laboratori d'idees sobre l'escriptura musical i un punt de confluències estètiques; van determinar la prescripció de nous gèneres i van desencadenar un eixamplament i refinament de les demandes expressives de la formació, més enllà de la seva natural circumscripció als límits funcionals del ball.

Durant el primer terç del segle XX, diversos certàmens van incorporar en els seus cartells el gènere de la sardana: concursos literaris, que a tombant del XX van passar una etapa de crítica i de desprestigi per part d'un sector de la societat i que, per a la renovació, van incorporar guardons destinats a l'escultura, la pintura i la música (Casacuberta i Rius 1988: 51-52; Casacuberta 2010: 34-78; Casacuberta 2018: 4-7); concursos de composició de diferents gèneres musicals, que van servir per despertar certes inquietuds paral·leles a les que es vivien en l'ambient literari, amb la diferència que aquests certàmens eren exclusivament de música; i concursos de composició per a cobla, on es valoraven exclusivament composicions per a aquestes formacions. Fins i tot en determinats concursos d'interpretació de cobla –certàmens on, a diferència dels de composició, es valoraven les qualitats artístiques de les formacions– es van qüestionar aspectes estètics de les composicions que s'interpretaven.<sup>624</sup>

Com ja he comentat anteriorment, al 1932, la Cobla Barcelona va especificar a la instància enviada al Consell de Cultura de la Generalitat de Catalunya que havia «cooperat com la que més» per la creació d'un «repertori especial de música per a concert escrit per a cobla» (v. 1.4.2.). Davant d'aquesta afirmació, calia preguntar-se: Què havia fet? Com ho havia fet? Amb qui havia «cooperat»? La redacció d'aquest bloc es va partir de dos objectius: estudiar la reformulació de les composicions escrites per a cobla que va ampliar el repertori existent de sardanes al primer terç del segle XX amb noves formes musicals pròpies de concert i demostrar que la Cobla Barcelona va contribuir significativament a la difusió i a la creació

---

<sup>624</sup> Els concursos de sardanistes –esdeveniments que s'organitzaven per promoure l'ensenyança i el gaudi de la sardana– van quedar exclosos de l'estudi ja que, en ells, es valorava qüestions purament relacionades amb la coreografia i la dansa.

d'un determinat tipus de repertori. Durant el procés de buidatge i de localització, però, van aparèixer alguns indicis que convidaven a ampliar el marc temporal més enllà del període d'estudi, com per exemple, les composicions de tema lliure de Joan Carreras i Dagas, escrites a finals del segle XIX, o els concursos d'interpretació de cobles celebrats a tombant del XX, on el jurat ja qüestionava aspectes estètics de les composicions musicals. Així, vaig decidir ampliar l'estudi més enllà del període delimitat en la primera etapa de la història de la Cobla Barcelona, ja que l'origen de l'evolució de l'escriptura de música per a cobla venia d'anys enrere, esperonada principalment a través dels concursos. Per a la redacció d'aquest bloc, he utilitzat una mostra de seixanta-quatre concursos convocats entre 1883, primer concurs de cobles localitzat, celebrat a Girona, i 1935, darrer concurs de composició celebrat dins del període d'estudi de la Cobla Barcelona (v. **Annex 8, quadre-resum n. 3**).

El capítol es divideix en dues parts diferenciades. A la primera s'exposen els components del cercle d'actuació dels concursos: els promotors, els agents i els participants. Els promotors són les entitats que van impulsar i organitzar els certàmens. Per aconseguir-ho, van disposar d'un doble fenomen que segons Josep Maria Roig (1992:591-592) havia adquirit una dimensió rellevant durant la dècada de 1920: el «patrocini particular» i el «voluntarisme popular» (v. **3.1**). Entre els promotors destaquen l'Orfeó Català (v. **3.1.1**) i el Foment de la Sardana de Barcelona (v. **3.1.2**), dues institucions que, a banda de mantenir una estreta relació amb la Cobla Barcelona, van eixamplar el camp d'acció de les formacions i van incorporar guardons inèdits que donaven resposta a la idea de nació moderna, amb cultura i música pròpia: glosses i composicions de tema lliure per a cobla d'onze instruments. Per fer-ho, van capitanejar dues accions que es van complementar: els concursos, que esperonaven els compositors a compondre; i els cicles de concerts, que a banda d'incloure les obres guardonades, es convertien en autèntiques plataformes cíviques i musicals de difusió. Per altra banda, els agents són els membres del jurat que van estar disposats a ocupar un càrrec que evidenciava i atorgava prestigi dins l'àmbit de la música (v. **3.2**). Aquests membres van influir en la redacció de les bases i van examinar i qualificar les composicions musicals escrites per una generació de compositors –els participants (v. **3.3**)– que van projectar la seva ambició en els certàmens i, alhora, van cercar un espai públic de reconeixement i de legitimitació. Els promotors i avaluadors, doncs, van redactar indirectament un programa estètic a partir del qual es poden inferir les motivacions i les finalitats que van condicionar la Cobla Barcelona.

Ara bé, la política inclosa en els cartells no va estar exempta de polèmica. El debat generat a

la premsa va arribar a condicionar el funcionament dels concursos. Els crítics, a banda d'actuar com a mediadors entre els diferents elements del cercle d'actuació, van influir i provocar, a voltes, el replantejament dels cartells de les edicions posteriors. I és que algunes composicions premiades no sempre van ser ben rebudes pels cronistes i, fins i tot, algunes entitats, es van haver de justificar públicament davant dels atacs de la premsa (v. **3.5.3**.)

A la segona part del capítol, s'exposen els resultats de l'anàlisi dels seixanta-quatre cartells i les interpretacions sobre les ideologies implícites que se'n desprenen. Per una banda, els certàmens constataren la normalització d'alguns aspectes de la sardana com l'estandardització de la plantilla instrumental, l'existència de diferents estètiques sardanistes i l'estipulació d'aspectes compositius i instrumentals concrets (v. **3.4**.). Per l'altra, evidenciaven l'eixamplament de les capacitats expressives de la formació i l'evolució –de la norma a la llibertat– a partir de l'ampliació instrumental, les glosses per a cobla i les composicions de tema lliure (v. **3.5**.).

La dualitat entre la *norma*, incorporada en els cartells, i la *llibertat* en termes d'escriptura musical, fruit del deler experimental dels creadors, va ser una particularitat estètica que va preocupar els compositors durant la dècada de 1920. Joan Lamote de Grignon va constatar que la cançó popular catalana havia estat motiu d'inspiració pels compositors catalans i que a la vegada, havia estat tractada de diferents maneres al llarg del temps.<sup>625</sup> Per explicar-ho, va ordenar tres períodes, cada un dels quals esdevenia una conseqüència de l'anterior. El primer es caracteritzava per l'exposició del cant popular sense cap tipus de desenvolupament, simplement harmonitzat i orquestrat amb l'objectiu de recordar el vehicle habitual de les inspiracions anònimes i col·lectives de les melodies. El segon es distingia per la integració del cant popular en una obra musical d'inspiració personal. Segons Lamote de Grignon, en aquest estadi, el compositor feia un pas més enllà i gaudia de més llibertats, no es limitava a incloure una cançó popular en la seva obra, sinó que utilitzava la melodia com a element temàtic mitjançant «glosses». El tercer era el període de la música «lliure», influenciada, tanmateix, per «l'aroma popular». Lamote de Grignon considerava que era el moment on es

---

<sup>625</sup> Joan Lamote de Grignon va redactar el programa de mà del concert celebrat al Palacio de la Música de Madrid al gener de 1928. El director català va dirigir l'Orquestra del Palacio de la Música. Aquest festival estava programat dins un cicle de concerts ideat per José Lassalle i en el qual es presentaven les regions espanyoles a partir de composicions basades en la pròpia música «natural». El concert, que va comptar amb obres de Juli Garreta, Joan Lamote de Grignon, Lluís Millet, Enric Morera, Jaume Pahissa Francesc Pujol i Josep Sancho-Marraco, pretenia ser una demostració de la influència de la cançó popular en la inspiració i la forma de compondre dels compositors catalans. Col·lecció particular d'Enric Mañosas. Programa Festival de música catalana en el Palacio de la Música de Madrid (7-I-1928), sense top.

trobaven quan va redactar el text, és a dir, a finals de 1927.<sup>626</sup> El seu punt de vista, concretament sobre la cançó popular, coincideix sorprenentment amb els resultats obtinguts en aquest bloc. Si a inicis del XX els certàmens obligaven els compositors a adaptar-se a una determinada normativa, a finals de la dècada de 1910 es permetia conrear un nou gènere: la glossa, una obra que atorgava més llibertats d'extensió formal i d'expansió sonora que la sardana però que obligava els creadors a utilitzar una melodia conceptualitzada en tant que popular catalana. A partir de 1927 es va esperonar els compositors a conrear les composicions en un o més temps de tema lliure per a cobla, unes obres que, sense abandonar «l'aroma popular», van atorgar definitivament als creadors plenitud d'autonomia i llibertat en termes d'escriptura musical.

La Cobla Barcelona es va convertir en l'instrument clau per la presentació de les obres guardonades en els concursos de composició, que eren fruit d'aquesta evolució, i que es van celebrar durant la dècada de 1920 i de 1930. Alhora, es va convertir en una eina cabdal per a la difusió d'aquest patrimoni musical en els concerts. A mode d'anècdota, els resultats obtinguts coincideixen amb el contingut d'una carta inèdita,<sup>627</sup> escrita el 1969 per Josep Juncà dirigida a Josep Mainar, localitzada mesos més tard de la primera redacció d'aquest capítol:

La Cobla Barcelona, fou un instrument que serví perquè el Foment de la Sardana dugués a terme els anuals concursos de composició convocant diferents formes de composició: des de les glosses de motius populars a les lliures composicions simfòniques per a cobla. Els repertoris incipients, formats per sardanes selectes, pogueren estendre's àmpliament, i els concerts a conseqüència dels referits concursos de composició de període anual han acabat per esdevenir recitals aptes per a qualsevol ocasió, àdhuc fer-se habituals per a nombre d'entitats sardanistes (Arxiu Nacional de Catalunya, Fons Josep Mainar i Pons, Epistolari amb Josep Juncà (1-III-1969), top.73).

---

<sup>626</sup> *La Época* (9-I-1928:1)

<sup>627</sup> L'investigador Jaume Nonell em va facilitar la carta.



### 3.1. Els promotors: entre el «patrocini particular» i el «voluntarisme popular»

Durant el primer terç del segle XX, un gran nombre d'institucions públiques i privades van organitzar i promoure certàmens de composició: ajuntaments, ateneus, centres culturals, comerços, fundacions, gremis, sindicats i societats. És obvi que la creativitat i la participació depenia, en bona part, dels factors econòmics de què disposaven aquestes institucions. I és que la implicació del món cultural, econòmic i polític es va convertir en un element fonamental per la supervivència dels certàmens. Però durant la Dictadura de Primo de Rivera, el règim va utilitzar una fórmula subtil per col·lapsar, eliminar i apropiat-se algunes institucions catalanes: la retirada de subvencions. L'historiador Josep Maria Roig (1992:591) constata que la reacció de la societat davant d'aquest fet va ser immediata: «la demanda de béns culturals en català va augmentar exponencialment». Si bé la tasca de mecenatge va ser protagonitzada per un sector de la burgesia culta i emprenedora, també la va assumir, en diferent terme, un grup social ampli que va donar una resposta activa a la Dictadura. Aquest grup es va abocar plenament al consum de productes culturals catalans i va prendre una actitud més aviat «resistencialista» que no pas «culturalitzadora». Roig (1992:592) constata l'existència d'un doble fenomen que va adquirir una dimensió rellevant durant la dècada de 1920: el «patrocini particular» i el «voluntarisme popular».

El musicòleg Josep Subirà va destacar en un article publicat a la revista *Nuestro Tiempo* (XII-1922:293) la personalitat, la fisonomia i la sensibilitat que tenia Catalunya en l'art de la música, un tret diferencial que no només s'observava en els compositors, sinó també en els aficionats o melòmans que es convertien en «autèntics mecenes convocadors de concursos». Un d'ells va ser Rafael Patxot i Jubert, reconegut promotor de la cultura catalana (Maluquer 1994), que va finançar una sèrie de concursos de diferents gèneres musicals organitzats per l'Orfeó Català: el Concurs Musical Eusebi Patxot i Llagustera, en record del seu pare, i el Concurs Musical Concepció Rabell i Cibils, en record de la seva cunyada, uns certàmens que durant la Dictadura es van seguir convocant sense dificultats aparents i que van incloure, per primera vegada, un guardó inèdit a les glosses per a cobla d'onze instruments (v. 3.1.1.). Pel que fa a les iniciatives populars, que podem entendre com una manifestació de «voluntarisme popular», en destaca la constitució dels Premis Sant Jordi. Al 1925, en plena Dictadura, el consell directiu del Foment de la Sardana de Barcelona va decidir augmentar la quota dels

socis actius, que pagaven una pesseta,<sup>628</sup> amb una quantitat de vint-i-cinc cèntims cada mes per fer front a les despeses del certamen. Aquest augment va permetre la creació d'un fons econòmic que es va destinar a la constitució dels Premis Sant Jordi,<sup>629</sup> únics al país en incloure un premi destinat a les composicions lliures per a cobla d'onze instruments (v. **3.1.2.**). El Concurs Eusebi Patxot i els Premis Sant Jordi, convocats durant el primer terç del segle XX, van contribuir clarament a eixamplar el camp d'acció de les cobles.

L'Orfeó Català, d'estil més conservador, va combinar dos elements estructurals: l'organització de concursos de composició (Festa de la Música Catalana, Premis Eusebi Patxot, Premis Concepció Rabell) i l'organització d'un concert anual per la presentació i promoció de les obres, això és, les diades de Cap d'Any al Palau de la Música. El Foment de la Sardana de Barcelona, d'estil més progressista i amb una mirada més oberta a la innovació, va constituir els Premis Sant Jordi i, paral·lelament, va organitzar un gran nombre de concerts dins del seu propi cicle i també dins el cicle de l'Orfeó Gracienc.

### 3.1.1. L'Orfeó Català

L'Orfeó Català, fundat al 1891 per Lluís Millet i Amadeu Vives, va posar les bases per instaurar el moviment musical a Catalunya i va emprar diversos instruments per la normalització de la vida musical del país, com l'organització d'un cicle de concerts anual, la creació de la *Revista Musical Catalana*, la constitució de concursos musicals i la construcció del Palau de la Música Catalana (Narváez 2005:24-39; v. **Im. 3.3.**). Durant la primera dècada del segle XX, l'Orfeó Català va ser una de les entitats barcelonines que més va contribuir al foment de la sardana a Barcelona.<sup>630</sup> Al 1905, Lluís Millet va manifestar que la dansa s'havia convertit en una forma musical característica i flexible «ideal per emmotllar les inspiracions dels compositors» i va avançar que aquest gènere tindria una influència preeminent entre els músics catalans.<sup>631</sup> Tres anys després, Francesc Pujol, administrador i sots-director de l'Orfeó Català, va constatar que Catalunya vivia un gran desvetllament «sardanòfil» i que la dansa s'havia convertit en un gènere apte, «dintre de sa prudencial llibertat d'extensió», per a rebre varietat de formes i estils.<sup>632</sup>

---

<sup>628</sup> *La Sardana* (I-1926:168)

<sup>629</sup> *La Sardana* (I-1926:168)

<sup>630</sup> *Nuestro tiempo* (IX-1907:415)

<sup>631</sup> *Revista Musical Catalana* (IX-1905:181)

<sup>632</sup> *Revista Musical Catalana* (I-1908:17)

Al juliol de 1912, la revista *Renaixement* va dedicar un monogràfic a la sardana i va publicar una sèrie d'articles redactats per una vintena d'intel·lectuals i compositors catalans.<sup>633</sup> Entre aquests, n'hi havia un redactat per Francesc Pujol. El músic barceloní va donar a entendre que no n'hi havia prou amb què la sardana fos «dansa nacional» de Catalunya, calia: «glorificar-la i enlairar-la, més i més». Calia que els balladors, seriosos i concentrats amb els seus punts, s'esmercessin a «escoltar» i «analitzar» la música: «bé podeu alguna vegada, sacrificar el plaer de puntejar-la vivament! Penseu que la sardana és quelcom més que un motiu de dansar, és la música de la nostra terra [...] Escolteu-la», va relatar Pujol a *Renaixement* (11-VII-1912:333). Això explicaria que, a inicis de 1914, l'entitat coral convidés La Principal de Perelada a interpretar tres sardanes «per escoltar» al Palau de la Música Catalana durant el Festival de Clausura de les Festes Constantinianes.<sup>634</sup> A més a més, al mateix any, l'orfeó va proposar a la cobla una *tournee* europea a París i Londres juntament amb Maria Barrientos i Joan Manén. En un primer moment, Frederic Lliurat, cronista de la *Revista Musical Catalana*, va considerar poc encertada la decisió, però finalment va admetre que les sardanes havien estat «un autèntic triomf».<sup>635</sup> I és que la cobla, a banda d'oferir diverses ballades a les places d'ambdues ciutats, va participar juntament amb l'entitat coral en diversos concerts a l'aire lliure i també en auditoris tancats, però sense cooperar directament amb el cor. A París, va interpretar sardanes al Trocadero<sup>636</sup> i a Londres a l'Albert Hall.<sup>637</sup> La premsa d'ambdós països va rebre la sonoritat de la cobla amb diversitat d'elogis i crítiques. Alguns mitjans la van concebre com una orquestra «de to ronc i gangós» semblant a les «bag-pipes»<sup>638</sup> i la van comparar amb la sonoritat de *Le Sacre du Printemps* d'Igor Stravinsky, «sonoritat d'encant original».<sup>639</sup> Altres van considerar que l'escala que utilitzava la cobla no era «temperada» i que l'introït del flabiol els havia produït un «efecte estranyíssim».<sup>640</sup>

Així, la col·laboració de La Principal de Perelada al 1914 al Palau de la Música Catalana i, posteriorment a la gira europea —encabint-la en un concert de música coral— va propulsar un

---

<sup>633</sup> *Renaixement* (11-VII-1912). Hi van col·laborar: Joan Balcells, Lluís Camós, Enric Morera, Cassià Casademont, Joan Baptista Espadeler, Josep Gols, Joan Lamote de Grignon, Joan Manén, Jaume Pahissa i Francesc Pujol.

<sup>634</sup> Segons *La Vanguardia* (10-II-1914:3), La Principal de Perelada va interpretar en primera audició les sardanes *Nai* de Josep Maria Cogul, *Plany* d'Antoni Pérez Moya i *Primavera* de Josep Serra.

<sup>635</sup> *Revista Musical Catalana* (VII/VIII-1914:206)

<sup>636</sup> Segons la *Revista Musical Catalana* (VII/VIII-1914:206), al segon concert celebrat a París, La Principal de Perelada va interpretar *Muntanyenca* d'Enric Morera i *Jovenívola* de Francesc Pujol. Al segon i tercer concert, celebrats a la sala Albert Hall de London, van interpretar *Camprodon* de Joan Manén i *Records de ma terra* de Josep Serra.

<sup>637</sup> *Revista Musical Catalana* (VII/VIII-1914:206)

<sup>638</sup> *The Standard* (23-VI-1914)

<sup>639</sup> *The Standard* (23-VI-1914). *Le Sacre du Printemps* d'Igor Stravinsky es va estrenar al Théâtre des Champs-Élysées al 29 de maig de 1913.

<sup>640</sup> *The Daily Telegraph* (23-VI-1914)



punt d'inflexió per les cobles.<sup>641</sup> Diverses entitats corals de Barcelona van imitar ràpidament aquesta tipologia de concerts, i fins i tot, algunes, com l'Orfeó Gracienc, van intentar ser innovadores en alguns aspectes, com per exemple, la utilització de la cobla com a instrument acompanyant del cor.<sup>642</sup> És probable que l'Orfeó Català, conscient de l'èxit que suposava la introducció de la cobla en els auditoris, decidís organitzar un concert exclusiu de música per a cobla a la sala de concerts: les diades de Cap d'Any.

### 3.1.1.1. Les diades de Cap d'Any al Palau de la Música Catalana (1918-1936)

Els concerts de Cap d'Any, celebrats al Palau de la Música Catalana durant les diades de Cap d'Any del 1918 fins al 1936, van suposar un sorprenent camp d'experimentació per aquells compositors disposats a eixamplar les capacitats expressives de la cobla. Cada concert, organitzat i promogut per Francesc Pujol i inclòs dins del cicle de concerts corals, simfònics i de solistes del cicle de Nadal, va comptar amb la col·laboració permanent de l'Orfeó Català i també de diverses cobles. La Cobla Barcelona va ser l'única que hi va participar reiteradament des del 1923 fins al 1936 (v. **Im. 3.1.**). Tot i que en algunes ocasions també s'hi va incloure música coral, els organitzadors van prevaldre clarament la música per a cobla: sardanes, música de concert –glosses, composicions de tema lliure per a més d'una cobla, poemes, epigrames, serenates– i música per a cor i cobla. Per aquest motiu, s'ha classificat dins els concerts de cobla (v. **2.2.1.**).

L'escenari del Palau de la Música Catalana (v. **Im. 3.3.**) es va transformar en l'espai idoni per presentar les composicions guardonades en els concursos realitzats a Catalunya i a la vegada es va convertir en un autèntic laboratori d'idees sobre l'escriptura musical. La primera edició es va titular *Cançons i danses* i es va celebrar al 1918. A banda de l'Orfeó Català i van actuar Els Montgrins, La Principal de la Bisbal i La Principal de Perelada.<sup>643</sup> Aquest esdeveniment es

---

<sup>641</sup> Cal tenir present que al segle XIX, algunes cobles ja oferien concerts. Jaume Nonell (2018:91) va publicar un article sobre el concert de la cobla de Miquel Gich celebrat al Teatre del Liceu al 25 de febrer al 1850. Anna Costal (2014:365) va exposar que, per les festes de La Mercè de l'any 1872, la Sociedad de Jóvenes de Barcelona havia demanat a l'Ajuntament poder celebrar un «gran Baile Popular» en un envelat de la Plaça de Catalunya on la cobla de Pep Ventura hi va oferir diversos concerts. André Cortada (1989:56) va constatar que algunes cobles de la Catalunya Nord, a finals del XIX, interpretaven fantasies sobre temes populars en concerts. Fins i tot, he pogut comprovar que, a inicis de XX, es van celebrar alguns concerts de sardanes: al 1901, La Principal de Cassà, La Principal de la Bisbal, La Principal de Perelada i una cobla de Girona van oferir un «concierto de sardanas» a la plaça de toros de Girona (*La Lucha*, 10-X-1901); i al 1902, La Principal de la Bisbal va oferir un concert de sardanes al Palau de Belles Arts durant les festes de la Mercè (*La Veu de Catalunya*, 10-XI-1902:4).

<sup>642</sup> *La Vanguardia* (21-V-1915:7). A la *tournee* de 1914, La Principal de Perelada no va arribar a cooperar amb l'Orfeó Català.

<sup>643</sup> Centre de Documentació de l'Orfeó Català, Col·leccions digitals: Programes de concert [en línia]. *Cançons i danses*, 1-I-1918 [Consulta: 8-VI-2018]. Disponible a: <<http://mdc.csuc.cat/cdm/search/collection/ProgPMC/>>

va convertir en la primera vegada en què una cobla oferia un recital exclusiu de sardanes a la sala de concerts. Joaquim Pena, que en aquell moment exercia de crític musical al diari *La Publicidad* (3-I-1918:4), va considerar que l'organització d'aquest concert era una «feliz ocurrencia y brillantísima en su casi totalidad» però en va destacar l'extraordinària durada «cuatro horas de música y la mayor parte de ese tiempo dedicado a oír música de cobla en local cerrado, fue un exceso». De les obres del programa en va destacar *A en Pau Casals* i *Matinada* de Juli Garreta:

Las obras de Arturo Garreta [es refereix a Juli Garreta], el modesto relojero de San Feliu de Guíxols, fueron ayer para muchos una revelación. No para nosotros, que hace tiempo admiramos en Garreta a un músico de primer orden, que ha elevado el arte de la sardana a regiones increíbles, y que, discutido en un principio, como todo innovador, irá imponiéndose más y más cada día. Su sardana titulada *A en Pau Casals* es de lo más estupendo que se hemos oído en el género y merece ser juzgada con un espacio de que en estos momentos no disponemos, y después de mayor número de audiciones (*La Publicidad*, 3-I-1918:4).

Al llarg de les edicions, diversos crítics musicals i col·laboradors van opinar i jutjar diferents aspectes de l'esdeveniment. Al 1921, la novetat a la qual s'adcrivia el concert, va portar el crític de *La Vanguardia* (2-I-1921:16) a afirmar que la sonoritat dels instruments de la cobla «martilleaba con violencia en los oídos del espectador» i els produïa «cansancio y aturdimiento». El cronista va aprofitar l'espai per fer algunes proposicions:

¿No habría manera de evitarlo? Creemos que sí ya sea con una diferente colocación de las “coblas”, por ejemplo, en vez de tocar de frente al público haciéndolo de lado, como se coloca un cuarteto de cuerda: o bien tomando la precaución de enfocar los instrumentos hacia abajo en vez de hacerlo hacia los espectadores del segundo piso. La cobla está destinada á tocar al aire libre, requiere un marco de cielo y montañas o cuando menos una espaciosa plaza: sacándola de su ambiente natural hay que agrandar el marco o disminuir la sonoridad (*La Vanguardia*, 2-I-1921:16).

La coincidència de diverses formacions en un mateix escenari també va ocasionar l'aparició de la competitivitat. La imatge i la identitat pròpia de cada formació es veien reforçades quan contrastaven amb altres formacions musicals similars. Rafael Ginés, des de *La Sardana* (19-I-1923:32), va publicar una crònica de la diada de Cap d'Any del 1923 (v. **Im. 3.1.**), on va destacar clarament la Cobla Barcelona d'entre la resta de cobles. El crític va destacar la interpretació impecable de la formació, així com també «la distingida i elegant posició»

d'alguns músics a l'hora d'interpretar les composicions, concretament del director i flabiolaire Josep Gravalosa i del contrabaixista Josep Juncà (v. 1.3.1).<sup>644</sup>

Els concerts de les diades de Cap d'Any, celebrats entre 1918 i 1936 –exceptuant un parèntesi entre 1929 i 1930– comprenen dues etapes diferenciades. La primera etapa, entre 1918 i 1928, i la segona, entre 1931 i 1936. Dins la primera etapa, els primers anys (de 1918 a 1922) es caracteritzen per la participació interrompuda de l'Orfeó Català, així com també per l'alternança de diverses cobles: La Principal de la Bisbal, La Principal de Perelada i Els Montgrins. Pel que fa a la programació, el primer any es va combinar una part de música coral amb dues parts de sardanes, sense la cooperació conjunta entre el cor i les cobles. A partir de la segona edició, el gener de 1919, ja va predominar clarament la música per a cobla i la música coral va passar a ser testimonial. En aquesta mateixa edició es va començar a programar música per a cor i cobla que implicava la cooperació directa entre ambdues formacions. Entre 1918 i 1922, es programaven sobretot sardanes per a cobla sola, sardanes per a dues o tres cobles i música per a cor i cobla. A partir de 1921, es va començar a intercalar música de concert –glosses per a cobla sola– amb sardanes. Durant aquesta subetapa, també destacaven obres premiades en concursos de composició celebrats a Catalunya i diverses estrenes d'Antoni Català, Juli Garreta, Enric Morera, Francesc Pujol, Josep Sancho Marraco i Eduard Toldrà.<sup>645</sup>

La segona subetapa, entre 1923 i 1928, es caracteritza per la participació interrompuda de l'Orfeó Català i la Cobla Barcelona i també per la participació intermitent d'altres formacions: La Principal de la Bisbal, Els Montgrins, Antiga Pep, Rossinyols, Art Gironí i La Principal de Cassà de la Selva. El repertori consolidava una mostra més àmplia de tipologies: sardanes per a cobla sola; sardanes per a dues o tres cobles; música per a cor i cobla; i música per a concert –glosses i composicions de tema lliure per a dues o tres cobles–. A la vegada, hi ressaltaven composicions d'estrena d'Antoni Botey, Tomàs Buxó, Enric Casals, Antoni Català, Antoni Juncà, Lluís Millet, Francesc Pujol, Joaquim Serra, Josep Maria Soler i Eduard Toldrà.<sup>646</sup>

---

<sup>644</sup> *La Sardana* (19-I-1923:32)

<sup>645</sup> De 1923 a 1928, es van estrenar: *La sardana de l'avellana* i *Nit de Sant Joan* d'Enric Morera; *Gentil Antònia* i *Les danses de Vilanova* d'Eduard Toldrà; *Apassionada*, *Cant de maig*, *Cant de l'alegria* i *Els estudiants de Tolosa* de Francesc Pujol; *Isabel i Somnis* de Juli Garreta, *Glosa del Ball de Gegants de Solsona* de Josep Sancho Marraco; *Glossa del Ballet de Déu* d'Antoni Català, *Boirada d'estiu* de Frederic Alfonso.

<sup>646</sup> De 1918 a 1922, es van estrenar: *Rosada d'estiu* d'Antoni Català; *Cantada de Cap d'Any* i *Pirinenques* de Francesc Pujol; *Arenyença* de Josep Maria Soler; *Neguit* de Joaquim Serra; *Adela* d'Antoni Juncà; *Hivern* d'Antoni Botey; *Primerenca* de Tomàs Buxó; *Trista* d'Enric Casals; *La Maledicció del Comte Arnau* d'Eduard Toldrà; *Tan petita* de Lluís Maria Millet; *La gata i en belitre* de Josep Maria Comella.

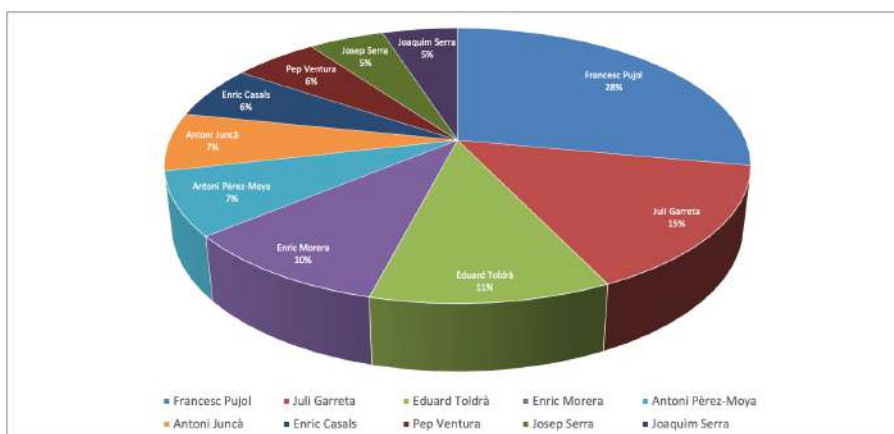
La segona etapa, de 1931 a 1936, que va implicar la represa després de dos anys d'inactivitat, es caracteritza per la prevalença a parts iguals de la música coral i la música per a cobla i per la col·laboració única i exclusiva de l'Orfeó Català i la Cobla Barcelona. Amb el títol «Concert per l'Orfeó Català amb la cooperació de la Cobla Barcelona», la diada va passar a distribuir-se en dues parts diferenciades: una de cor i una de cobla amb un final conjunt que implicava la cooperació d'ambdues formacions (v. **Im. 3.2.**). Pel que fa al repertori, destaca la música de concert –glosses i epigrames–; música per a cor i cobla; i diverses sardanes d'estrena d'Enric Casals, Joan-Baptista Lambert, Lluís Millet, Baltasar Samper, Josep i Joaquim Serra i Eduard Toldrà.<sup>647</sup>

Durant les diades de Cap d'Any celebrades entre 1918 i 1936, es van interpretar dues-centes quaranta-sis obres de quaranta-quatre compositors diferents. El compositor més interpretat va ser Francesc Pujol, amb un total de quaranta-cinc obres programades. El seguien Juli Garreta, amb vint-i-quatre; Eduard Toldrà, amb divuit; Enric Morera, amb setze; Antoni Pérez-Moya, amb dotze; Antoni Juncà, amb onze; Enric Casals, amb deu; Pep Ventura amb nou; i Josep i Joaquim Serra amb vuit (v. **graf. 3.1.**). La música per a cor i cobla i la música de concert es va interpretar sota la batuta dels mateixos compositors. I és que a partir d'aquest moment, les cobles, que fins aquell moment havien prescindit de la figura del director durant les execucions, van començar a interpretar composicions sota les indicacions de directors dels cors o dels propis compositors (v. **2.2.**).<sup>648</sup>

---

<sup>647</sup> De 1931 a 1936, es van estrenar: *Esplais* i *Jolina* de Joaquim Serra; *Cantallops*, *Faluga* i *Salou* d'Eduard Toldrà; *Cançonera*, *Cant dels joves*, *La porquerola*, *Els tres segadors*, *Jocs d'infants*, *Aquestes muntanyes*, *La ballada dels pastors*, *La ploma de perdiu* i *De cara l'avenir* de Francesc Pujol; *Girona* i *Una vegada era...* d'Enric Casals; *Viola boscana* de Lluís Maria Millet; *Goig perdut* i *La meva nina* de Joan Baptista Lambert; *El comte Arnau*, *El bon caçador* i *Bon any* d'Antoni Pérez-Moya; *El pardal* i *Els tres tambors* de Josep Maria Comella; *Gentil* de Josep Serra; *Hivern* de Baltasar Samper.

<sup>648</sup> L'any 1921 i 1922, Antoni Català, Francesc Pujol, Josep Sancho Marraco i Eduard Toldrà van dirigir respectivament les seves glosses; i l'any 1925 i 1927, Francesc Pujol i Eduard Toldrà van dirigir *Pirinenques* i *La Maledicció del Comte Arnau*.



**Gràfic 3.1.** El gràfic il·lustra els compositors més programats durant les diades de Cap d'Any celebrades entre 1918 i 1936.

Paral·lelament, durant les diades de Cap d'Any es van interpretar cent noranta-sis sardanes, tant si eren per a una cobla o per més d'una cobla; trenta-nou composicions per a cor i cobla; i onze composicions de música per a concert. Aquests valors es tradueixen en un 80% de sardanes, un 16% de música per a cor i cobla i un 4% de música per a concert. Una quarta part de les dues-centes quaranta-sis obres van ser composicions d'estrena.

Francesc Pujol va ser l'encarregat d'organitzar i promoure les diades de Cap d'Any, d'escollir les diferents formacions que hi participaven i d'acordar els respectius aspectes logístics, burocràtics i artístics. Durant les disset edicions del concert, hi van participar nou cobles diferents: Els Montgrins, La Principal de la Bisbal, La Principal de Perelada, Cobla Barcelona, Antiga Principal de La Bisbal, La Principal de Cassà de la Selva, Antiga Pep, Els Rossinyols i l'Art Gironí. Al fons de Francesc Pujol, dipositat a la Biblioteca de Catalunya,<sup>649</sup> es conserva epistolari referent a l'organització d'aquests esdeveniments. Els documents tracten sobre aspectes logístics relacionats amb la data i hora del concert, el sou, la manutenció, els horaris dels assajos i el transport dels intèrprets. També tracten sobre la confecció de la programació artística. I és que per fer el programa, Francesc Pujol demanava anualment a les formacions un llistat que inclogués les composicions musicals que haguessin destacat més durant la temporada i que, a la vegada, fossin «dignes de ser programades en un concert». El llistat solia oscil·lar entre sis i deu composicions i solia anar acompanyat de l'opinió subjectiva dels representants. En el mateix, s'hi incloïen sardanes de compositors vinculats a la mateixa formació així com també les composicions premiades en concursos de composició, un fet que verifica novament el prestigi i la distinció dels guardons obtinguts als certàmens.

<sup>649</sup> Biblioteca de Catalunya, Fons Francesc Pujol, top. M6997/1-47

En el mateix fons, es conserva un llistat de sardanes, realitzat per Albert Martí, que inclou la capçalera «Cobla-Orquestra Barcelona» i que fa referència al programa de la diada de cap d'Any de 1926 (v. **Im. 3.4.**).<sup>650</sup> En aquest, el tenora solista hi va anotar: *La donzella de la costa*, *La Rondalla*, *Pedregada* de Juli Garreta; *Nupcial* de Ricard Lamote de Grignon; *La fageda d'en Jordà* d'Eduard Toldrà; *Esclat* d'Antoni Català; *Tardor* d'Antoni Botey; *La Font del Desmai* de Benet Morató; *Remembrança* de Joan Balcells, *Montserrat* d'Antoni Juncà, *A en Juli Garreta* d'Enric Casals, els noms de Josep i Joaquim Serra i el de Francesc Pujol. També va incloure la glossa *L'hermosa Antònia* d'Antoni Juncà, *Jolina* d'Emili Saló, *Matinal* de Josep Maria Ruera i *La font trobada* d'Enric Sans. D'aquestes, Pujol va marcar amb una creu *Nupcial* de Ricard Lamote de Grignon, *A en Juli Garreta* d'Enric Casals i *La fageda d'en Jordà* d'Eduard Toldrà i va afegir en el programa oficial: *Juny* de Juli Garreta i *Neguit* de Joaquim Serra.<sup>651</sup>

Aquest document esdevé una aproximació de la selecció de sardanes «musicals», «selectes» o «de concert» que la Cobla Barcelona utilitzava per bastir els seus programes (v. **2.1.**). Albert Martí va iniciar la proposta amb una declaració d'intencions: tres sardanes de Juli Garreta; la innovadora sardana de Ricard Lamote de Grignon, estrenada per la Cobla Barcelona al novembre del mateix any a la seu de l'Orfeó Gracienc;<sup>652</sup> i *La fageda d'en Toldrà* d'Eduard Toldrà, estrenada a Girona per la mateixa cobla durant un concert-homenatge al compositor (v. **2.2.3.**). La inclusió d'una glossa i de diverses sardanes premiades en concursos —*Jolina*, *Matinal* i *La font trobada* van ser premiades als Jocs Florals de Girona—<sup>653</sup> constata novament l'especialització de la formació en la música per a concert i alhora la reputació que adquirien els guardons dels certàmens. Per últim, el document palesa el vincle que va tenir la formació amb Josep i Joaquim Serra i amb Francesc Pujol. La inclusió dels tres noms, sense especificar-ne cap composició, dona a entendre que la formació podia interpretar qualsevol composició dels músics.

### **3.1.1.2. La Festa de la Música Catalana, els Premis Eusebi Patxot i Llagustera i el Concurs Musical Concepció Rabell i Cibils**

La Festa de la Música Catalana va ser un concurs de composició de diferents gèneres musicals que es va convocar durant el primer terç del segle XX, concretament del 1904 al 1922, amb

---

<sup>650</sup> Biblioteca de Catalunya, Fons Francesc Pujol, top. M 6997/9

<sup>651</sup> Centre de Documentació de l'Orfeó Català, Col·leccions digitals: Programes de concert [en línia]. *Diada de Cap d'Any*, 1-I-1926 [Consulta: 8-VI-2018]. Disponible a: <<http://mdc.csuc.cat/cdm/search/collection/ProgPMC/>>

<sup>652</sup> *La Publicitat* (30-X-1925:4)

<sup>653</sup> *Diario de Gerona* (6-XI-1925:5)

L'objectiu de promoure la composició musical a Catalunya i d'eixamplar el patrimoni musical català. Tot i que l'objectiu inicial del certamen va ser promoure la música coral, en les diferents edicions s'hi van incloure altres bases destinades a composicions per a orquestra de corda o sardanes per a cobla. Fins i tot es van destinar guardons a la recerca de tonades populars, a la reutilització de repertoris antics mitjançant arranjaments o a la recuperació d'obres antigues de compositors pretèrits. Segons Marta Grassot (2016), els promotors del certamen van reproduir un patró similar al dels Jocs Florals de Barcelona amb una clara voluntat de traslladar en l'àmbit musical una celebració que lloés les virtuts d'un art estretament relacionat amb el literari: la música.<sup>654</sup> En el cartell de la primera edició, convocat el 1904, s'hi va incloure un guardó destinat «a la millor i més típica sardana escrita per a cobla empordanesa», essent premiada *Idil·li* de Josep Serra.<sup>655</sup> A la III Festa de la Música Catalana, celebrada el 1906,<sup>656</sup> es va llorear la sardana *Alegroja* de Cassià Casademont.<sup>657</sup> A la VIII Festa de la Música Catalana, celebrada al 1920, es va guardonar *Pastora enamorada* i *Isabel* de Juli Garreta i es va atorgar un premi extraordinari a *La sardana de Ripoll* d'Antoni Botey (v. **3.4.2.**).<sup>658</sup>

L'Orfeó Català a petició de Rafael Patxot i i Jubert, va organitzar, convocar i gestionar el Concurs Musical Eusebi Patxot i Llagustera i també el Concurs Musical Concepció Rabell i Cibils. El primer va ser un dels certàmens capdavanters a l'hora de concretar l'ampliació de les demandes expressives de la cobla, més enllà de la forma sardana, un concurs que va néixer amb la finalitat de repartir premis musicals anuals i enriquir el patrimoni musical català.<sup>659</sup> El reglament va establir que la convocatòria i la lectura del veredicte es faria cada any el dia 1 de desembre, coincidint amb l'aniversari de naixement d'Eusebi Patxot. A la vegada, va incloure una clàusula que permetia la possibilitat de no convocar-se cada any, per tal d'aconseguir un cabal major per al proper certamen. Amb un capital inicial de 50.000 pessetes cedit per Rafael Patxot (v. **3.1.**), se'n van arribar a convocar vuit edicions, celebrades entre 1919 i 1935. Els cartells van incloure diferents categories de premis, gèneres i tipologies de composicions. Es van promoure les obres corals, les composicions per a cobla, la recopilació d'obres antigues, la música de cambra i també les composicions per a gran orquestra. Els guardons deserts es

---

<sup>654</sup> Segons Marta Grassot (2016), la família de Lluís Millet estava vinculada a la organització dels Jocs Florals de Barcelona.

<sup>655</sup> *Revista Musical Catalana* (II-1904:31)

<sup>656</sup> *Revista Musical Catalana* (IV-1906:81)

<sup>657</sup> *Revista Musical Catalana* (IV-1906:81)

<sup>658</sup> *Revista Musical Catalana* (I/V-1920:93)

<sup>659</sup> Centre de Documentació de l'Orfeó Català, Fons Premis Eusebi Patxot i Llagustera, *Acta fundacional Premis Eusebi Patxot i Llagustera*, top. 3.19

van incloure en el cartell de la següent edició. Tot i que els promotors van considerar que els compositors no havien respost a «l'endrea de l'Orfeó Català»,<sup>660</sup> el resum del primer decenni constata que un bon nombre de compositors van ésser guardonats en aquest certamen: Higini Anglès, Juli Garreta, Francesc Pujol, Josep Sancho Marraco, Eduard Toldrà i Joaquim Zamacois.

Els Premis Eusebi Patxot i Llagustera són els primers certàmens documentats que inclouen una base destinada a una glossa per a cobla (v. **3.5.2.**). El cartell de la primera edició es va publicar el dia 1 de desembre de 1919 i les bases van especificar un primer premi de 1.000 pessetes a les quatre millors sardanes per a cobla d'onze instruments i un segon premi de 1.000 pessetes a les quatre millors *glosses* de cançons o ballets populars catalans per a cobla d'onze instruments. A partir de la publicació, la fundació va rebre dotze plec, que contenien cinc reculls de quatre sardanes, dos reculls de dues sardanes, tres sardanes individuals, un recull de tres glosses i un recull de dues glosses. El sumatori –vint-i-sent sardanes i cinc glosses– constata que els compositors van fer prevaldre clarament la sardana enfront de la glossa per a cobla, un gènere totalment inèdit al moment. El jurat, format per Antoni Nicolau, Lluís Millet i Marian Vinyas,<sup>661</sup> va atorgar el primer premi al recull de quatre sardanes amb el lema «nostra dansa» de Juli Garreta: *Juny, Pastoral, Recordant i Somnis*; i tan sols va adjudicar un dels quatre guardons destinats a les glosses: *Glossa del Ball de Gegants de Solsona*, de Josep Sancho Marraco (v. **Im. 3.10.**).<sup>662</sup> El cartell del II Concurs Musical Eusebi Patxot, convocat el dia 1 de desembre de 1920, va englobar una sonata per a piano, quatre «poemets» per quartet vocal i piano i tres glosses, les quals no s'havien pogut adjudicar en el concurs anterior.<sup>663</sup> En aquesta edició, la fundació va rebre setze glosses –tres vegades més que la primera edició–, un fet que constata que la novetat a la qual s'adcrivia el gènere havia atret els compositors. El jurat, format per Lluís Millet, Juli Garreta i Domingo Forns, va guardonar *Les danses de Vilanova* d'Eduard Toldrà (v. **Im. 3.9.**), *Els estudiants de Tolosa* de Francesc Pujol

---

<sup>660</sup> Centre de Documentació de l'Orfeó Català, Fons Premis Eusebi Patxot i Llagustera, Resum del Primer Decenni (1920-1930) dels Concursos Musicals Eusebi Patxot i Llagustera i Concepció Rabell i Cibils, vídua de Romaguera, top. 3.19

<sup>661</sup> Centre de Documentació de l'Orfeó Català, Fons Premis Eusebi Patxot i Llagustera, Cartells dels Premis Eusebi Patxot i Llagustera, top. 3.22

<sup>662</sup> Centre de Documentació de l'Orfeó Català, Fons Premis Eusebi Patxot i Llagustera, Resum del Primer Decenni dels Premis Eusebi Patxot i Llagustera, top. 3.19. Segons el llistat de composicions rebudes, Josep Sancho i Marraco va enviar un plec de tres glosses sobre temes populars amb el lema «comentaris»: *L'hereu Riera, El Comte Arnau i El Ball de Gegants de Solsona*.

<sup>663</sup> Centre de Documentació de l'Orfeó Català, Fons Premis Eusebi Patxot i Llagustera, Cartells dels Premis Eusebi Patxot i Llagustera, top. 3.22



i *Ballet de Déu* d'Antoni Català.<sup>664</sup> Els programes de les diades de Cap d'Any van abraçar part de les composicions premiades en aquests certàmens.<sup>665</sup> La sardana i la glossa que van sonar més vegades van ser *Juny* de Juli Garreta i *Les danses de Vilanova* d'Eduard Toldrà (v. **Im. 3.9.**).

El Concurs Concepció Rabell i Cibils es va convocar en paral·lel al Concurs Eusebi Patxot del 1920, fins a l'esclat de la Guerra Civil. Aquest certamen respon novament al fenomen del «patrocini particular» exposat per Josep Maria Roig (1992:591). Els cartells van incloure guardons destinat a composicions escrites per a quartet de corda; per a solistes vocals, cor i orquestra; per a quintet d'instruments i piano; i per altres gèneres musicals, com una missa *de Glòria* per a cor a quatre veus amb acompanyament d'orquestra; una col·lecció de peces per a piano; un trio per a violí, violoncel i piano; una col·lecció de quatre preludis i fugues per a orgue; sardanes per a cobla; o una suite per a gran orquestra simfònica.<sup>666</sup> El jurat de l'edició de 1935,<sup>667</sup> va premiar quatre sardanes amb lema «Garba» de Joaquim Serra: *Joiiosa, Tendreses, Rocacorba* i *Apassionada* (v. **Im. 3.8.**).<sup>668</sup>

Un resultat gens menor d'aquesta promoció de la creació musical catalana, en la qual destacava la revisió de la música per a cobla, és l'important fons d'obres presentades que es guarda al Centre de Documentació de l'Orfeó Català.<sup>669</sup> Més enllà de ser un fons imprescindible per l'estudi amb profunditat de les característiques d'escriptura que es valoraven com a millors, el fons esdevé un clar testimoni d'una eina que volia fomentar l'expertesa i el rigor a través de la competició i que va transformar de manera radical la mateixa concepció de la sardana, més enllà d'ampliar les possibilitats interpretatives de la cobla amb repertori de forma més o menys lliure.

---

<sup>664</sup> Centre de Documentació de l'Orfeó Català, Fons Premis Eusebi Patxot i Llagustera, Resum del Primer Decenni dels Premis Eusebi Patxot i Llagustera, top. 3.19

<sup>665</sup> *Isabel* de Juli Garreta va sonar en dues edicions de Cap d'Any, 1921 i 1933; i *La sardana de Ripoll* d'Antoni Botey, a l'edició de 1921. La Cobla Barcelona va estrenar *Pastora Enamorada* de Juli Garreta al 1923.

<sup>666</sup> Centre de Documentació de l'Orfeó Català, Fons Premis Eusebi Patxot i Llagustera, Resum del Primer Decenni (1920-1930) dels Concursos Musicals Eusebi Patxot i Llagustera i Concepció Rabell i Cibils, vídua de Romaguera, top. 3.19

<sup>667</sup> El jurat estava format per Francesc Pujol, Antoni Pérez-Moya i Frederic Alfonso.

<sup>668</sup> *Revista Musical Catalana* (V-1936:204)

<sup>669</sup> Centre de Documentació de l'Orfeó Català, Fons Premis Eusebi Patxot i Llagustera

### 3.1.2. El Foment de la Sardana de Barcelona

El Foment de la Sardana de Barcelona es va constituir al març de 1921 amb l'objectiu de vetllar per l'expansió i la dignificació de la sardana a Barcelona i a Catalunya.<sup>670</sup> L'aportació econòmica dels socis, a banda de convertir-se en la principal font d'ingressos de l'entitat, va permetre el desenvolupament d'un ampli ventall d'activitats a l'entorn de la cobla i la sardana: un cicle de ballades regulars a Barcelona, concerts mensuals a la seu de l'Orfeó Gracienc, concerts-homenatges a compositors, classes setmanals per aprendre a ballar sardanes, l'establiment de la Festa de Germanor Sardanista, la publicació del butlletí *La Sardana* –fundat per Josep Mainar i Francesc Torras–, la creació d'un arxiu i d'una biblioteca per a l'edició d'estudis i treballs biogràfics sobre la sardana i els seus compositors, l'organització de diverses excursions per Catalunya i pel mar Mediterrani o la institució d'un concurs anual de composició per a cobla, els Premis Sant Jordi (v. **3.1.2.1.**).<sup>671</sup>

Des dels inicis, el Foment va prestar especial atenció en la programació de les diferents cobles i va desenvolupar una tasca de depuració del repertori amb una clara voluntat d'educació cívica, un element que com hem dit anteriorment, s'havia instal·lat definitivament en el discurs noucentista. Per fer-ho, va iniciar una campanya de selecció, catalogació i tipificació entre «música de la terra» i «música exòtica i dolenta».<sup>672</sup> També va tipificar tres tipologies de sardanes: les *bones*, «que elevaven artísticament l'autor i la cobla»; les *mitjanes*, «que sense pretensions artístiques acomplien durant una temporada de faisó discreta la seva finalitat»; i les *dolentes*, és a dir, les «nocives».<sup>673</sup> El Foment defensava que la sardana era una «manifestació *artística* de l'esperit d'una raça» i no una «manifestació *isolada* d'una dansa».<sup>674</sup> El treball de depuració va ocasionar diverses tensions entre els socis i va arribar a traspassar certs límits. L'entitat partia de la convicció que «la sardana és *música*, sense que deixi d'ésser *dansa*» i tot i que en principi admetia tota mena de composicions en les programacions de les cobles, apostava per les «sardanes belles i de bon gust, sense discriminacions entre sardanes per ballar i sardanes de concert».<sup>675</sup> Entre les diferents normes que van publicar al seu butlletí, algunes s'adreçaven directament als organitzadors als quals aconsellaven l'alternança de diferents tipologies de sardanes en els programes de les ballades:

---

<sup>670</sup> *Almanac de la Sardana* (1926:36)

<sup>671</sup> *Almanac de la Sardana* (1926:39)

<sup>672</sup> *Almanac de la Sardana* (1926:37)

<sup>673</sup> *La Sardana* (IX-1922:319)

<sup>674</sup> *Almanac de la Sardana* (1926:36)

<sup>675</sup> *La Sardana* (III-1925:35)

Les sardanes joioses amb les brillants, les quietes amb les mogudes, sense perdre l'elegància i el bon gust musical. Han de prescindir del seu gust particular i han de fer programes variats, amb bon gust. La sardana que no pugui ésser tocada en un concert, no està bé. La sardana que no pugui ser ballada, tampoc està bé. La raó és ben clara. Les sardanes són danses, i com a conseqüència han d'ésser perfectament dansables [sic]. No existeix en realitat la popular distinció entre sardanes de plaça i de concert. Una classificació errònia entre sardanes plàcides i tranquil·les, i unes altres d'engrescadores i brillants (*La Sardana*, III-1925:36)

No hi ha cap mena de dubte que el butlletí de l'entitat, amb el primer número a 26 de maig de 1921, va esdevenir un excepcional manifest ideològic i alhora un punt de confluència d'opinions entre compositors, socis, sardanistes, crítics, intèrprets i intel·lectuals. Entre 1921 i 1937 s'hi van publicar, qüestionar i debatre una gran varietat d'aspectes relacionats amb el món de la sardana i de la cobla. Possiblement *La Sardana* és l'instrument crític paral·lel a la Cobla Barcelona que permet avaluar les seves actuacions de manera continuada durant la seva primera etapa que aquesta tesi estudia.

### 3.1.2.1. Els Premis Sant Jordi

El 29 d'abril de 1925 el Foment de la Sardana de Barcelona, presidit per Domènec Juncadella, va celebrar l'Assemblea General Ordinària.<sup>676</sup> Entre les diferents proposicions de l'ordre del dia, n'hi havia una que tractava sobre la convocatòria d'un concurs anual de composició per a cobla. L'entitat va decidir instaurar uns premis anuals en metàl·lic amb la finalitat de premiar «el noble esforç dels compositors que conreen la música per a cobla» i de potenciar l'estímul dels creadors «fent devanir cada dia més ufanosa i exuberant la producció de la música característicament catalana».<sup>677</sup> El consell directiu va atribuir-se els aspectes organitzatius bàsics: el nomenament del jurat, la confecció dels cartells, la delimitació de les convocatòries i la tipologia dels guardons; i va establir-ne la viabilitat econòmica a partir de l'augment de la quota dels socis (v. **3.1.**).

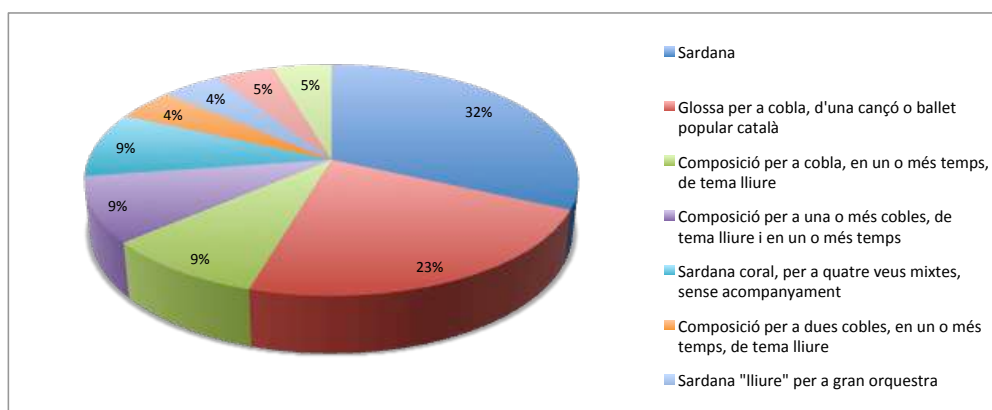
Entre 1925 i 1931, es van celebrar sis edicions amb uns cartells heterogenis que van incloure diversos premis: sardanes per a cobla; sardanes per a dues cobles; glosses per a cobla; composicions de tema lliure, en un o més temps, per a cobla d'onze instruments; composicions de tema lliure, en un o més temps, per a dues o més cobles; sardanes coral per

---

<sup>676</sup> *La Sardana* (IV-1925:12)

<sup>677</sup> *La Sardana* (IV-1925:12)

a quatre veus mixtes, amb o sense acompanyament de cobla; i sardanes «lliures» per a gran orquestra (v. 3.4.2.3. i graf. 3.2.).



**Gràfic 3.2.** Gràfic dels diferents guardons inclosos en els cartells de les sis edicions dels Premis Sant Jordi convocats entre 1926 i 1931.

A la primera edició, convocada entre 1925 i 1926, l'entitat va rebre quaranta-dues composicions de cinc temes diferents,<sup>678</sup> trenta-una de les quals van respondre al gènere de la sardana. La glossa per a cobla –d'una cançó popular– va ser la segona base més disputada, amb un total de sis composicions. El jurat, format per Joan Lamote de Grignon, Francesc Pujol i Joan Cumellas, va guardonar la sardana per a cobla *Dolç esplai* d'Antoni Planès, la sardana per a dues cobles *A Montserrat* de Joaquim Serra i la sardana lliure per a orquestra *Empúries* d'Eduard Toldrà (v. 3.5.3.). La resta de premis van quedar deserts.<sup>679</sup> La segona edició, convocada entre 1926 i 1927 amb la voluntat de donar a les cobles «un major camp d'expansió artística», va incloure un premi inèdit: «composició original per a cobla, en un o més temps, de tema lliure».<sup>680</sup> El jurat, format per Joan Manén, Enric Morera i Josep Sancho Marraco, va guardonar la glossa per a cobla *Gracieta* de Josep Blanch i Reynalt (v. Im. 3.12.) i la composició per a cobla de tema lliure *Impressions camperoles* de Joaquim Serra (v. Im. 3.11.).<sup>681</sup> La resta de premis van quedar novament deserts.

Els cartells de les següents edicions, el gènere de la sardana, per a cobla o per a cor, es va mantenir constant; la glossa va desaparèixer a partir de la tercera edició; i les composicions de tema lliure per a una o més cobles van ésser persistents. I és que l'entitat ho tenia clar: «la

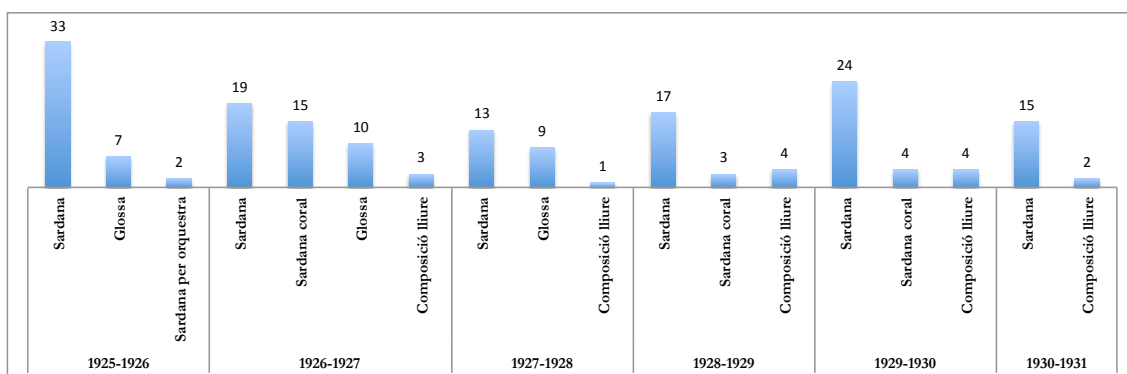
<sup>678</sup> *La Sardana* (IV-1926:201)

<sup>679</sup> *Revista Musical Catalana* (X-1926:260)

<sup>680</sup> *La Sardana* (XI-1927:292)

<sup>681</sup> *La Sardana* (V-1927:388)

riquesa de sonoritats que ofereix la cobla pot bastir les més altes concepcions musicals, prescindint de les *limitacions* del ritme de sardana», relatava el Foment al seu butlletí.<sup>682</sup> Tot i els esforços de l'entitat en convocar, organitzar, difondre, promoure i eixamplar les capacitats expressives de la cobla, la participació va ésser força irregular. Les diverses convocatòries constaten que els compositors van preferir clarament el gènere de la sardana enfront la resta (v. **graf. 3.3.**).



**Gràfic 3.3.** Gràfic resum de la totalitat d'obres presentades als Premis Sant Jordi entre 1925 i 1931.

Entre 1928 i 1931, molts premis van quedar deserts i fins i tot en l'edició de 1929-1930, no se'n va arribar a donar cap. El compositor Antoni Català va dissentir del funcionament d'aquest concurs. El músic va criticar la poca generositat que havia tingut el Foment a l'hora d'escriure el cartell: «hauria estat de més profit per els concursants i més notable l'èxit si hom hagués procedit d'una manera més generosa en redactar el corresponent Cartell-Convocatòria», relatava el músic al *Portaven del Foment de la Sardana de Sabadell* (VI-1932:28). Fins i tot va opinar que els premis deserts van comportar la pèrdua d'obres admirables i dignes de ser programades en els concerts: «amb una altra organització hauríem pogut aplaudir i haurien contribuït juntament amb les altres obres llorejades, a una major importància i més gran èxit dels festivals organitzats per tal de donar-les a conèixer».<sup>683</sup> La desmotivació d'alguns compositors, juntament amb la gran davallada de socis<sup>684</sup> que va tenir l'entitat a inicis de la dècada de 1930 –principal font econòmica del certamen (v. **3.1.**)–, van desencadenar la desaparició de l'únic concurs que durant el primer terç del segle XX havia inclòs un guardó destinat a la millor composició de tema lliure per a cobla d'onze instruments.

<sup>682</sup> *La Sardana* (VI-1927:404)

<sup>683</sup> *Portaven del Foment de la Sardana de Sabadell* (VI-1932:28)

<sup>684</sup> *La Sardana* (IV-1935:345)

A l'abril de 1932, la Generalitat de Catalunya va organitzar un concurs de composició que incloïa un premi de 1.500 pessetes –del pressupost públic– a la sardana que «ultra el seu mèrit artístic i la seva perfecció tècnica» expressés «els sentiments de llibertat que agermanen tots els pobles d'Espanya sota la República i els de catalanitat de la nostra estimada pàtria».<sup>685</sup> De ben segur que aquest cartell va esperonar el Foment a buscar solucions per recuperar els Premis Sant Jordi. Al setembre de 1932, l'entitat va publicar una enquesta a la revista *La Sardana* (IX-1932:173) per tal de remodelar el concurs i va suggerir algunes propostes: ampliar els premis a obres no inèdites i atorgar premis accèssits en cas de no concedir-se els principals. Fins i tot va fer gestions per aconseguir institucionalitzar els Premis Sant Jordi i fer-los «oficials de la Generalitat».<sup>686</sup> A mitjans de 1934, va entregar el dossier al Govern. A inicis de 1935, la Sub-Ponència Musical del Consell de Cultura de la Generalitat va emetre un comunicat públic en el qual afirmava que estudiaria la petició i revisaria el pla de cultura musical.<sup>687</sup> Al 1934 el Govern va convocar els Premis anuals de la Generalitat de Catalunya i havia inclòs el Premi Juli Garreta, dedicat a una simfonia; el Premi Felip Pedrell, dedicat a la música de cambra; el Premi Isaac Albéniz, dedicat al gènere del ballet; i el Premi Anselm Clavé, destinat a una composició simfònica per a cor i orquestra.<sup>688</sup> Tot i que aquest certamen es va seguir convocant fins al 1936, en cap ocasió es va proposar un premi per a una obra escrita per a cobla.

### 3.1.2.2. Els concerts a l'entorn dels Premis Sant Jordi

El Foment de la Sardana de Barcelona va aprofitar l'avinentsa de les festes d'aniversari per organitzar un concert anual vinculat als Premis Sant Jordi.<sup>689</sup> En aquest esdeveniment, celebrat entre 1926 i 1929 –quatre edicions, dues de les quals es van realitzar a la sala d'audicions de l'Orfeó Gracienc i les restants al Palau de la Música–, van prevaldre les obres guardonades i els gèneres especificats en els cartells (v. **Im. 3.5.** i **3.6.**). La Cobla Barcelona va ser l'única formació que hi va participar de forma permanent. La resta de formacions, això és, La Principal de Perelada, Emporium, La Principal del Bages o Antiga Principal de La Bisbal, ho van fer de forma intermitent. Davant del descontentament de la convocatòria,<sup>690</sup>

---

<sup>685</sup> *Diario de Gerona* (11-IV-1932:3). Segons el *Diario de Gerona* (15-VI-1932:3) es va guardonar *Evocació* de Joaquim Serra.

<sup>686</sup> *La Sardana* (V-1934:262)

<sup>687</sup> *La Sardana* (IV-1935:345)

<sup>688</sup> *Revista Musical Catalana* (VI-1934:227)

<sup>689</sup> *La Sardana* (IV-1925:61)

<sup>690</sup> *La Sardana* (VI-1926:223). La direcció del Foment va exhibir cert malestar amb el resultat del primer concurs «ens ha deixat insatisfets des del punt de vista musical» i va qüestionar la ineptitud dels compositors en no haver

el Foment va destinar dues de les tres parts del primer concert, celebrat el 8 de maig de 1926 a la sala d'audicions de l'Orfeó Gracienc, a fomentar la glossa, un dels guardons menys concorreguts.<sup>691</sup> De la mateixa manera, a la segona edició, celebrada el maig de 1927 al Palau de la Música Catalana, l'entitat va convertir el concert en una autèntica plataforma divulgadora de les possibilitats creatives de la música per a cobla: una primera part de sardanes i composicions lliures per a tres cobles; una segona part de glosses i composicions de tema lliure per a cobla; i una tercera de música per a cor i cobla (v. **Im. 3.5.**).<sup>692</sup>

Probablement, una de les edicions més innovadores i atrevides va ser el tercer concert, celebrat el dia 31 de març de 1928 al Palau de la Música Catalana. Aquest va intercalar els gèneres vinculats als cartells amb el mimo-drama *Niobe* d'Ambrosi Carrion.<sup>693</sup> El crític de *La Publicitat* (3-IV-1928:5), sota les sigles D.G., va afirmar que la composició *Impressions camperoles* de Joaquim Serra —«de frescor i encís admirable»— i *Niobe* d'Ambrosi Carrion havien estat els moments més brillants de l'espectacle. Segons el cronista, el poema de Carrion va ser llegit per la rapsoda i actriu Carme Buxadés amb una «clara dicció» i va ser interpretat en format mim<sup>694</sup> per l'organista Montserrat Guiu<sup>695</sup> i per la ballarina Àurea de Sarrà amb «un gust escenogràfic i una plàstica bellesa de les seves poses». Fins i tot el cronista de *La Veu de Catalunya* (3-IV-1928:5) va elogiar el format del concert i va felicitar al Foment per l'acte: «ha fet sentir per primera vegada entre nosaltres, d'una manera freqüent i normal, la composició sardanística dins les sales de concert [...] Les seves festes sempre són un model de disciplina i d'ordre». I és que l'entitat, durant la dècada de 1920, probablement amb la voluntat d'educar cívicament els socis amb el silenci i el respecte general als concerts,<sup>696</sup> també va col·laborar

---

aprofitat la base que els permetia compondre obres de més «importància mètric-musical, sense la limitació dels curts i els llargs».

<sup>691</sup> *La Sardana* (V-1926:222)

<sup>692</sup> *La Sardana* (IV-1927:379)

<sup>693</sup> *La Publicitat* (3-IV-1928:5). «El mite de Niobe que trià Ambrosi Carrion per al seu poema és prou conegut i popular. Niobe representa l'exaltació de l'amor maternal. Orgullosa dels seus dotze fills, aquests foren morts per una venjança dels déus. Seques les seves parpelles i amb les mans crispades, Niobe corria per la serra sense que ni el consol de poder plorar els fills li fos atorgat pels déus implacables. A la fi, però, fou convertida per Zeus en marmòria roca, de la qual brollà eternament el plor».

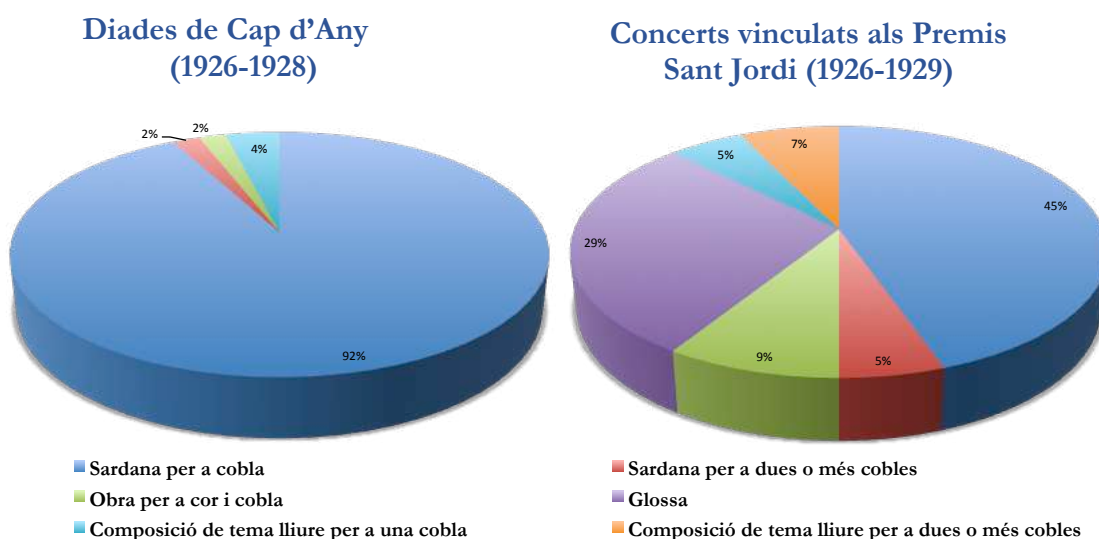
<sup>694</sup> Segons el DIEC, un *mim* és una representació en què l'actor imita personatges, explica una història o descriu una situació a base de gestos i sons, però sense paraules. (Mimo (s.d.) Dins *Diccionari de la llengua catalana de l'Institut d'Estudis Catalans*. Recuperat de: <https://dlc.iec.cat>)

<sup>695</sup> Els cronistes no especifiquen si Montserrat Guiu va interpretar peces concretes o va improvisar amb l'orgue del Palau. Al programa inclòs a la revista *La Sardana* (IV-1928:574), hi consten: «La Favorita de Ramsés, La Ninfa de Zeus, Ofrena, Aria de Bach, Niobe, Consolació».

<sup>696</sup> Segons Muntada (1984:23), la lluita per imposar silenci i respecte general als concerts organitzats a Barcelona per l'Associació de Música da Camera (1913-1936) va ser llarga i, fins i tot, en determinades ocasions, violenta. A inicis de 1919, arran d'un incident, l'entitat va enviar un comunicat als socis: «El primer dels drets d'aquell que assisteix a un concert és el de poder escoltar atentament les obres que són executades. La junta directiva d'aquesta Associació de Música da Camera no desconeixent aquest dret essencial, està disposada a fer-lo prevaldre. Tota persona que, durant els concerts, es veges molestada per converses agenes o qualsevol altre

en l'organització d'altres esdeveniments artístics: concerts de música coral, de lied i de música de cambra<sup>697</sup> i, fins i tot, vetllades teatrals.<sup>698</sup>

Durant les quatre edicions, el Foment va programar –sorprenentment– cinquanta-sis composicions: vint-i-vuit adscrites al gènere de la sardana i vint-i-vuit adscrites a d'altres gèneres musicals. Aquest concert, a diferència de les diades de Cap d'Any, va apostar en ferm per l'obertura del camp d'acció de la cobla i va apostar clarament per altres gèneres no adscrits a la sardana, com les glosses i les composicions de tema lliure per a una o més cobles. El gràfic següent (v. **graf. 3.4.**) constata les diferències entre els gèneres programats a les diades de Cap d'Any i als concerts vinculats als Premis Sant Jordi durant el mateix període, comprès entre 1926 i 1929.<sup>699</sup>



**Gràfic 3.4.** El gràfic il·lustra els diferents gèneres musicals programats a les diades de Cap d'Any i als concerts vinculats als Premis Sant Jordi entre 1926 i 1929.

inconveniència, és pregada de donar-ne coneixement immediat als acomodadors de la Sala, els qui ho comunicaran a la Junta Directiva. Comprovada la denúncia, la Junta posarà en pràctica els acords que té presos per tal d'aconseguir aquell sever recolliment que ha de caracteritzar un públic intel·ligent i selecte».

<sup>697</sup> *La Sardana* (VI-1925:60), «Concert d'Eduard Toldrà (violinista) i E. Cusidó (pianista) a l'estatge del foment»; *La Sardana* (II-1927: 347), «Concert de la Cobla Barcelona i Orfeó Escola Choral Martinenca a la Sala d'audicions de l'Ateneu Democràtic Regionalista»; *La Sardana* (III-1927: 363), «Concert de la Cobla Barcelona i l'Orfeó Atlàntida a l'estatge de l'Orfeó Atlàntida»; *La Sardana* (IV-1927: 378), «Concert de Joaquim Serra (piano) i Teresa Oliva (mezzosoprano) a l'estatge del Foment»; *La Sardana* (IV-1928:573), «Concert de Lluís Millet (violoncel·lista) i Miquel Santamaria (pianista) a l'estatge del Foment»; *La Sardana* (VII-1928:626), «concert de l'Orfeó Atlàntida i la Cobla Barcelona al Coliseum».

<sup>698</sup> *La Sardana* (IV-1928:574). El Foment de la Sardana va col·laborar en l'organització de la Vetllada al Teatre Romea, en la qual s'hi va representar *Hores d'amor i de tristesa* d'Adrià Gual i l'obra lírica *La nit de l'amor* de Santiago Rusiñol i Enric Morera; *La Sardana* (V-1928:596), també va col·laborar amb l'organització d'una vetllada en honor i benefici de l'actiu Elvira Fremont, en la qual s'hi va representar el drama en quatre actes *La mare* de Santiago Rossinyol i la comèdia en un acte *Els ideals* de Carme Kar.

<sup>699</sup> Cal recordar que entre 1929 i 1930, ambdós inclosos, no es va realitzar cap diada de Cap d'Any al Palau de la Música.



Durant les mateixes quatre edicions, es van interpretar composicions de vint-i-dos compositors diferents. Així, en relació a les diades de Cap d'Any, podem constatar que els concerts vinculats als Premis Sant Jordi van ser més equitatius quant al nombre de compositors interpretats. Antoni Català i Enric Morera obren el rànquing amb un total de sis obres cada un. El segueixen Francesc Pujol i Joaquim Serra, amb cinc; Antoni Juncà, Eduard Toldrà i Juli Garreta, amb quatre; Josep Sancho Marraco, amb tres; i Josep Blanch i Reynalt, Enric Casals, Ricard Lamote de Grignon, Antoni Planàs, Josep Serra i Ricard Lamote de Grignon amb dues. A les diferents edicions, s'hi van estrenar diverses obres: *Impressions Camperoles* (suite), *Glossa del Ball de Gitanes del Penedès* (glossa), *La Fira* (esbós simfònic per a dues cobles) de Joaquim Serra; *L'Antònia* (glossa) d'Emili Saló; *Gracieta* (glossa) de Josep Blanch i Reynalt; *La mainada juga* (poema per a cobla) de Josep Maria Pagès. També s'hi van incloure primeres audicions: *Concepció* (sardana) de Francesc Juanola; *Nupcial* (sardana) de Joan Balcells; *Albada* (sardana) d'Antoni Català; *Dolç Esplai* (sardana) d'Antoni Planàs; *Baixant de la font del gat* (sardana) d'Enric Morera; *A Montserrat* (sardana per a dues cobles) de Joaquim Serra; *L'Hereu Riera* (glossa) de Josep Sancho Marraco; *Cotiró – Cançó del lladre* (glossa) d'Antoni Juncà i *El Maridet* (glossa) de Francesc Pujol. Paral·lelament, aquests concerts també van servir per fomentar la figura del director durant l'execució de les cobles. El programa del primer concert (1926) n'és un clar exemple, a la portada s'hi van afegir el nom de les cobles executants: Antiga Principal de La Bisbal i Cobla Barcelona; i al costat, els «mestres directors»: Joan Balcells, Antoni Català, Josep Sancho i Marraco, Francesc Pujol i Eduard Toldrà (v. **Im. 3.6.**)<sup>700</sup>

---

<sup>700</sup> Col·lecció particular d'Enric Mañosas. Programa Concert per festejar la celebració del primer concurs Premis Sant Jordi (8-V-1926), sense top.

### 3.2. El Jurat: un càrrec de prestigi i de reconeixement

Els concursos de composició van ser plataformes de configuració d'un espai públic de reconeixement i de legitimitació d'una generació de músics disposats a valorar composicions. Els músics més actius de la mostra van ser Lluís Millet, que va formar part d'onze tribunals, i Francesc Pujol, de deu. Els segueixen Josep Maria Soler, Juli Garreta i Enric Morera, amb set tribunals; Marià Vinyas, amb sis; i Antoni Juncà, Joan Balcells i Joan Lamote de Grignon, amb cinc. Lluís Millet i Francesc Pujol són els músics que van participar a més concursos de composició musical de diferents gèneres, cinc i tres respectivament. Francesc Pujol i Antoni Juncà són els membres que van participar a més concursos de composició per a cobla, un total de cinc concursos cada un. Marià Vinyas va liderar els certàmens literaris. Tot i això, també ho van ser altres músics: Joan Balcells, Josep Baró, Josep Blanch i Reynalt, Cassià Casademont, Enric Casals, Joaquim Cassadó, Antoni Català, Francesc Civil, Albert Cotó, Joan Cumellas i Ribó, Fèlix Farró, Robert Gerhard, Enric Granados, Joan Baptista Lambert, Joan Llongueras, Joan Manén, Josep Maria Padró, Jaume Pahissa, Felip Pedrell, Antoni Pérez-Moya, Josep Sancho Marraco, Josep Serra, Eduard Toldrà, Amadeu Vives i Eduard Zamacois (v. **Annex 8, quadre-resum 3**).

És obvi que els membres que van formar part d'un jurat van examinar i qualificar les composicions des d'un punt de vista personal. La Biblioteca de Catalunya, concretament el Fons Francesc Pujol, conserva un manuscrit que inclou les valoracions del músic barceloní de quaranta sardanes per a cobla i tres composicions per a cobla de tema lliure en un o més temps (v. **Annex 9, doc. 1**).<sup>701</sup> A partir de la comparació dels títols anotats en el document s'ha pogut verificar que les valoracions fan referència a un dels certàmens de la mostra: el concurs de composició per a cobla, organitzat per Joventut Hotelera de Barcelona amb motiu de l'Exposició Universal de 1929.<sup>702</sup> Aquest concurs, que comptava amb un jurat format per Joan Lamote de Grignon, Josep Cumellas i Francesc Pujol, va incloure un cartell que abraçava dos premis: 1.500 pessetes a la millor sardana per a cobla d'onze instruments, – adjudicat a *La Verge Catalana* de Josep Maria Ruera–; i 1.500 pessetes a la millor composició de tema lliure en un o diversos temps per a tres cobles d'onze instruments –amb dos accèssits de 750 pessetes per *Introducció i dansa* de Joaquim Serra i *Scherzo* de Josep Maria Marimón–

<sup>703</sup>

---

<sup>701</sup> Biblioteca de Catalunya, Fons Francesc Pujol, top. M6997/11

<sup>702</sup> *Revista Musical Catalana* (VIII-1930:994)

<sup>703</sup> *La Sardana* (VIII-1930:994)

El vocabulari que va utilitzar Pujol durant la deliberació d'aquest certamen denota una forta personalitat, lligada al rigor i a unes conviccions fermes d'un determinat tipus d'escriptura musical. Els judicis contenien adjectius poc moderats com «poca solta», «mansa», «desastrós» o «arxibunyol», i d'altres més despietats com «pura demència», «absolutament vulgar», «brutícia d'escriptura» o «dolenta amb pretensions». A la vegada, el músic va analitzar aspectes compositius i instrumentals de les composicions: «modulació desastrosa»; «contrapunt i modulació bàrbara»; «modulacions mal conduïdes»; «tessitura altíssima pel tenor»; «no comprenc estètica del cànon de l'entrada»; «ritmes barrejats de 3/4 i 6/8 que no són ballables». Són pocs els qualificatius positius i constructius que apareixen en el document: «sardana innocent i descriptiva de concert»; «els curts poden anar»; «no és massa original però està bé». De la sardana *La Verge Catalana* de Josep Maria Ruera va opinar que estava molt ben treballada: «original i interessant però amb tonalitat vaga». De la *Introducció i dansa* de Joaquim Serra va dir que era «bonica, molt correctament escrita, sonaria molt bé» però en va criticar la fuga: «discutible la presentació del tema de dansa en forma d'exposició de fuga a quatre veus». De l'*Scherzo* de Josep Maria Marimon va opinar que estava molt ben fet i que seria terriblement difícil d'interpretar: «ben tocat faria bonic, sembla fet d'un Mendelssohn actual» (v. **Annex 9, doc. 1**).

Tot i que formar part d'un jurat evidenciava prestigi i reconeixement en l'àmbit musical, també tenia els seus inconvenients. Francesc Pujol va ser atacat públicament en diverses ocasions. Una d'elles va a causa del veredictes d'un concurs de composició de música per a cobla celebrat a Girona al novembre de 1917, on els tres membres del jurat van ser músics barcelonins: Lluís Millet, Joan Balcells i Francesc Pujol.<sup>704</sup> Josep Maria Soler, director de La Principal de la Bisbal, i va qüestionar que, en aquest concurs, no s'hagués guardonat cap compositor empordanès. A més, va constatar amb certesa que Juli Garreta s'hi havia presentat i que els membres del jurat havien quedat «clucs» davant les partitures del compositor ganxó. Fins i tot, va ironitzar els pensaments del tribunal davant les obres de Garreta: «l'encàrrec que tenim és de premiar sardanes; això és un tros de música noruega!».<sup>705</sup> Per solucionar aquests conflictes, alguns concursos van delimitar diversos aspectes territorials i racials. És el cas dels Jocs Florals celebrats a Girona l'any 1921, que van incloure un guardó a la millor sardana «d'autor que pertanyi o hagi pertangut a una cobla

---

<sup>704</sup> *Diario de Gerona* (7-XI-1917:2). Les composicions guardonades varen ser: *Roselles i violes* de Josep Sancho Marraco, *Sol Ponent* d'Eduard Toldrà, *La Devesa* de Josep Sancho Marraco, *Pirinenca* de Tomàs Sanmartín, *De bon matí* de Francesc Fornells, *La cinta daurada* d'Antoni Pérez-Moya, *Sardana sobre un tema popular* de Josep Padró i *Narcisa* de Josep Sancho Marraco.

<sup>705</sup> *Scherzando* (10-III-1918:25)

empordanesa»;<sup>706</sup> i alguns concursos de composició per a cobla celebrats a la mateixa ciutat a partir de 1922, amb la inclusió d'un premi a la millor sardana escrita per «els compositors del sindicat de les comarques de Girona».<sup>707</sup>

---

<sup>706</sup> *La Ven de Catalunya* (2-XI-1921:5)

<sup>707</sup> *La Ven de Catalunya* (11-X-1922:14)



### 3.3. Els compositors: a la recerca de legitimació i consideració social

A curt termini, la política musical que es va incloure en els cartells dels certàmens va confeccionar un marc de valor didàctic singular i eficaç per a generacions de compositors que cercaven un espai de reconeixement i de legitimació. Una prova de l'èxit d'aquests certàmens és la participació nombrosa que van provocar, així com també les perspectives de futur que van generar. Al llarg dels cinquanta-quatre concursos de composició, quaranta-set músics van rebre guardons. Josep Sancho i Marraco és el compositor de la mostra que en va rebre més: un total de tretze premis. El segueixen Antoni Juncà, amb dotze; Juli Garreta i Joaquim Serra, amb onze; Francesc Fornells i Eduard Toldrà, amb deu; Josep Maria Ruera, amb set; Cassià Casademont, Antoni Planàs i Josep Maria Soler, amb cinc; Josep Blanch i Reynalt, Antoni Català, Antoni Pérez-Moya, Josep Serra i Josep Maria Soler, amb quatre. Al llistat, hi apareixen noms dels darrers anys del segle XIX, com Joan Carreras i Dagas o Benet Ventura, i també s'hi entreveu una generació de joveíssims compositors que, durant la dècada de 1930, ja estaven disposats a cercar un espai de reconeixement, com Xavier Montsalvatge o Josep Maria Ruera.

Una de les finalitats dels concursos va ser estimular els músics a compondre. Eduard Toldrà i Francesc Pujol ho exemplifiquen clarament: al 1921, el compositor vilanoví va afirmar que el concurs de composició celebrat Girona al 1917,<sup>708</sup> havia estat clau per endinsar-se en la composició per a cobla,<sup>709</sup> i un any més tard, Pujol va afirmar que el guardó de la seva primera sardana, *Eugènia*, l'havia esperonat a compondre'n de noves.<sup>710</sup> Josep Sancho i Marraco i Joaquim Serra són els músics guardonats que van mostrar més inquietuds musicals a l'hora de reinventar-se. Ambdós compositors van aprofitar les bases més innovadores dels cartells per experimentar a partir de composicions que es van acabar convertint en modèliques per a tota una generació. Ambdós músics van contribuir clarament a l'obertura del camp d'acció de les cobles, van apostar per a l'experimentació a partir de l'ampliació instrumental (v. 3.5.1.) i també per a l'ampliació de nous gèneres musicals per a la cobla a partir de la composició de glosses i composicions de tema lliure (v. 3.5.2. i 3.5.3.). Joaquim Serra, esdevé un clar exemple de la influència dels concursos en la producció d'un compositor. Perquè entre 1926 i 1930, bona part de les composicions que va escriure per a cobla van estar vinculades a

---

<sup>708</sup> *La Sardana* (16-XII-1921:8) La sardana que va presentar Eduard Toldrà, *Sol ponent*, va ser guardonada.

<sup>709</sup> *Diario de Gerona* (7-XI-1917:2)

<sup>710</sup> *La Sardana* (20-I-1922)

concursos de composició.<sup>711</sup> Més enllà dels premis obtinguts, la importància de Sancho Marraco i Joaquim Serra rau en les propostes estètiques que van aportar, uns suggeriments personals que van contribuir clarament a l'evolució de l'escriptura per a cobla.

---

<sup>711</sup> *A Montserrat* (Premi Sant Jordi, 1926), *Impressions camperoles* (Premi Sant Jordi, 1927), *Glossa del Ball de Gitanes del Penedès* (Premi Sant Jordi, 1928), *La Fira* (Premi Sant Jordi, 1929), *Introducció i dansa* (Premi concurs Joventut Hotelera, 1930).

### 3.4. Un propòsit: la normalització de la sardana per a cobla

Al 1933, en plena Segona República, la Lliga Sardanista de Catalunya va publicar una normativa on establí els paràmetres ideals per a una «bona sardana». Segons l'entitat, la dansa disposava d'un ritme prou característic que admetia variacions de «metrificació simple, composta i ternària, subdivisió de temps, la sincopa, contratemps», però mai «ritmes de polca, pasdoble o provinents del jazz». La sardana «civilitzada» comptava amb una melodia «de bon gust i distinció», sense connotacions «exòtiques», «vulgars» i «d'orientalisme sarsualer [sic]». A la vegada, disposava d'una estructura «solida» i «lògica» on el compositor demostrava el domini de «l'harmonia i del contrapunt». Tots aquests paràmetres s'enllaçaven amb un darrer element: «la sardana ha d'aspirar constantment a servir íntegre i pur l'esperit de la raça», relatava la Lliga en el seu manifest.<sup>712</sup> I és que el tema estètic va ser un dels assumptes més problemàtics dels concursos de composició i d'interpretació celebrats durant el primer terç del segle XX. Quin era el model de sardana «civilitzada»? Quins paràmetres s'havien d'utilitzar per compondre? Qui els delimitava? Quines característiques tenia una sardana d'estil *popular*? I de *tema lliure*? El discurs noucentista va aconseguir fer coherents estètiques sardanístiques que, a voltes, es contraposaven; els certàmens van contribuir a fixar alguns paràmetres bàsics com l'estandardització de la plantilla instrumental, però també van servir per qüestionar i fomentar el debat d'altres aspectes estètics, compositius i instrumentals del gènere.

#### 3.4.1. Estandardització de la plantilla instrumental per a cobla

Les bases dels concursos van estandarditzar el nombre de components de la plantilla de la cobla. Els concursos d'interpretació celebrats a Girona entre 1883 i 1897 van permetre la participació de formacions d'entre deu i catorze intèrprets, unes dades que confirmen que la plantilla no estava estandarditzada en aquell moment. El primer concurs de composició que va especificar una plantilla concreta va ser el certamen de composició convocat a Girona l'any 1906 amb la inclusió d'un premi destinat a la millor «sardana per a cobla de dotze instruments»,<sup>713</sup> és a dir, per a un flabiol, dos tibles, dues tenores, dues trompetes, dos trombons, dos fiscorns i un contrabaix. De la mateixa manera ho va especificar el cartell dels

---

<sup>712</sup> *Revista Musical Catalana* (VIII-1933:328)

<sup>713</sup> *La Veu de Catalunya* (17-VIII-1906:3)



Jocs Florals de La Bisbal de l'Empordà celebrat al 1909: «sardana per dotze músics».<sup>714</sup> No obstant això, i per evitar conflictes, alguns concursos de composició van optar per incloure una «sardana per a cobla empordanesa», sense especificar el número d'intèrprets de la plantilla, com per exemple a la Festa de la Música Catalana (Barcelona, 1904 i 1906) o al Concurs Musical Casa Sobrequés i Reig (Girona, 1906).<sup>715</sup>

La major part dels certàmens organitzats a partir de la primera dècada de segle XX van obligar les formacions a constituir-se en una plantilla de deu o onze intèrprets. Als concursos d'interpretació de cobles de 1902 i 1907, celebrats a Barcelona, s'hi van prefixar composicions de Pep Ventura d'obligada execució. Al de 1902,<sup>716</sup> es va obligar a interpretar *El toc d'oració*, una sardana escrita originàriament per a vuit instruments –dos tibles, un tenora, dos cornetins, un fiscorn, un contrabaix i una campanòloga–<sup>717</sup> i que Antoni Nicolau,<sup>718</sup> president del jurat, va adaptar per a una plantilla de deu: flabiol, dos tibles, dues tenores, dos cornetins, dos fiscorns i un contrabaix, amb la possibilitat d'incorporar un trombó.<sup>719</sup> Al concurs de 1907, es va obligar a interpretar *Per tu ploro* de Pep Ventura, una composició que Francesc Pujol va adaptar novament a una plantilla de deu instruments però amb la possibilitat d'ésser interpretada amb dos trombons.<sup>720</sup> El primer concurs de composició on es va especificar una plantilla d'onze instruments es va celebrar a Girona el 1917. En aquest concurs, els tres membres de jurat van ser novament músics de Barcelona: Joan Balcells, Lluís Millet i Francesc Pujol. Tot fa pensar que la voluntat de convertir la cobla en una plantilla ideal d'onze intèrprets va provenir d'aquest sector barceloní.<sup>721</sup> A partir de 1917,

---

<sup>714</sup> *La Veu de Catalunya* (24-VI-1909:4)

<sup>715</sup> *Scherzando* (III-1907:2)

<sup>716</sup> *La Vanguardia* (2-V-1902:3)

<sup>717</sup> Centre de Documentació de l'Orfeó Català, Fons Pep Ventura, top. 3.50048

<sup>718</sup> *La Veu de Catalunya* (25-IX-1902:2); *Almanac de la sardana* (1926:27): «L'any 1902 es donà per primera vegada *Toc d'oració* de Pep Ventura, amb arranjament del mestre Nicolau. Albert Martí va tocar el solo tenora amb un dolcíssim eco, tan refinadament expressiu, que el públic, verament captivat, esclatà en una xardorosa ovació. Martí ens parla d'aquest acte amb notòria emoció i com una d'aquelles dates d'inesborrable record»; Cahours d'Aspry (s/d:69-71).

<sup>719</sup> En el moment de la inscripció, l'organització lliurava la partitura harmonitzada i instrumentada per Antoni Nicolau (*La Vanguardia*, 15-VIII-1902: 2).

<sup>720</sup> Segons la *Revista Musical Catalana* (VI-1907: 130) Francesc Pujol va harmonitzar i instrumentar la composició. Cahours d'Aspry (s/d:69-71) transcriu una carta que Francesc Pujol va enviar a Déodat de Séverac el dia 28 d'agost de 1912: «Malheureusement sa culture musicale était des plus insuffisantes : il avait un tempérament et un instinct extraordinaires et il avait la vision très exacte de ce que devait être la sardana, mais sa technique de la composition n'était pas à la hauteur de son génie. Nonobstant il a composé des sardanes qui sont de vrais modèles dans le genre, comme vous pourrez voir par « Lo toch d'oració » (L'Angélus) et « Per tu ploro » (Je pleure pour toi) dont je vous envoie les partitions. Nicolau et moi, en les réinstrumentant et remaniant, avons eu le plus grand soin à leur conserver son caractère. Nous avons corrigé ses harmonisations (sic) trop gauches et développé son instrumentation à peine ébauchée».

<sup>721</sup> Segons Concepció Ramió (2001:146), cap al 1916 les cobles gironines de primer rang disposaven d'entre onze i tretze músics. Les cobles de menor rang entre vuit i onze.

diversos certàmens, deliberats novament per músics barcelonins, van incloure a les bases una plantilla ideal d'onze instruments: Concurs Musical Eusebi Patxot i Llagustera (Barcelona, 1919 i 1920); II Festa de la Sardana (Girona, 1919); VIII Festa de la Música Catalana (Barcelona, 1920); Festa de la Poesia i de la Música de l'Orfeó Gracienc (Barcelona, 1920 i 1923); Concurs musical Festa de la Sardana de l'Orfeó Gracienc (Barcelona, 1923); XIX Certamen Musical de l'Ateneu Arenyenc (Arenys de Mar, 1923); i Premis Sant Jordi, (Barcelona, 1926-1930).

Aquest tema, però, no va ser una qüestió exempta de polèmica. Els dos concursos d'interpretació de cobles convocats a Sabadell i a Barcelona el 1922 van desencadenar un seguit de crítiques a l'entorn del nombre de components de la plantilla. El primer, convocat a Sabadell el dia 6 d'agost de 1922 i adreçat a «totes les cobles de Catalunya»<sup>722</sup> es va suspendre per manca d'inscripcions.<sup>723</sup> El cronista del *Diario de Gerona* (18-VIII-1922:6) va intuir que els compromisos que tenien les formacions al mes d'agost i la limitació a deu instrumentistes que incloïa el cartell havien estat les dues causes principals de la suspensió. El comentarista constata que en aquell moment la majoria de cobles estaven formades per onze intèrprets i no per deu. Tot fa pensar que Enric Morera, president del jurat del concurs de Sabadell, va influir a l'hora de confeccionar les bases. Al llarg dels anys, el músic va apostar en ferm per una cobla ideal de deu intèrprets i va escriure la major part de les seves composicions obviant el trombó. A la vegada, va confiar la major part de les seves estrenes a La Principal de Perelada,<sup>724</sup> una formació que s'estructurava des de la seva fundació amb una plantilla instrumental de deu músics. En alguna ocasió, Josep Blanch i Reynalt, director de la formació, va explicar que la cobla, a diferència de les altres, no havia volgut adoptar el trombó fins al 1925 perquè «no el trobava necessari».<sup>725</sup>

A mitjans d'octubre de 1922, el diari *La Publicitat* (13-X-1922:5) va publicar les bases del Concurs de Cobles de Catalunya que sota el patrocini de l'Ajuntament de Barcelona i l'organització de la Joventut Nacionalista «La Falç» s'havia de celebrar el 18 de novembre al Palau de la Música Catalana (v. **Im. 3.7.**). La revista *La Sardana* (10-XI-1922:403) va festejar la convocatòria, i va elogiar que, a diferència del concurs de Sabadell, no inclogués cap limitació de plantilla a les bases del cartell. L'editorial de la revista va especificar que des de

---

<sup>722</sup> *Diario de Gerona* (8-VII-1922:3)

<sup>723</sup> *Diario de Gerona* (18-VIII-1922:6)

<sup>724</sup> *La Sardana* (4-XI-1921:9). Morera va considerar que La Principal de Perelada era la millor cobla que interpretava les seves sardanes: «donant-les-hi el veritable sentit i significació que elles tenen».

<sup>725</sup> *La Sardana* (22-X-1921:10)

feia uns anys les cobles estaven formades per un número d'intèrprets que oscil·lava entre deu i onze i que aquest tret característic havia estat motiu de discussió entre diversos sectors. Tot i tenir constància que s'hi havien inscrit tres formacions –La Principal de Perelada, La Selvatana i la Cobla Barcelona<sup>726</sup>– la comissió organitzadora va decidir suspendre'l per manca de formacions inscrites.<sup>727</sup> L'editorial de *La Sardana* va qüestionar-se sobre quin era el motiu real de la manca d'inscripcions en una època de l'any –novembre– en què les formacions tenien força disponibilitat. A la vegada, va acusar les formacions de tenir poca sensibilitat davant aquesta tipologia d'esdeveniments organitzats amb «serietat» i presidits per un tribunal amb «solvència artística».<sup>728</sup>

La limitació de la plantilla al concurs de Sabadell va ocasionar un allau d'opinions de diferents músics. La revista *La Sardana* (XI-1922:361) les va recollir i les va publicar. Per una banda, Francesc Pujol i Joan Balcells van mostrar-se partidaris d'incloure el trombó a la cobla, mentre que Juli Garreta va ser partidari d'incloure'n dos. Els tres músics van opinar que sense el trombó «la part baixa de la cobla» esdevenia poc reforçada. D'altra banda, Antoni Nicolau va proposar obviar el trombó i incloure un baix de metall a la formació, un instrument que, a part de realitzar alguns «tons del fiscorn», equilibraria la sonoritat de la cobla. Enric Morera va compartir l'opinió d'Antoni Nicolau, però hi va afegir que el baix de metall esdevindria un instrument poc pràctic i gens factible a causa de la lleugeresa de la sardana: «el *pizzicato* d'un contrabaix restaria una cosa tota feixuga». Eduard Toldrà, va considerar que qualsevol so que s'incloués a la cobla era del tot «lloable». Tanmateix, va exposar que la cobla havia de constituir-se amb un número limitat d'instruments, i si hom acceptava que la plantilla ideal fos formada per onze instrumentistes, ell era partidari d'ampliar-la amb un baix de metall: «per tal de fomentar les obres sobre una base més sòlida».<sup>729</sup>

Tot i la diversitat d'opinions, la política musical que es va incloure en els cartells dels concursos de composició i d'interpretació convocats durant les primeres dècades del XX – fruit dels ideòlegs que els organitzaven– va contribuir a l'estandardització de la plantilla instrumental de la formació en onze instruments. Una prova evident n'és la fundació de la

---

<sup>726</sup> *La Sardana* (XI-1922:398)

<sup>727</sup> *La Sardana* (XII-1922:422)

<sup>728</sup> *La Sardana* (XII-1922:415). El Concurs de Sabadell comptava amb un jurat format per Enric Morera, Antoni Juncà, Mateu Rifà i Ramon Canals. El concurs de cobles de Catalunya comptava amb un jurat format per Antoni Nicolau (president), Juli Garreta, Antoni Juncà, Francesc Pujol, Joan Lamote de Grignon, Joan Balcells, Josep Serra, Lluís Brú (secretari)

<sup>729</sup> *La Sardana* (16-XII-1921:9)

Cobla Barcelona al 1922 amb una plantilla d'onze instruments. També ho és el fet que diverses cobles, com La Principal de Perelada, incorporessin durant la dècada de 1920 el trombó a la plantilla amb la voluntat d'adaptar-se al model estandarditzat.

### 3.4.2. L'estètica en els concursos: entre un *estil popular* i un altre de *tema lliure*

Les composicions inscrites en el registre personal de Josep Serra i compostes a finals del segle XIX,<sup>730</sup> constaten la convivència de diverses estètiques dins la sardana. A partir de 1894, Serra en va diferenciar i tipificar tres grups: les «obligades», composicions on figuraven un o dos instruments solistes; les «fortes», sardanes de conjunt instrumental; i les de «tutti pastoril», que segons Padrosa i Ramió (2000:102) eren les que, a banda de presentar una vessant lírica més important, van esdevenir el model de sardana estandarditzada. A partir de 1898, Serra va deixar gradualment d'escriure sardanes obligades i les no obligades les va anomenar «sardanes de *tutti*», sense especificar si eren «pastorils» o «fortes». Entre 1900 i 1904, el músic també va deixar d'escriure música de ball i va centrar-se en la composició de sardanes, però amb un prisma nou. Així, va deixar d'especificar en el seu catàleg de quina tipologia era cadascuna de les sardanes que escrivia. És molt probable que Serra s'adaptés a una nova estètica que es va concebre a l'entorn del nacionalisme català: un nou model ideològic i una renovació de l'estètica musical representada principalment per l'Orfeó Català i el moviment orfeonístic (Ayats, Cañellas, Ginesi, Nonell, Rabaseda 2006:101). Així ho corrobora Josep Juncà: «Vaig començar a tocar sardanes curtes i algunes vegades el contrapàs. Les sardanes que en aquells temps s'executaven, fora les de Pep Ventura, eren pàgines de música sense aquell caire melòdic i popular de les d'en Pep. Eren sardanes dites *fortes*. Després tot canvià. *El despertar d'un somni* de Josep Serra va marcar un canvi radical de la composició».<sup>731</sup>

L'Orfeó Català va apostar clarament per la cançó popular com a vehicle nacionalista (Narvàez, 2005:446). Molts compositors van veure en Felip Pedrell i en Francesc Alió el punt de partida per a la restauració musical del gènere coral. Marfany (1995:293-321) ho explica

---

<sup>730</sup> Arxiu Nacional de Catalunya, Fons Josep Mainar i Pons, Relació de la música composta per Josep i Joaquim Serra, top. Anc1-144. Josep Serra va realitzar el seu propi catàleg d'obres (opus). En aquest registre, l'autor, a banda d'escriure el nom de cada peça, hi va anotar la instrumentació i el gènere, el número d'opus, el número de peça dins del gènere i el preu de venda. Padrosa i Ramió en realitzen un extens anàlisi. (v. Padrosa i Ramió, 2000:100-120).

<sup>731</sup> Arxiu Nacional de Catalunya, Fons Josep Mainar i Pons, Epistolari amb Josep Juncà, top.73, carta n. 3. Josep Juncà va definir les sardanes fortes: «sardanes carregades de notes, però que no eren melòdiques ni populars. La sardana *El foc de Castelló* era un cas especial en el seu gènere descriptiu».

de la següent manera:

A partir del moment de la gran expansió finisecular del moviment els catalanistes van posar-se a fer amb entusiasme: «tornar a cantar» i intentar que tothom les «tornés a cantar», les «cançons populars». Cantar-les com no havien estat cantades mai: retocades, adaptades, depurades. No «degenerades i malmeses» com encara les cantava potser algun jaio del poble, no «destrossades per influències malastrugues».

Per tal d'enaltir l'ànima popular, recuperar el saber del poble, descobrir la seva essència i, conseqüentment conrear-la i divulgar-la (Narvàez 2005:58), l'Orfeó Català va utilitzar un instrument: les harmonitzacions de cançons populars, unes composicions que havien estat depurades, excloent-ne tot allò considerat «vulgar». Les harmonitzacions eren una clara adscripció a una determinada ideologia que promovia la homogeneïtzació del concepte d'autenticitat i la reconduïa cap a la recerca d'una sonoritat entesa en tant que popular catalana. Els mateixos músics que van capitanejar aquesta acció «depuradora» en la música coral van promoure la sardana a Catalunya i van incorporar el gènere en els cartells dels concursos de composició de la primera dècada del segle XX (v. 3.1.). Lluís Millet i Francesc Pujol van formar part del jurat en concursos de composició que, de forma inèdita, premiaven una sardana per a cobla: I Festa de la Música Catalana, al 1904; Festa de la Bellesa de Palafrugell, al 1905; Concurs Casa Sobrequés i Reig de Girona, al 1906; Certamen Literari d'Olot, al 1908. De fet, al 1905 Millet va aconsellar als músics catalans que fessin de la sardana «una forma predilecta d'inspiració»,<sup>732</sup> i al cap d'un any, Francesc Pujol va definir la sardana com «una manifestació musical apta [...] a rebre varietat de formes i d'estils».<sup>733</sup> Anna Costal (2009:190) explica que a inicis del XX la sardana havia esdevingut dansa nacional i se l'havia de tractar com a símbol: «s'havia de depurar d'un passat en el qual havia estat corrompuda per influències estrangeres i de moda del segle XIX, una lacra que en distorsionava l'origen mític i que s'havia d'eliminar fos com fos». Tot fa pensar, doncs, que el procés de depuració que s'havia iniciat amb la sardana –que incloïa una visió neta i modèlica de la dansa– havia estat impulsat, entre d'altres personatges, per Lluís Millet i Francesc Pujol.

Un clar exemple de la depuració que va viure el gènere són les sardanes d'obligada execució que van escollir els membres del jurat dels concursos d'interpretació de cobles celebrats a Barcelona al 1902 i al 1907, unes composicions escrites per Pep Ventura que, com s'ha dit,

---

<sup>732</sup> *Revista Musical Catalana* (IX-1905:182)

<sup>733</sup> *Revista Musical Catalana* (IX-1908:17)

van ser reharmonitzades i reinstrumentades per Antoni Nicolau i Francesc Pujol (v. 3.4.1). Anna Costal (2010:4) constata que a partir de 1906, Pep Ventura es va institucionalitzar com a emblema de la dansa nacional, al mateix temps que la seva producció sardanística –una vegada depurada de les melodies de sarsuela i òpera italiana– es va convertir en model de música tradicional catalana. I és que durant aquells anys es van esquivar les composicions que no fessin referència a la cultura conceptualitzada en tant que popular catalana i es va evitar tot allò que fes referència a l'òpera italiana, als gèneres provinents de danses europees o a la sarsuela. Així doncs, les dues composicions fixades d'obligada execució als concursos de 1902 i 1907 es van convertir en sardanes modèliques per una generació de compositors disposats a conrear el gènere (v. 3.4.1).

Durant els primers anys del XX, Josep Serra va participar en concursos de composició i va rebre alguns guardons: *Idil·li* (I Festa de la Música Catalana, 1904)<sup>734</sup> i *Ideal* (Concurs Musical Sobrequés i Reig, 1906)<sup>735</sup>. També ho va fer Juli Garreta: al 1902 va rebre dos premis al concurs de composició celebrat a Figueres: *La rondalla* i *La filla del marxant*.<sup>736</sup> La producció d'ambdós compositors a inicis de XX constata un punt d'inflexió en la seva obra. Josep Serra, entre 1901 i 1904, va iniciar un canvi estètic que Padrosa i Ramió (2000:100-120) han definit com un equilibri entre l'aroma popular i el refinament de la composició clàssica. Tot i que Canut Pellicer (1926:27) i Lluís Lloansí (2003:95-96) constaten que *La rosada* de Juli Garreta, escrita al 1902, va significar un punt d'inflexió en el catàleg de Garreta, Anna Costal (2010:7) certifica que ho va fer amb la sardana *Somni gris*.<sup>737</sup> Sigui com sigui, Serra i Garreta van manifestar un deler experimental, una voluntat de cercar nous corrents estètics pel gènere de la sardana, tot depurant-la. Els dos compositors van abandonar els hàbits populistes, criticats i menystinguts per alguns cercles, i van presenciar com el camí que havien pres era premiat i reconegut per l'acadèmia en els concursos de composició.

Els concursos d'interpretació de cobles van ser un punt de confluències estètiques i alhora una autèntica tribuna per difondre aquesta nova manera de concebre la sardana. Les peces prefixades en els concursos d'interpretació de cobles eren considerades modèliques per als

---

<sup>734</sup> *Revista Musical Catalana* (VII-1904:302)

<sup>735</sup> *Scherzando* (III-1907:5)

<sup>736</sup> *La Ven de Catalunya* (7-V-1902:2)

<sup>737</sup> Segons Costal (2010:7), La composició de *Somni gris* i *Somni dolç* coincideix amb un viatge de quinze dies que l'agost de 1905 portà Juli Garreta fins a Bayreuth amb l'objectiu d'escoltar la tetralogia de Richard Wagner (1813-1883). Segons la musicòloga, *Somni gris* és fruit, molt probablement, de l'impacte d'aquell viatge, de la inquietud per conèixer la música europea del moment i per amarar-se de les corrents estètiques i intel·lectuals de l'època.

organitzadors, mentre que les obres de lliure elecció, a banda d'estar pendents del judici interpretatiu i estètic del jurat, eren exemplars per als directors de les formacions. Curiosament, els autors més programats en aquests certàmens (v. **Annex 8, quadre-resum 4**) van ser dos exponents d'aquest canvi: Juli Garreta i Josep Serra. Tot i la voluntat d'ambdós músics en cercar nous models coherents amb aquesta nova visió, no sempre es va saber valorar.

El cartell del concurs d'interpretació de cobles de 1902, convocat en plena campanya de propaganda cultural de la Lliga Regionalista per l'Ajuntament de Barcelona,<sup>738</sup> va obligar a interpretar una sardana a lliure elecció «d'estil popular». El jurat, compost per Antoni Nicolau, Amadeu Vives, Lluís Millet, Albert Cotó i Francesc Cambó, va exposar que La Principal de la Bisbal es mereixia clarament el primer premi per l'excel·lent interpretació que n'havia fet, però no li va poder atorgar de cap manera, ja que havia incomplert una de les bases del concurs. I és que la formació havia interpretat *La fada* de Juli Garreta, una composició de lliure elecció que segons el jurat, s'allunyava del concepte estètic «d'estil popular».<sup>739</sup> El veredict del jurat va propiciar la imatge d'un Garreta simfònic i lliure que contraposava les seves sardanes a les composicions del moment. Certament, les discussions estètiques sobre la interpretació de *La fada* per La Principal de la Bisbal van definir una disjuntiva recurrent durant la vida del compositor i els anys immediats que el van seguir (Gay, Rabaseda, Ruiz 2014). L'any 1912, en una carta publicada al *Diario de Gerona* (8-XI-1912:11), Josep Serra va opinar que les sardanes de Juli Garreta eren «inspirades, molt originals i molt treballades» però que eren orfes de l'element principal: «el sabor popular». A la vegada, va afirmar que La Principal de Perelada –de la qual n'era director<sup>740</sup>– no les interpretava mai. Segons Serra, la sardana era «del poble pel poble» i l'element essencial n'era el «perfum de la terra».<sup>741</sup>

Tot i que la major part dels cartells dels concursos de composició no van especificar quina estètica sardanística premiava, alguns van optar per mencionar-la. És el cas del cartell del concurs de composició de Figueres, celebrat al 1902, amb la inclusió del premi a la millor sardana «de tema lliure» un guardó que va ser atorgat a *La Rondalla* de Juli Garreta.<sup>742</sup> Alguns concursos van especificar en les seves bases que la composició havia d'ésser «d'estil popular»,

---

<sup>738</sup> *La Vanguardia* (15-VIII-1902:2)

<sup>739</sup> *Diario de Gerona* (30-IX-1902:2); *La Ven de Catalunya* (28-IX-1902:2)

<sup>740</sup> *La Publicitat* (2-III-1924:7)

<sup>741</sup> *Diario de Gerona* (8-XI-1912:11)

<sup>742</sup> *Llevor* (30-III-1902:3)

com els de La Bisbal de l'Empordà celebrats al 1909<sup>743</sup> i al 1911<sup>744</sup>, o el de Girona, convocat al 1919.<sup>745</sup> Altres van preferir la llibertat temàtica, com en els concursos de Banyoles, celebrats al 1922<sup>746</sup> i al 1923<sup>747</sup>.

Un dels casos més sorprenents el trobem en el veredicte de la VIII Festa de la Música Catalana de 1920. El certamen incloïa un premi destinat simplement a dues sardanes per a cobla d'onze instruments, sense especificar quina estètica sardanística es premiava.<sup>748</sup> De ben segur que durant la deliberació van sorgir opinions contradictòries. Fos com fos, el jurat, format per Lluís Romeu, Enric Morera, Josep Sancho i Marraco, Lluís Millet i Francesc Pujol, a banda d'atorgar un guardó a dues sardanes que s'emmarcaven plenament en una estètica sardanística derivada del món «simfònic», *Pastora enamorada* i *Isabel* de Juli Garreta,<sup>749</sup> va atorgar un premi extraordinari a Antoni Botey, deixeble directe d'Enric Morera, per *La Sardana de Ripoll*,<sup>750</sup> una composició que s'allunyava completament d'aquesta estètica. És del tot probable que Enric Morera interferís en la deliberació del jurat. I és que el compositor, que representava simbòlicament el model de *La sardana de Ripoll*, a banda de reconèixer públicament «mèrits innegables» a Juli Garreta, hi trobava a faltar la vessant popular en les seves sardanes: «hi manca aquell ritme tan nostre que sempre ha caracteritzat la dansa». En aquest sentit, Morera va afirmar que una sardana havia de ser: «una cosa senzilla i clara, amb cants on s'hi endevini la raça i no un enfarfegament de música on hi sobra la tècnica i hi manca emoció, sentiment catalanesc l'olor de pagesia i l'olor de la terra».<sup>751</sup> Sigui com sigui, el concurs va acabar premiant dues estètiques sardanístiques que convivia en un mateix moment i que el discurs noucentista havia aconseguit fer coherents.

### 3.4.3. Estipulació d'aspectes compositius i instrumentals concrets

Alguns cartells van obligar els compositors a utilitzar melodies populars catalanes a l'hora de compondre.<sup>752</sup> Al cartell del certamen d'Olot, celebrat al 1910, hi consta un guardó a la millor

---

<sup>743</sup> *La Ven de Catalunya* (24-VI-1909:4)

<sup>744</sup> *La Ven de Catalunya* (25-VII-1911:5)

<sup>745</sup> *Diario de Gerona* (15-X-1919:3)

<sup>746</sup> *La Ven de Catalunya* (18-X-1922:6)

<sup>747</sup> *La Ven de Catalunya* (24-IX-1923:10)

<sup>748</sup> *La Ven de Catalunya* (17-IX-1919:10)

<sup>749</sup> *Revista Musical Catalana* (I/V-1920:93)

<sup>750</sup> *Revista Musical Catalana* (I/V-1920:93)

<sup>751</sup> *La Sardana* (4-XI-1921:9)

<sup>752</sup> Pep Ventura ja havia utilitzat melodies populars catalanes per compondre algunes de les seves sardanes. Al 1872 un cronista de *La Renaixensa* (4-XI-1872:2) va escoltar la cobla de Pep Ventura a Barcelona i va destacar aquest recurs: «el gran efecte que produí la bellíssima sardana *Los ancellets* que executà la cobla d'en Ventura, i



sardana «sobre motius populars catalans»;<sup>753</sup> i al concurs de Figueres, celebrat el mateix any, a la sardana composta a partir «d'un cant popular empordanès».<sup>754</sup> A partir de 1917, la prefixació d'una melodia popular es va usar de forma reiterada. Al cartell dels concursos celebrats a Girona als anys 1917,<sup>755</sup> 1919,<sup>756</sup> 1922<sup>757</sup> i 1923<sup>758</sup>, hi apareix una base a la millor sardana per a cobla «sobre un tema popular català» o un «motiu popular català». També destaquen els cartells dels concursos celebrats a Banyoles als anys 1920,<sup>759</sup> 1922<sup>760</sup> i 1931<sup>761</sup>, on es va incloure novament un premi destinat a la millor la sardana per a cobla «sobre un tema popular català», sobre un «motiu popular català» o sobre «una cançó popular» de lliure elecció. D'aquest conjunt en va sorgir un seguit de composicions que responen a aquesta prescripció: *De bon matí* de Francesc Fornells,<sup>762</sup> *La minyona de l'Empordà* de Josep Sancho Marraco,<sup>763</sup> *El soldat i la donzella* de Francesc Fornells,<sup>764</sup> *Somni bruixenc* de Josep Cervera,<sup>765</sup> *Encantament* de Josep Blanch i Reynalt,<sup>766</sup> *L'avi Xena* d'Antoni Juncà,<sup>767</sup> *La cinta daurada* d'Antoni Pérez-Moya,<sup>768</sup> *La noble porquera* de Josep Maria Soler,<sup>769</sup> *Cerdanya* de Josep Sancho i Marraco<sup>770</sup> i *Caterina d'Alió* d'Eduard Toldrà<sup>771</sup>.

Anna Costal (2011:5) constata que a la primera dècada del segle XX, les sardanes escrites sobre temes populars tenien, a més a més, un valor afegit: «en una sola composició es reunien dos elements patriòtics: la dansa nacional –institucionalitzada com a tal just en aquella època– i unes melodies convertides en “tradicionals” que tenien una càrrega simbòlica molt potent per il·lustrar el discurs catalanista». No obstant això, cal diferenciar les composicions escrites a tombant del XX, sota la pràctica de modernitzar les melodies del territori, inserint-les en les sardanes sota la influència de la recollida del folklore català i amb una forta càrrega

---

especialment est amb la tenora, de una manera perfecta, revelant amb aquesta i altres composicions lo gran esdevenidor que espera a la música catalana si els que la conreen saben inspirar-se en les fonts populars».

<sup>753</sup> *La Ven de Catalunya* (16-VII-1910:2)

<sup>754</sup> *L'Avenç de la Garrotxa* (13-III-1910:3)

<sup>755</sup> *Diario de Gerona* (7-IX-1917:2; 7-XI-1917:2)

<sup>756</sup> *Diario de Gerona* (22-XI-1919:3)

<sup>757</sup> *La Ven de Catalunya* (13-X-1922:4)

<sup>758</sup> *La Ven de Catalunya* (16-X-1922:4)

<sup>759</sup> *L'Avi Muné* (11-IX-1920:2)

<sup>760</sup> *La Ven de Catalunya* (18-X-1922:6)

<sup>761</sup> *Gent Nova* (5-IX-1931:4)

<sup>762</sup> *Diario de Gerona* (7-XI-1917:2)

<sup>763</sup> *La Ven de Catalunya* (9-IX-1910:4)

<sup>764</sup> *La Ven de Catalunya* (22-IX-1920:9)

<sup>765</sup> *El Poble Català* (10-V-1910:2)

<sup>766</sup> *La Ven de Catalunya* (1-XI-1922:11)

<sup>767</sup> *La Ven de Catalunya* (2-XI-1921:5)

<sup>768</sup> *Diario de Gerona* (7-XI-1917:2)

<sup>769</sup> *L'Avi Muné* (8-XI-1919:3)

<sup>770</sup> *Diario de Gerona* (13-X-1920:6)

<sup>771</sup> *La Ven de Catalunya* (28-IX-1922:13)

simbòlica; de les composicions compostes al cap de vint anys, en què la utilització d'una melodia popular ja s'havia convertit en un tòpic. Si a principi de segle era una transformació iniciada per Pep Ventura que es consolidava, a finals de 1910 i a inicis de 1920, la utilització d'una melodia popular ja justificava una sonoritat plenament catalana –Enric Morera l'anomenava «olor de pagesia i olor de la terra»<sup>772</sup>– que es contraposava, de manera crítica, a les modes exòtiques i comercials.

En determinats concursos, fins i tot, es va arribar a prefixar una melodia popular concreta. Al cartell del concurs convocat a Girona l'any 1906, va ser la melodia de la cançó popular *El Testament de n'Amèlia* i el jurat va guardonar la sardana homònima composta per Josep Sancho i Marraco.<sup>773</sup> Segons Gay, Ruiz i Rabaseda (2014), Juli Garreta també va concórrer en aquest concurs.<sup>774</sup> El cartell del concurs de Banyoles de 1931, va incloure una base que prefixava la melodia de la cançó popular *La filla del marxant* i el jurat va guardonar una composició de Joaquim Palmada.<sup>775</sup> En el cartell del mateix concurs s'hi va incloure un premi a la millor «sardana sobre una cançó popular a lliure elecció» i es va premiar una composició de Joan Baptista Lambert que, casualment, contenia la mateixa melodia prefixada al cartell: *La filla del marxant*.<sup>776</sup> No és gens estrany, doncs, que al llarg del període d'estudi trobem altres sardanes amb el títol de cançons tradicionals que probablement van optar a aquests guardons.

La utilització de tonades populars, exigida en els concursos de composició, va tenir conseqüències més enllà dels propis certàmens. Fins i tot es va arribar a convertir en un tema de debat recurrent. Al 1924, en una entrevista publicada a la revista *L'Avançada* (III-1924:3), Eduard Toldrà va mostrar-se força preocupat: «haig d'escriure dues sardanes que m'han demanat i no tinc temps per a poder-les escriure! Potser una d'elles serà a base d'un tema popular [al mateix any va escriure *L'Hostal de la Peira*], fa temps que em balla pel cap fer una sardana servint-me d'una cançó que encaixaria perfectament en la dansa», va relatar el músic. El cronista de la revista va exposar que les sardanes que incloïen una melodia popular «no li plaïen massa» i Toldrà el va intentar convèncer:

---

<sup>772</sup> *La Sardana* (4-XI-1921:9)

<sup>773</sup> *La Ven de Catalunya* (26-XI-1906:4)

<sup>774</sup> Entre 1902 i 1904, Juli Garreta va escriure cinc sardanes a partir de melodies populars: *El cant de la Joana*, *El cant dels ocells*, *La donzella de la costa*, *La filla del marxant* i *El testament d'Amèlia*. Segons Gay, Rabaseda i Ruiz (2014), *La donzella de la costa* va ser una proposta de Josep Pella i Forgas, mentre que *El testament d'Amèlia*, com hem vist anteriorment, va respondre a una convocatòria en què se'n fixava l'ús.

<sup>775</sup> *La Ven de Catalunya* (18-X-1931:3)

<sup>776</sup> *La Ven de Catalunya* (18-X-1931:3)

Certament, segons quines cançons no són adients per a ser glossades, no entenen el ritme. Però n'hi ha algunes, com “Caterina d'Alió” o “L'Hostal de la Peira”, i tantes d'altres, que caben molt bé en el motllo de la sardana [...] el que no pot fer-se és fer cabre per força els temes dins d'aquest motllo, alterant-ne la seva conveniència, com si el ritme no fos una de les característiques més importants de la cançó (*L'Avançada*, III-1924:3).

Al cap de cinc anys, Eduard Toldrà va tornar a admetre que «agafar un tema popular com a punt de partida, extreure'n el material necessari, jugar amb els seus elements melòdics i rítmics fins aconseguir un tot harmònic i lògic i fer una glossa del tema» era ben raonable.<sup>777</sup> En la mateixa entrevista, el músic va afirmar que la unió d'un tema popular amb la imaginació d'un músic podia produir grans resultats, però que aquests es podien perdre amb facilitat quan un tema popular era plaçat com un episodi purament anecdòtic en el discurs de la sardana. Talment, va manifestar que col·locar o enganxar un tema popular enmig d'una música que no tingués cap relació ni parentiu era una operació «ben poc recomanable». Fins i tot va confessar haver sentit sardanes amb les tonades populars alterades d'una forma gairebé «monstruosa» i va exposar que per haver de fer «pastitxos» del folklore català, era millor escriure sardanes originals per «lletges que fossin».

Alguns concursos van preferir establir una base en els seus cartells que obligués els compositors a glossar un tema popular, és a dir, a utilitzar una melodia conceptualitzada en tant que popular catalana per transforma-la i desenvolupar-la mitjançant repeticions, variacions, ampliacions, modulacions, canvis d'instrumentació i altres recursos d'escriptura, però sempre dins la forma sardana. És el cas dels concursos de Girona convocats els anys 1922,<sup>778</sup> 1923,<sup>779</sup> i 1925,<sup>780</sup> amb la inclusió de les següents bases: «sardana per a cobla glossant un cant popular ben conegut a les comarques de Girona», «sardana que glossi un cant popular», «sardana glossant la tonada típica amb que el flabiolaire acompanya els gegants». Novament, d'aquests concursos en van sorgir composicions guardonades que responien al patró proposat: *El flabiol refila* d'Eusebi Bosch,<sup>781</sup> *La filla del marxant* d'Antoni Botey,<sup>782</sup> *El jove voluntari* de Josep Maria Soler.<sup>783</sup>

---

<sup>777</sup> *La Sardana* (V-1929:775)

<sup>778</sup> *La Ven de Catalunya* (13-X-1922:4)

<sup>779</sup> *La Ven de Catalunya* (16-X-1922:4)

<sup>780</sup> *Diario de Gerona* (7-X-1925:4)

<sup>781</sup> *La Ven de Catalunya* (1-XI-1922:11)

<sup>782</sup> *Diario de Gerona* (31-X-1923:3)

<sup>783</sup> *Diario de Gerona* (31-X-1923:3)

Pel que fa a l'estipulació d'aspectes instrumentals, alguns cartells van determinar l'ús dels instruments de la cobla i d'altres van preferir estipular la utilització del conjunt instrumental. Al cartell del concurs de Banyoles convocat el 1921, es va establir una base a millor «sardana per a tenora».<sup>784</sup> Al concurs de Banyoles de l'any següent es va guardonar una «sardana de conjunt», una «sardana amb solo de tenora i sobrecant de flabiol» i una «sardana amb solo de tiple».<sup>785</sup> Al concurs de Girona, celebrat el 1921, es va guardonar una «sardana amb duo de tenores» i una «amb duo de tibles»;<sup>786</sup> i en el de 1925 es va destinar un guardó a la millor sardana que inclogués una melodia instrumentada per a cinc veus –flabiol, dos tibles i dues tenores–; i un altre premi a la que inclogués una melodia principal executada pel tible i la tenora a l'octava.<sup>787</sup> Novament, van sorgir una sèrie de composicions que van respondre a aquestes bases: *Apassionada* de Joan Balcells,<sup>788</sup> *Gentil* de Francesc Fornells,<sup>789</sup> *Idil·lis i cants* Narcís Orriols,<sup>790</sup> *Sardana en fa* d'Antoni Juncà,<sup>791</sup> *Adela* d'Antoni Juncà<sup>792</sup> i *Joliva* d'Emili Saló<sup>793</sup>.

Finalment, alguns cartells van incloure un premi a la millor «sardana de bon ritme per ballar» o «de bon aire per ballar».<sup>794</sup> Altres van promoure la recerca d'un contingut programàtic, com és el cas del concurs de Girona celebrat el 1923, que tenia una base destinada a la sardana «que ressenyi millor la matinada d'un dia de Festa Major rural».<sup>795</sup> En aquest concurs va ser guardonada la sardana *Tocs de festa*, de Josep Serra.<sup>796</sup>

Moltes sardanes compostes durant el primer terç del segle XX, guardonades o no, són conseqüència, doncs, de la política inclosa en els cartells dels concursos. I és que no seria gens descabellat afirmar que aquest recurs compositiu –utilitzar una melodia popular per compondre una sardana– s'hagués popularitzat a partir de la ideologia difosa en els cartells dels concursos convocats arreu de Catalunya.

---

<sup>784</sup> *La Ven de Catalunya* (21-X-1921:9)

<sup>785</sup> *La Ven de Catalunya* (18-X-1922:6)

<sup>786</sup> *La Ven de Catalunya* (11-X-1922:14)

<sup>787</sup> *Diario de Gerona* (28-X-1921:4)

<sup>788</sup> *Diario de Gerona* (6-XI-1925:5)

<sup>789</sup> *La Ven de Catalunya* (28-X-1922:13)

<sup>790</sup> *La Ven de Catalunya* (28-X-1922:13)

<sup>791</sup> *La Ven de Catalunya* (28-X-1922:13)

<sup>792</sup> *Diario de Gerona* (1-XI-1925:4)

<sup>793</sup> *Diario de Gerona* (6-XI-1925:5)

<sup>794</sup> *La Ven de Catalunya* (11-X-1922:14)

<sup>795</sup> *La Ven de Catalunya* (16-X-1923:3)

<sup>796</sup> *Diario de Gerona* (4-XI-1923:6)



### 3.5. Ampliació del repertori per a cobla

Tot i que la major part de les bases van normalitzar la forma sardana, altres van apostar per ampliar el camp d'acció de les cobles amb l'objectiu de fer més expressives les capacitats musicals de la formació. A partir de la segona dècada del XX, la funcionalitat de la cobla va estar al punt de mira.

A l'agost de 1914, l'Associació Teatre de la Naturalesa, presidida pel diputat provincial de la Mancomunitat de Catalunya, Fèlix Fages i Vilà, va organitzar la producció de l'obra *La viola d'or*, una rondalla bosquetana per a cor, solistes i cobla en tres actes amb lletra d'Apel·les Mestres, música d'Enric Morera, direcció teatral d'Adrià Gual i escenografia de Salvador Alarma, amb la col·laboració de Rafael Moragas, Maurici Vilomara i Oleguer Junyent.<sup>797</sup> L'obra, que també incloïa diversos números de ballet, es va estrenar el 30 d'agost al Bosc de Can Tarrés de La Garriga. Aquesta composició, estrenada per la cobla La Principal de Perelada sota la batuta d'Enric Morera, va demostrar que la cobla, més enllà de la seva circumscripció a la dansa, era una formació versàtil, amb facultats i competències regeneradores. *La viola d'or* va suposar el trencament d'una unitat mítica i simbòlica que definia que la cobla només servia per interpretar sardanes i música de ball. I si el fet que una cobla acompanyés un cor, un solista, uns ballarins i interpretés música incidental en una obra de teatre resultava un fet totalment inèdit en el moment, els cronistes de l'època no en van fer pas gaire cas. La majoria d'ells es van dedicar a comentar altres aspectes sobre el públic assistent, l'argument, la interpretació dels actors o el vestuari dissenyat per Apel·les Mestres –sàtirs, fades, papallones, libèl·lules–.<sup>798</sup> La premsa semblava desvinculada de la crítica musical i més arrelada a les notes de societat que llavors farcién algunes pàgines dels diaris i de les revistes. Per això, la dada més destacada era purament anecdòtica: el mossèn de La Garriga no va assistir a l'estrena de la representació per disconformitat amb la moralitat de l'espectacle ja que s'havia anunciat que hi assistirien ballarines del Gran Teatre del Liceu de Barcelona.<sup>799</sup> Tot i això, alguns cronistes es van fixar en la música de Morera. El cronista de *La Veu de Catalunya* (31-VIII-1914:1) va constatar haver estat: «a l'ombra d'un alzinar centenari, en la llum i la calma de la tarda d'estiu, amb música de tenores i contrabaix, fiscorn i demés instruments típics per la cobla de Perelada» mentre que Francisco Iribarne, des de *La Publicidad* (1-IX-1914:4), va relatar que «no había nadie que supiera cantar, el coro era

---

<sup>797</sup> *La Veu de Catalunya* (29-VIII-1914:2)

<sup>798</sup> *La Veu de Catalunya* (31-VIII-1914:1); *La Publicidad* (1-IX-1914:2); *El Teatre Català* (5-IX-1914:584)

<sup>799</sup> *La Campana de Gràcia* (19-IX-1914:3)

escaso y detestable y la orquesta, mejor dicho, la media docena de músicos colocados bajo la batuta de Morera no podía hacer llegar efectos armónicos a oídos de los espectadores». El cronista de la revista *El Teatre Català* (5-IX-1914:584) va considerar que la música de Morera era «un xic exagerada per les sonoritats de la cobla, aont [sic] la tenora arriba a fer-se quelcom pesada». No obstant això, el comentarista va concloure que el conjunt de la partitura, d'estil grotesc i caricaturesc, no discrepava amb la naturalesa ni amb la missió del text de Mestres, i si es mirava des d'aquest punt de vista, veia del tot encertat «usar aquest típic instrument, tant popularitzat amb les sardanes».<sup>800</sup>

Al 1914, Deodat de Severac –amic de Morera (Milà 1985:33) i admirador de Juli Garreta (Cahours d'Aspry s/d:113)– va escriure a Ricard Viñes per comentar-li que feia poc que havia escrit *El cant del Vallespir* a partir d'un poema de Joan Amadé per a cor i banda i que també l'havia adaptat per a cor i cobla (Milà 1985:13). Feia uns anys que el músic francès s'havia interessat en els instruments de la cobla: al 1910 havia inclòs tibles i tenores a la plantilla d'orquestra simfònica de l'obra *Héliogabale*,<sup>801</sup> una peça que es va interpretar al 1911 la Sala Gaveau de París en un concert de música catalana on també hi van participar Ricard Viñes i Blanka Selva (Milà 1985:32). Déodat de Severac va quedar tan captivat per la sonoritat de la cobla que a banda de demanar consell a Francesc Pujol,<sup>802</sup> fins i tot va fer un viatge a Catalunya per conèixer Juli Garreta.<sup>803</sup>

Tot plegat indica que, a partir de 1914, la voluntat d'experimentar amb la cobla i amb els seus instruments existia. A Catalunya, es va començar a fer a partir de l'ampliació instrumental, és a dir, amb la unió de dues o més cobles per interpretar una composició escrita expressament per la plantilla en qüestió. D'aquesta experimentació en va sorgir un corpus musical format bàsicament per sardanes escrites per a dues o tres cobles, composicions per a cor i dues o tres cobles, i altres obres de tema lliure en un o més moviments per a dues o tres cobles. Paral·lelament a aquesta acció, també es va apostar per aprofitar exclusivament la sonoritat

---

<sup>800</sup> *El Teatre Català* (5-IX-1914:584)

<sup>801</sup> Segons Cortada (1989:67) l'obra es va estrenar el 21 d'agost de 1910 a Les Arènes de Béziers.

<sup>802</sup> Cahours d'Aspry (s/d:69-71) transcriu una carta que Francesc Pujol va enviar a Déodat de Séverac des del Pont de Suert el dia 28 d'agost de 1912. En aquesta, Pujol descriu característiques de la sardana així com també dels diferents instruments de la cobla: «la sardana est une sorte de petit poème musical dansé où le musicien peut donner libre cours à ses sentiments et à sa phanterie (sic), naturellement dans des proportions réduites».

<sup>803</sup> Segons Cahours d'Aspry (s/d:113), a inicis de X, Deodat de Severac va fer un viatge a Sant Feliu de Guíxols per conèixer Juli Garreta: «Séverac est venu au pays pour connaître Juli Garreta qu'il admirait passionnément. D'entrée il nous fit un éloge des sardanes de Garreta, qui nous éblouit. J'ai voulu voir, nous dit-il, comment elles sont faites et quel genre de type est Monsieur Jules. Si les sardanes m'ont plu, Garreta m'a plu encore plus - affirme-t-il. C'est un homme qui vit comme les anciens maîtres, sans ambitions - une vie que déjà les artistes ne peuvent réaliser».

dels onze instruments que formaven la cobla. Per fer-ho, es van incorporar altres gèneres compositius no adscrits al gènere de la sardana però a la vegada pensats per una cobla entesa en tant que formació orquestral o simfònica. La glossa per a cobla d'onze instruments va ser el primer gènere que va aparèixer, una composició musical de forma lliure, gairebé sempre d'un sol moviment, centrada en una melodia conceptualitzada en tant que popular catalana. Posteriorment, també s'hi van incorporar composicions de tema lliure en un o més moviments per a cobla d'onze instruments, una tipologia d'obres que es caracteritzava per l'autonomia i la plenitud en termes d'escriptura musical. I és que més enllà de les intencionalitats, les ideologies i les creacions d'alguns compositors, els concursos van convertir-se en una eina clau per l'obertura d'un nou camp d'acció, el concert, a partir del repertori.

### 3.5.1. Experimentació a partir de l'ampliació instrumental

Francesc Pujol va ser un dels ideòlegs de l'experimentació a partir de l'ampliació instrumental de la cobla. A l'aplec de la sardana de Barcelona celebrat el juny de 1916 al Turó Park, La Principal de Perelada i Els Montgrins van estrenar *Esplendorosa*,<sup>804</sup> la primera sardana documentada composta i escrita per Pujol per una plantilla de vint-i-dos instruments: dos flabiols, quatre tibles, quatre tenores, quatre trompetes, dos trombons, quatre fiscorns i dos contrabaixos. A l'octubre de 1917, el mateix compositor va formar part del jurat d'un concurs de composició per a cobla celebrat a Girona que incloïa un guardó a la millor sardana original per a «dues cobles reunides formant un conjunt de vint-i-dos instruments: dos flabiols, quatre tibles, quatre tenores, quatre cornetins, dos trombons, quatre fiscorns, dos contrabaixos»,<sup>805</sup> fet que verifica que la ideologia dels membres del jurat podia quedar perfectament plasmada en els cartells dels certàmens. Davant la novetat a la qual s'adcrivia el guardó, la comissió organitzadora el va voler especificar: «entenguis bé que és tracta d'una cobla de onze instruments doblada, el compositor deurà treure profit de tots els elements que li ofereixin les dues cobles reunides».<sup>806</sup> El jurat del certamen va premiar la sardana *Narcisa* de Josep Sancho i Marraco i durant el veredicte es va estrenar *La donzella i el moliner*, una sardana de Francesc Pujol composta per a tres cobles d'onze instruments.<sup>807</sup> Ambdues composicions

---

<sup>804</sup> *La Publicitat* (19-VI-1916:3)

<sup>805</sup> *Diario de Gerona* (7-XI-1917:2)

<sup>806</sup> *Diario de Gerona* (7-XI-1917:2)

<sup>807</sup> *Diario de Gerona* (7-XI-1917:2)



van ser programades a la primera edició dels concerts de Cap d'Any celebrats al Palau de la Música Catalana.

A la diada de Cap d'Any de 1919, La Principal de la Bisbal i La Principal de Perelada van interpretar –probablement contra la voluntat del compositor– *La cançó nostra* d'Enric Morera,<sup>808</sup> una sardana per a veus mixtes amb text de Joan Llongueras i que el compositor va adaptar posteriorment per a cobla de deu instruments. Morera va mostrar-se crític amb l'experimentació instrumental i va confessar que no havia volgut escriure composicions per a dos o tres cobles ja que, segons ell, l'ampliació instrumental contribuïa a «separar-se de çó que veritablement ha d'ésser música de la nostra dansa».<sup>809</sup>

Francesc Pujol, obviant les consideracions d'Enric Morera, va compondre *Cant de maig* i *Cant de l'alegria*, dues obres per a cor i tres cobles que responien a la forma sardana i que van ser estrenades a la diada de Cap d'Any de 1920. Ambdues peces, tipificades per Pujol com a «poemes mixtos per a cor i tres cobles»,<sup>810</sup> es van tornar a interpretar a les diades de 1921 i de 1922.<sup>811</sup> Fins i tot l'any 1922, el músic va exposar la voluntat de fundar una Orquestra Nacional Catalana, formada per dos flabiols, sis tenores, quatre tibles, quatre cornetins, quatre fiscorns, quatre trombons, un baix de metall i dos contrabaixos, que permetria esplanar el «limitat camp de la sardana» i facilitaria la composició de «grans poemes».<sup>812</sup> Tot i que aquest projecte no es va arribar a materialitzar, el músic va seguir explorant aquesta via experimental a partir de la creació d'obres per a dues o més cobles.

A la diada de cap d'any de 1923, es va estrenar la cançó o poema per a cor mixt i tres cobles d'onze instruments *Cantada de Cap d'Any*.<sup>813</sup> El 29 de desembre de 1924, Pujol va culminar *Pirinenques*, «breus visions estivals», una obra per a tres cobles d'onze instruments que s'articulava en sis moviments: I. «Albada», II. «El vailet aviant la ramada», III. «Migdia», IV.

---

<sup>808</sup> Biblioteca de Catalunya, Fons Enric Morera, top. M-Mor-251. Al Fons Enric Morera de la Biblioteca de Catalunya es conserva un catàleg de les obres realitzat pel propi autor. Segons l'autor, *La cançó nostra* op. 320 esdevé la primera sardana per a veus mixtes que va escriure.

<sup>809</sup> *La Sardana* (4-XI-1921:9)

<sup>810</sup> Centre de Documentació de l'Orfeó Català, Fons Francesc Pujol, top.3.2\_0064 . En el fons de Francesc Pujol conservat al Centre de Documentació de l'Orfeó Català hi ha una transcripció per a orquestra simfònica realitzada entre el 22-II i el 4-III-1960 per Ricard Lamote de Grignon de *Cant de maig* i *Cant de l'alegria*. A la portada hi consta la data de composició de Francesc Pujol, XII-1919.

<sup>811</sup> Centre de Documentació de l'Orfeó Català, Col·leccions digitals: Programes de concert [en línia]. *Diades de Cap d'Any* [Consulta: 8-VI-2018]. Disponible a:

<<http://mdc.csuc.cat/cdm/search/collection/ProgPMC/>>

<sup>812</sup> *La Sardana* (20-I-1922:9)

<sup>813</sup> Centre de Documentació de l'Orfeó Català, Fons Francesc Pujol, top. 3.2\_4570

«Tamborinada», V. «La cançó de Muntanya», VI. «Cap al tard». Aquesta composició, que fuig totalment del gènere de la sardana, es va estrenar l'1 de gener de 1925 durant la diada de Cap d'Any.<sup>814</sup> L'interès d'aquesta composició rau en l'ús de la plantilla instrumental de tres cobles –sense utilitzar el cor– entesa en tant que formació orquestral o simfònica així com també en l'autonomia i la plenitud en termes d'escriptura musical, unes llibertats d'extensió formal i d'esplai sonor que no havien estat permeses en la forma sardana, per la seva limitada extensió. Pujol va concebre *Pirinenques* com una petita suite simfònica i va tractar la plantilla instrumental sota un nou prisma, amb la inclusió d'una àmplia varietat de recursos tímbrics dels diferents instruments de la cobla, com el *frullato*, el *trèmol* o les sordines i també amb la incorporació de procediments clàssics de la composició, com els corals i les fugues.

Durant la dècada de 1920, diversos concursos van incloure en els seus cartells un guardó destinat a sardanes per a més d'una cobla: I Premis Sant Jordi, celebrats el 1926;<sup>815</sup> i el concurs de composició celebrat a Girona el mateix any.<sup>816</sup> D'altres, amb la voluntat de deslligar-se de la forma, van apostar per la inclusió de bases orientades a composicions per a més d'una cobla, en un o més temps, de tema lliure: Premis Sant Jordi –convocat entre 1928 i 1930–, o el Concurs Joventut Hotelera organitzat durant l'Exposició Universal –convocat al 1930– (v. **3.2. i Annex 9, doc. 1**). Francesc Pujol, sorprenentment, va formar part del jurat d'ambdós certàmens.

L'estratègia d'incloure un guardó destinat a la millor composició de tema lliure per a més d'una cobla va comportar conseqüències més enllà dels concursos. En aquells anys, diversos músics van crear composicions que responien al patró de les bases d'aquests certàmens. L'any 1924, Josep Maria Soler va escriure *Pastoret d'on vens*, una peça simfònica per a tres cobles que La Principal de la Bisbal, Selvatana i Art Gironí van estrenar durant les Festes de Sant Narcís de Girona.<sup>817</sup> Al cap de dos anys, Josep Maria Vilà va compondre un episodi simfònic descriptiu per a tres cobles: *El timbaler del bruc*.<sup>818</sup> A finals de 1926, Eduard Toldrà –en ple procés de composició de la impressió lírica per a tres cobles i timbales *La maledicció del Comte Arnau*– va enviar una carta a Francesc Pujol: «La *Maledicció* s'està acabant, però abans

---

<sup>814</sup> Centre de Documentació de l'Orfeó Català, Col·leccions digitals: Programes de concert [en línia]. *Diades de Cap d'Any* [Consulta: 8-VI-2018]. Disponible a:

<<http://mdc.csuc.cat/cdm/search/collection/ProgPMC/>>

<sup>815</sup> *La Ven de Catalunya* (8-V-1925:8)

<sup>816</sup> *Diario de Gerona* (5-XI-1926:4)

<sup>817</sup> Músics per la cobla, top. A05857

<sup>818</sup> *Diario de Gerona* (5-XI-1926:4)

d'acabar-la voldria fer-li una consulta per aclarir un dubte referent a la instrumentació dels darrers compassos». <sup>819</sup> És molt probable que Pujol esperonés a Toldrà a compondre una composició a partir de l'augment de la plantilla i que li reservés un espai en la programació de les diades de Cap d'Any. La Cobla Barcelona, l'Antiga Pep de Figueres i la Rossinyols de Castelló d'Empúries, van estrenar l'obra l'1 de gener de 1927 al Palau de la Música Catalana, sota la direcció d'Eduard Toldrà. <sup>820</sup>

### 3.5.2. Les glosses per a cobla d'onze instruments

Segons el diccionari de la llengua catalana (DIEC), una glosa –amb una essa– és una ampliació d'una melodia o d'un ritme. <sup>821</sup> Però més enllà dels diccionaris, en l'àmbit de la composició musical la paraula també fa referència a un gènere d'obra musical que desenvolupa una melodia tradicional, al voltant de la qual organitza les seccions. En aquest sentit, la particularitat de la forma glossa –amb dues esses– rau en la variació i repetició d'una melodia reconeguda i conceptualitzada en tant que popular catalana. Talment com en la literatura una glosa és una composició poètica que amplifica una estrofa preexistent a la qual remet amb els versos finals, la glossa musical és un gènere musical lliure que té la seva propietat en la transformació d'un tema. Podria ser que l'ús del mot amb aquest significat d'estructura formal derivés de l'ús del verb glossar per explicar les tècniques d'ornamentació i desenvolupament melòdic, habituals a les edats Mitjana i Moderna. Tot i que l'Institut d'Estudis Catalans encara no n'ha recollit aquesta definició a l'entrada, una glosa és una composició musical de forma lliure, gairebé sempre d'un sol moviment, centrada en una melodia que es transforma i es desenvolupa mitjançant repeticions, variacions, ampliacions, modulacions, canvis d'instrumentació i altres recursos d'escriptura (Fontelles-Ramonet, Rabaseda 2018:86-101).

Aquesta mena d'obres no sempre tenien el títol de glosa. A finals del segle XIX, algunes cobles del sud França –o de la Catalunya del Nord– interpretaven obres compostes a partir de melodies catalanes com *El Pardal* i *Muntanyes regalades* que s'anomenaven «fantasies» (Cortada 1989:66). Quan el desembre de 1897 Joan Lamote de Grignon va acabar la

---

<sup>819</sup> Centre de Documentació de l'Orfeó Català, Fons Francesc Pujol, top. R2440

<sup>820</sup> Centre de Documentació de l'Orfeó Català, Col·leccions digitals: Programes de concert [en línia]. *Diades de Cap d'Any* [Consulta: 8-VI-2018]. Disponible a: <http://mdc.csuc.cat/cdm/search/collection/ProgPMC/>

<sup>821</sup> Glossa (s.d.) Dins *Diccionari de la llengua catalana de l'Institut d'Estudis Catalans*. Recuperat el 5-VI-2018 de: <https://dlc.iec.cat>

composició que orquestrava i desenvolupava la cançó tradicional *La filadora*, la va titular *Scherzo sur un theme populaire catalan*.<sup>822</sup> Igualment, el 1908 Joan Manén va compondre una composició coral semblant amb el títol *Caprici sobre el cant popular "El Pardal"*.<sup>823</sup> De la mateixa manera, en les diverses produccions de teatre líric dels últims anys del segle XIX i la primera dècada del XX —que sovint eren glosses escèniques, textuais i musicals del repertori de cançons tradicionals catalanes— tampoc es feia servir el mot glossa per identificar la tècnica i el gènere, tant en títols com en subtítols. Sorprèn, doncs, que Josep Sancho Marraco ja posés el títol *La filla del marxant: glossa de la cançó popular* a una composició per a piano de l'any 1900.<sup>824</sup> Novament Joan Manén, també a l'any 1908, va incloure el mateix mot en el títol d'una de les seves composicions: *Muntanyes del Canigó, glossa de la cançó popular per a cor*.<sup>825</sup> Probablement, des dels inicis del segle XX fins a la dècada de 1910 el gènere es va conformar amb diferents designacions, de les quals glossa ha acabat sent la més utilitzada.

L'any 1913, Joan Lamote de Grignon, va escriure el segon moviment del projecte *Suite Hispàniques*: «Catalunya: adagio, glossa dramàtica de la cançó popular *El testament d'Amèlia*».<sup>826</sup> Però encara el 1917, Jaume Pahissa va posar el títol *Obertura sobre un tema popular català* a una composició semblant a partir de la cançó tradicional catalana *El rabadà* (Rabaseda 2006:521), un clar exemple de les diferents denominacions que podien tenir les obres compostes en aquest gènere formal. El mateix any 1917, Josep Sancho i Marraco s'hi endinsava plenament amb tres glosses per a orquestra simfònica: *Els tres dallaires*, *El bon caçador* i el *Ballet (Xirongu)*.<sup>827</sup> Per altra banda, entre 1916 i 1920, l'Orquestra Simfònica de Barcelona, dirigida per Joan Lamote de Grignon, va interpretar fins a set vegades *Scherzo sur un theme populaire catalan*, que havia revisat durant el 1910.<sup>828</sup> Igualment, des de 1915 la Banda Municipal de Barcelona tocava la transcripció del mateix autor, que també n'era el director. Per tant, durant aquells anys en què Josep Sancho i Marraco treballava en la composició de glosses per a cobla, l'obra de Lamote va propagar el gènere amb el nom d'*Scherzo*. Per això, no és estrany que Josep Sancho i Marraco titulés la primera glossa documentada per a cobla sobre el *Ball de Gegants*

---

<sup>822</sup> Biblioteca de Catalunya, Fons Joan Lamote de Grignon, top. M-JLG-248/1

<sup>823</sup> Associació Joan Manén. *Catàleg de Joan Manén, per instruments i per opus*. (2017). Recuperat de: <http://joanmanen.cat/index.php/cataleg>. Segons el catàleg, la glossa popular (Op. A-28) va ser composta al 1908 i dedicada a Lluís Millet, També especifica que està escrita per a cor a capella, amb text de Joan Llongueras modificat i ampliat per Joan Manén.

<sup>824</sup> Biblioteca de Catalunya, Fons Josep Sancho Marraco, top. M 4616/2

<sup>825</sup> Associació Joan Manén). *Catàleg de Joan Manén, per instruments i per opus*. (2017). Recuperat de <http://joanmanen.cat/index.php/cataleg>. La glossa (Op A-28) té el mateix número d'opus que *Caprici sobre el cant popular "El Pardal"*.

<sup>826</sup> Biblioteca de Catalunya, Fons Joan Lamote de Grignon, top. M-JLG-216

<sup>827</sup> Biblioteca de Catalunya, Fons Josep Sancho Marraco, top. M 4620/6

<sup>828</sup> Biblioteca de Catalunya, Fons Joan Lamote de Grignon, top. M-JLG-248/1

de Solsona –Premi Eusebi Patxot (v. 3.1.1.2.)– amb la traducció habitual d'aquesta paraula italiana: *Joc* (*Scherzo*). Perquè el gènere formal i el nom, ambdós, eren un senyal d'època.

Possiblement, la confirmació més clara d'aquest establiment del gènere formal a tombant de 1920 es troba en els concursos de composició. Als Jocs Florals de Girona de 1917 es va incloure un premi musical a la millor glossa d'una cançó popular catalana per a piano,<sup>829</sup> i la VII Festa de la Música Catalana organitzada per l'Orfeó Català al mateix any,<sup>830</sup> un altre a la millor glossa per a cor mixt, essent premiada la composició *Els dos camins* de Joan Manén.<sup>831</sup> L'any 1918 es va tornar a incloure la base en el mateix certamen.<sup>832</sup> El 1919, els Jocs Florals de Mataró organitzats per la societat Iris, van convocar un premi a «la millor composició de caràcter popular per a banda», que va guanyar Antoni Juncà amb la glossa *Vora voreta de la mar*.<sup>833</sup> L'any següent, el cartell del certamen va incloure el mateix guardó que va ser atorgat a Josep Sancho Marraco amb la glossa *El Pardal*.<sup>834</sup> Paral·lelament, l'1 de desembre de 1919 l'Orfeó Català va publicar el cartell del I Concurs Musical Eusebi Patxot i Llagustera, en el qual s'hi va incloure un guardó destinat «a les quatre millors gloses de cançons o ballets populars catalans per a cobla empordanesa d'onze instruments», que també va guanyar Sancho i Marraco (v. 3.1.1.2. i 3.5.2.). L'interès de *Joc – Glossa del Ball de Gegants de Solsona* no rau en l'ús d'una melodia popular –un tòpic a l'època– sinó en l'ús de la cobla entesa en tant que formació orquestral o simfònica. Si una banda o una orquestra simfònica podia interpretar una glossa també ho podia fer una cobla sota la voluntat d'elevat la formació i equiparar-la a una de les dues formacions. A la vegada, també ho podia fer amb la voluntat de compartir un mateix circuit de concerts. Novament, l'ús d'una melodia popular justificava una sonoritat catalana. I és que, com hem vist anteriorment, Josep Sancho i Marraco, per a compondre la *Glossa del Ball de Gegants de Solsona*, va utilitzar una melodia popular provinent de Solsona<sup>835</sup> i va adoptar un gènere preexistent (v. Im. 3.10.). La composició es va estrenar

---

<sup>829</sup> *L'Escut* (25-VIII-1917:2)

<sup>830</sup> La VII Festa de la Música Catalana, convocada al 1916 i celebrada al 1917, es va dedicar exclusivament a la cançó popular catalana, en commemoració del vint-i-cinquè aniversari de la fundació de l'Orfeó Català.

<sup>831</sup> *Revista Musical Catalana* (III-1917:69)

<sup>832</sup> *L'Escut* (13-VI-1918:3)

<sup>833</sup> *La Veu de Catalunya* (8-VI-1919:2)

<sup>834</sup> Biblioteca de Catalunya, Fons Josep Sancho Marraco, top. M 4620/22.

<sup>835</sup> Segons l'historiador Antoni Llorens (1987:176), el solsoní Manel Argemí va dictar la tonada del *Ball de Gegants* a Josep Sancho Marraco durant una audició de sardanes a la plaça de Sant Agustí de Barcelona, parròquia on el compositor era organista des de 1895 (Andreu, Lapueto, Vilar 2009). A l'interior d'aquesta església hi ha una capella que honora la Mare de Déu del Claustre de Solsona, en la qual se celebren les festes del Montepio i de la Germandat barcelonina. Tot i que Argemí i Marraco podien haver coincidit en una d'aquestes celebracions, no hi ha cap evidència que constati quina melodia exacta va cantar-li i quan ho va fer. Sigui com sigui, el compositor va escriure el tema que havia utilitzat per a compondre la glossa a la portada de la partitura, especificant que el tocava un flabiol i un tamborí, amb un tempo *allegro* i amb una articulació *sempre staccato*. Tot

al gener de 1921 al Palau de la Música Catalana per la cobla Els Montgrins,<sup>836</sup> i a l'octubre del mateix any l'Orquestra Simfònica de Barcelona, dirigida per Joan Lamote de Grignon, ja va interpretar-ne la versió simfònica en la Primera Manifestació Simfònica d'Autors Ibèrics al Palau.<sup>837</sup>

Josep Sancho i Marraco va conrear el gènere formal de la glossa de manera exhaustiva. Entre 1916 i 1921, en va compondre un total de dotze, ordenades en cinc suites, la segona de les quals contenia les glosses sobre les melodies tradicionals: *El Pardal*, *L'Alabau* i *El Ball de Gegants de Solsona*.<sup>838</sup> Per altra banda, talment com feien altres músics, Marraco reescribia una mateixa composició en diverses transcripcions i instrumentacions. Si bé la *Glossa del Ball de Gegants de Solsona* va ser pensada originalment per a cobla d'onze instruments (v. **Im. 3.10.**), ja en el mateix any la va instrumentar per a orquestra simfònica i per a banda.<sup>839</sup> Després també va signar-ne una versió per a quintet de corda i piano. Quan el 1926 la Cobla Barcelona va interpretar per primera vegada la partitura als concerts de l'Orfeó Gracienc, el cronista de *La Veu de Catalunya* (26-XI-1926:3) va recordar que feia anys que no havia escoltat la versió per a cobla –estrenada al gener de 1921 al Palau de la Música Catalana– mentre que les transcripcions per a banda i orquestra sí que havien sonat més. Tot i tractar-se de la primera glossa per a cobla documentada, la novetat del gènere formal al qual s'adcrivia va comportar que inicialment tingués més èxit de programació en els ambients de concert simfònics externs a l'univers cultural de les cobles.

Un altre concurs que va apostar pel gènere de les glosses va ser els Premis Sant Jordi organitzats pel Foment de la Sardana de Barcelona (v. **3.1.2.**) La primera edició, convocada al 1926, va destinar dos guardons, un a la glossa per a cobla d'una *cançó* popular catalana i un altre a la glossa per a cobla d'una tonada de *ballet* popular català, amb un guardó respectiu de 400 pessetes (v. **3.1.2.1.**).<sup>840</sup> A la vegada, el jurat va especificar que valoraria «com un mèrit més» el fet que el compositor no solament glossés el tema popular, sinó que, alhora

---

seguit va anotar la melodia per a flabiol, amb el respectiu acompanyament de tamborí. (v. Centre de Documentació de l'Orfeó Català, Fons Premis Eusebi Patxot i Llagustera, top.3.19)

<sup>836</sup> *Revista Musical Catalana* (I-III,1921:48)

<sup>837</sup> *La Veu de Catalunya* (29-X-1921). En aquest cicle també s'hi van estrenar les *Tres danses fantàstiques* de Joaquín Turina i es va donar a conèixer en primera audició a Barcelona *El amor brujo* i *Noches en los jardines de España* de Manuel de Falla, amb el mateix compositor al piano.

<sup>838</sup> Biblioteca de Catalunya, Fons Josep Sancho i Marraco, top. M4597-M4782

<sup>839</sup> Jordi León i Royo, comunicació personal, (29-V-2018). Segons León, Josep Sancho i Marraco va dedicar la instrumentació per a banda de la segona suite de glosses, *Pardal*, *L'Alabau* i *El Ball de Gegants de Solsona* a Joan Lamote de Grignon, director de la Banda Municipal de Barcelona.

<sup>840</sup> *La Sardana* (IV-1926:201)

interpretés «el sentiment del text de la cançó».<sup>841</sup> L'entitat va rebre sis glosses per a cobla d'una *cançó* popular i tan sols una composta a partir d'una tonada de *ballet* popular. El jurat format per Joan Cumellas i Ribó, Joan Lamote de Grignon i Francesc Pujol, va considerar deserts els dos premis. El cartell de la segona edició del certamen, convocat el 1926, va incorporar de nou les dues bases i el jurat, format per Joan Manén, Enric Morera i Josep Sancho i Marraco va decidir guardonar *Gracieta* de Josep Blanch i Reynalt (v. **Im. 3.12.**), una glossa composta a partir d'una *cançó* popular;<sup>842</sup> i va deixar desert de nou la glossa d'una tonada de *ballet* popular català.<sup>843</sup> Aquesta base es va incorporar –sorprenentment– a la tercera edició dels premis celebrats al 1927.<sup>844</sup> En aquesta edició l'entitat va rebre nou glosses, i el jurat, format per Joan Balcells, Jaume Pahissa i Eduard Toldrà va guardonar la *Glossa del Ball de Gitanes del Penedès* de Joaquim Serra.<sup>845</sup> La Cobla Barcelona va estrenar-la el dia 31 de març de 1928 durant un concert vinculat als Premis Sant Jordi al Palau de la Música Catalana. El cronista de *La Veu de Catalunya* (3-IV-1928:5), sota la signatura «E.N.», va considerar-la poc inspirada: «fa constantment l'efecte d'haver estat escrita sense necessitat, sense una veritable motivació espiritual. S'hi veu, és cert, la traça i el segell personal del seu autor (una mica ennuolat encara, aquest darrer, per les influències), però tant l'una com l'altra no brillen amb la claredat d'altres vegades». A la vegada el crític va constatar que un dels principals motius de la «poca inspiració» havia estat la obligació d'utilitzar un tema popular «totalment mancat d'elements». I és que el segon cartell dels Premis Sant Jordi, celebrats al 1926, el Foment havia obert clarament un nou escenari: les composicions de tema lliure, en un o més temps, per a cobla d'onze instruments, que atorgaven plena llibertat i autonomia als compositors en termes d'escriptura musical, sense l'obligatorietat d'utilitzar una melodia conceptualitzada en tant que popular catalana. És del tot probable que la crítica de la glossa publicada a la premsa condicionés els cartells de les següents edicions. El Foment no va tornar a destinar cap altre premi al gènere de la glossa.

Les bases dels concursos van influir novament en les idees estètiques dels compositors. En una entrevista realitzada al 1922, Antoni Juncà va constatar la corrent iniciada que tracta d'ampliar el camp d'acció de la cobla amb les glosses, i es va mostrar inquiet per escriure'n

---

<sup>841</sup> *La Sardana* (I-1926:169)

<sup>842</sup> *La Veu de Catalunya* (4-V-1927:4)

<sup>843</sup> *La Veu de Catalunya* (4-V-1927:4)

<sup>844</sup> *La Sardana* (XI-1927)

<sup>845</sup> *La Sardana* (VI-1928)

una.<sup>846</sup> El mateix any, Josep Subirà va relatar que les cobles –que fins aquell moment es limitaven a tocar sardanes– es disposaven a entrar de ple en «el camp simfònic» i en destacava la glossa premiada al II Concurs Musical Eusebi Patxot, *Els estudiants de Tolosa* de Francesc Pujol, una composició que segons el cronista «no se limita a revestir una melodia con ornamentos variados, sino que utiliza la medula y entraña de aquella canción popular para trazar un verdadero poema sinfónico, donde se describen las incidencias amorosas, dramáticas y trágicas del romance desarrollo en la susodicha canción».<sup>847</sup> Durant la dècada de 1920, van aparèixer diverses composicions no guardonades en els concursos i d'altres que, probablement, van ser escrites pel propi deler experimental d'alguns compositors. Al 1926, la Cobla Barcelona va estrenar la glossa *El Maridet* de Francesc Pujol juntament amb *Els tres tambors* de Joaquim Serra<sup>848</sup>, a la Sala d'Audicions de l'Orfeó Gracienc durant un concert vinculat a la primera edició dels Premis Sant Jordi.<sup>849</sup> L'any 1927, Josep Maria Vilà va compondre *La filadora*, una glossa de la cançó popular amb temps de dansa;<sup>850</sup> al mateix any Antoni Català va crear la *Glossa del Ball de la Moixiganga de Sitges*. L'any 1929, la Cobla Barcelona va estrenar la glossa *L'Antònia* d'Emili Saló a la seu de l'Orfeó Gracienc.<sup>851</sup> Les composicions anomenades anteriorment, guardonades o no, són conseqüència, doncs, de la política de bases inclosa en els cartells dels concursos.

L'aparició d'un nou gènere compositiu, la glossa, juntament amb determinades estètiques sardanistes, van contribuir a un canvi de paradigma en les activitats musicals, la recodificació d'una nova activitat paral·lela al ball: el concert. El lligam dels concursos i la programació de les obres guardonades en diferents cicles descriu un ventall ideològic de pràctiques musicals capitanejades per les entitats que promovien l'ampliació del repertori per a cobla (v. **3.1.1.** i **3.1.2.**). Fins i tot Radio Barcelona va contribuir a difondre el gènere: des de 1925, la Cobla

---

<sup>846</sup> Segons *La Sardana* (20-I-1922:10), Antoni Juncà va relatar: «La corrent iniciada d'ampliar el camp d'acció de la cobla, amb les glosses de danses populars. Si en lloc de tocar no més sardanes, donem a les cobles ultra producció igualment interessant i eixemplem els seus domeny, serà llavors aquella la veritable orquestra nacional i, a l'ensem, facilitarem la tasca dels compositors proporcionant-los-hi lloc on esplaïar amb música popular i nostra, la seva ànima d'artistes de la terra». Al cap de dos anys, la Cobla Barcelona va estrenar *L'hermosa Antònia*, una glossa escrita per Juncà (*La Veu de Catalunya*, 26-XII-1924:7).

<sup>847</sup> *Nuestro Tiempo* (XII-1922:298)

<sup>848</sup> Joaquim Serra va enviar-hi la glossa *Els tres tambors* juntament amb la sardana per a dues cobles *A Montserrat* (*La Sardana*, IV-1926:201)

<sup>849</sup> *La Veu de Catalunya* (8-V-1925:8)

<sup>850</sup> En desconeixem la data d'estrena. A l'hològraf original d'aquesta composició, conservat al Fons de Músics per la cobla de Sabadell, amb el top. R06787 hi consta: «Sant Feliu de Guíxols, 16 de febrer de 1927». L'obra no apareix al llistat de composicions rebudes per al II Premis Sant Jordi (*La Sardana*, III-1927:355). La Cobla Barcelona la va interpretar al 1927 en un concert als estudis de Ràdio Barcelona (*La Veu de Catalunya*, 1-X-1927:9).

<sup>851</sup> *La Sardana* (VI-1929:758)



Barcelona va tancar diversos concerts celebrats als estudis radiofònics amb una glossa, i al 1927 la direcció artística va incloure el gènere en un dels seus plebiscits: «glosas para cobla» (v. 2.2.5).<sup>852</sup>

### 3.5.3. Composicions de tema lliure en un o més temps per a cobla d'onze instruments

A finals del segle XIX, les cobles, a banda d'interpretar sardanes, amenitzaven els balls de nit amb instruments d'orquestra (v. 1.2.). Aquesta pràctica feia que les formacions interpretessin altres gèneres relacionats amb les modes del moment: americanes, pasdobles, xotis, masurques, valsos o polques.<sup>853</sup> Fins i tot algunes cobles de Catalunya del Nord interpretaven fantasies escrites per a instruments de cobla a partir de temes d'òpera: *Faust* de Charles Gounod, *La fille du regiment* de Gaetano Donizetti o *La Traviata* de Giuseppe Verdi (Cortada 1989:66). Més enllà d'aquest repertori de ball, al 1886 i al 1889, Joan Carreras i Dagas va compondre dues composicions per a cobla i percussió que s'allunyaven de l'estructura formal de les músiques de ball: *Caprici simfònic* i *Blanca Azucena*. *Caprici simfònic*, escrit al 1886 per a cobla de dotze instruments –dos trombons– i amb augment de percussió, és la primera composició lliure per a cobla documentada.<sup>854</sup> L'obra es va estrenar el dia 7 de desembre de 1886 al Casino Bisbalense de La Bisbal d'Empordà durant el exàmens dels alumnes de Carreras i Dagas.<sup>855</sup> Així ho relatava el cronista del diari *El Eco Bisbalense* (12-XI-1886:3): «la sinfonía causó una impresión que no era de esperar, atendida la clase de instrumentación, pero hemos de confesar que el Sr. Carreras en esta composición estuvo muy inspirado y supo entusiasmar tanto al público que al mismo tiempo de pedir con insistencia el autor, obligando a los músicos á que la repitieran». L'articulista, a banda de preguntar-se algunes qüestions referent als aspectes instrumentals de l'obra –«¿quién hubiera creído que con instrumentos tan chillones pudiera sacarse los efectos que supo hallar el Sr. Carreras?»– va destacar-ne algunes característiques estètiques:

---

<sup>852</sup> *Radio Barcelona* (n. 149, 25-VI-1927:3)

<sup>853</sup> Arxiu Nacional de Catalunya, Fons Josep Mainar i Pons, Relació de la música composta per Josep i Joaquim Serra, top. Anc1-144. Entre 1894 i 1901 va compondre una cinquantena de ballables per instruments de «plaça», és a dir, per a cobla.

<sup>854</sup> Biblioteca de Catalunya, Fons Joan Carreras i Dagas, top. M1820

<sup>855</sup> *El Eco Bisbalense* (12-XI-1886:3). Segons les cròniques, l'organització va aprofitar l'acte obert al públic per realitzar diferents exàmens. Els alumnes de solfeig van realitzar un examen d'Història Musical i van cantar algunes lliçons del mètode de solfeig del mestre Eslava, altres van interpretar la *Sinfonia de la Prova* i els alumnes que estudiaven algun instrument van exposar públicament els coneixements històrics de l'instrument en qüestió i van interpretar diverses peces.

La sinfonía comienza con una armonía de instrumentos de metal que á la verdad, parecen los acordes de un gran órgano, siguen á estos un motivo que van desarrollando los instrumentos en imitación hasta llegar á un *fuerte* de efecto mágico, con una combinación de varios cantos o melodías que cada uno de los instrumentos van ejecutando á la vez, hasta llegar al *allegro* el cual es brillante y de un efecto maravillo (*El Eco Bisbalense*, 12-XI-1886:3).

Segons *El Eco Bisbalense* (15-VIII-1887:4), la Cobla Vella de la Bisbal la va tornar a interpretar sota la batuta del compositor durant un dels concerts de la Festa Major de La Bisbal d'Empordà i, novament, va tenir una bona acceptació. *Blanca Azucena* és la segona composició lliure per a cobla documentada, escrita al 1889 per a «instruments de plaça» i percussió.<sup>856</sup> És molt probable que el músic, que mantenia una estreta relació amb La Principal de la Bisbal (Garcia 2009:37),<sup>857</sup> hagués volgut experimentar –tal com ho havia fet quatre anys enrere amb *Caprici Simfònic*– a partir de l'adopció de models preestablerts en altres formacions musicals provinents del rang simfònic. Al cap d'uns anys, Carreras i Dagas va exposar a Felip Pedrell<sup>858</sup> que les dues composicions tan sols les interpretava la cobla de La Bisbal: «pues de sinfonías no hay otra cobla que las ejecute sinó ésta de La Bisbal, cuyas composiciones son obras de su buen amigo que le quiere como v. sabe» (Morcillo 2009:67), una declaració que ens fa pensar que les peces van continuar sonant uns anys.<sup>859</sup> *Caprici simfònic* i *Blanca Azucena* esdevenen un cas puntual fruit de la intenció creativa d'un compositor en plena eferescència artística. A la vegada, reafirmen la voluntat del músic en concebre –qui sap si per primera vegada– la cobla entesa en tant que formació orquestral o simfònica o com a un vehicle vàlid per a l'expressió cultural artística deslligada del ball. No obstant això, la tendència iniciada per Carreras i Dagas no va tornar a aparèixer fins a la segona dècada del segle XX en un context social diferent.

Al 1923, Josep Serra va culminar *Presents de boda*, una «fantasia per a cobla inspirada en la cançó popular».<sup>860</sup> Tot i que el compositor va deixar anotat en el seu llibre personal que l'havia

---

<sup>856</sup> Músics per la cobla, top. R12025. A la reproducció del manuscrit hi consta: «La Bisbal, 25 de juliol de 1889».

<sup>857</sup> Segons Garcia (2009), Carreras i Dagas va fundar una escola de música a La Bisbal d'Empordà de la qual va sorgir-ne una generació de músics que van formar part de la primera etapa de La Principal de la Bisbal: Magne Bosch, Adolf Masifern, Enric Barrera i Josep Maria Soler.

<sup>858</sup> Felip Pedrell va exercir de jurat en diversos concursos i va valorar composicions per a cobla en alguns concursos de composició: I Festa de la Música Catalana Celebrada a Barcelona al 1904 (*Revista Musical Catalana*, II-1904) i també a la Festa de la Bellesa celebrada a Palafrugell al 1905. (Biblioteca de Catalunya, Fons Joan Maragall, top. 849.9-82)

<sup>859</sup> Segons el cronista del diari *El Eco Bisbalense* (29-VI-1890:3), La Principal de la Bisbal va estrenar *Blanca Azucena* durant la revetlla de Sant Joan de La Bisbal d'Empordà.

<sup>860</sup> Arxiu Nacional de Catalunya, Fons Josep Mainar i Pons, Relació de la música composta per Josep i Joaquim Serra, top. Anc1-144

acabat el 4 de juliol,<sup>861</sup> la Cobla Barcelona<sup>862</sup> no la va estrenar fins a mitjans del 1931.<sup>863</sup> La tardança en ser estrenada; les múltiples versions i arranjaments que es conserven en el seu fons personal –per a petita orquestra, per a quintet i piano, per a trio, per a piano sol, per a cobla–<sup>864</sup>; i el fet que el compositor anotés en el seu llibre personal el terme «fantasia», sense especificar per a quina formació va ser escrita, ens genera alguns dubtes. Ja que no es pot descartar ara mateix que el compositor la compongués prèviament per una formació de les anomenades i que anys més tard la instrumentés per cobla. Padrosa i Ramió (2000:129), així com també Albert, Casanovas, Mainar, Molas, Moreno (1970:69) han considerat que *Presents de boda* de Josep Serra va ser la primera composició de tema lliure documentada, una afirmació que no compartim del tot. Per una banda, constatem que les primeres composicions lliures per a cobla documentades podrien ésser les de Joan Carreras i Dagas: *Caprici simfònic* i *Blanca Azucena*, unes obres que Salvador Raurich –sorprenentment– encara coneixia al 1927.<sup>865</sup> Per altra banda, entenem que la voluntat de Josep Serra va ésser compondre una obra descriptiva, de forma lliure, sense emmotllar-se a cap estructura en concret, amb un plantejament que s’allunyava del model canònic premiat en els concursos del moment. Sigui com sigui, el deler experimental va propiciar que el compositor aconseguís una major expressivitat musical a partir de l’eliminació de bases inherents a la sardana i a la normativa incipient de la glossa: llibertat mètrica i formal; ús d’agògica; ús de cesures musicals; inclusió de pauses breus; utilització de canvis de compàs, de dinàmica, de caràcter i de tempo. Tot i obviar les normatives establertes, aquesta composició continua responent a la definició de glossa: una obra d’un sol moviment, centrada en una melodia conceptualitzada en tant que popular catalana –la melodia *Presents de boda*–<sup>866</sup> que es transforma i es desenvolupa en petites seccions

---

<sup>861</sup> Arxiu Nacional de Catalunya, Fons Josep Mainar i Pons, Relació de la música composta per Josep i Joaquim Serra, top. Anc1-144

<sup>862</sup> A l’arxiu Músics per la Cobla de Sabadell, es conserva un llistat realitzat el dia 9 d’abril de 1938 a Barcelona per Àngela Corominas (cunyada de Josep Serra) de les composicions que quedaven l’arxiu musical de la Cobla Barcelona: «Totes aquestes sardanes i algunes poques més però amb el segell de casa estan dipositades a l’Orfeó Català». El sumari compta amb una numeració que va des de l’1 fins al 1239, i a banda d’estar força incomplet –hi apareixen molts salts de numeració– no especifica el gènere musical de cada composició. *Presents de boda* esdevé la número 905, un fet que ens permet plantejar la hipòtesi que aquesta composició –composta al 1923, un any més tard que la creació de la Cobla Barcelona– va arribar a la formació anys més tard.

<sup>863</sup> *La Sardana* (II-1933:196)

<sup>864</sup> Músics per la cobla, Fons de Josep i Joaquim Serra. En fons personal de Josep Serra, i a banda de la versió per a cobla, hi consten arranjaments de l’obra per a petita orquestra, per a quintet amb piano, per a trio, per a piano sol.

<sup>865</sup> Almenys així ho va fer constar a la revista *Radio Barcelona* (4-V-1927:12): «el secretario de nuestro comité de emisiones, ha recibido de don Juan Dios Carrera, hijo del gran compositor bisbalense, una colección de sardanas [...] acompañan a estos originales dos obras tituladas caprichos sinfónicos escritos para cobla».

<sup>866</sup> Biblioteca Nacional de España, Biblioteca Digital Hispánica, *40 cançons populars catalanes*, Biblioteca Popular de «L’Avenç», n. 90, edició de 1909, top. M/2835, p.107

mitjançant repeticions, variacions, ampliacions, modulacions, canvis d'instrumentació i altres recursos d'escriptura.

Cal destacar que el 4 de novembre de 1925, Francesc Pujol va donar per acabada la *Serenata lamentable d'un galan desdenyat*.<sup>867</sup> Aquesta obra, conceptualitzada en un sol moviment i tipificada com a epigrama,<sup>868</sup> desenvolupa un tema lliure en compàs ternari en un tempo «no massa viu». A la vegada, utilitza i desenvolupa material de tema lliure i fins i tot hi inclouïa una cita provinent de la cançó coral de *L'emigrant* d'Amadeu Vives.<sup>869</sup> La Cobla Barcelona va estrenar-la al Palau de la Música Catalana dins del cicle de concerts d'Amics de la Música al novembre de 1925.<sup>870</sup> Aquesta peça, que no respon a la definició de glossa, podria ésser una de les primeres composicions de tema lliure escrita al segle XX que connecta amb la tendència iniciada per Carreras Degas. Tot i això, la continuïtat d'aquesta tipologia d'obres es va plasmar a partir de llavors en els concursos de composició.

La política de les bases incloses en els cartells dels certàmens –redactats per les entitats i a voltes supervisats pels membres del jurat– va orientar els compositors a adaptar-se a uns determinats patrons. Tot i que la sardana va ser el gènere més freqüent en els cartells (v. **3.4.1.**), també hi van destacar altres tipologies que permetien més llibertat d'extensió formal i d'expansió sonora. La normativa creada al llarg dels anys en els concursos, però, va arribar a una situació disjuntiva. A mitjans de la dècada de 1920, es va començar a qüestionar la relació entre la *norma* i la *llibertat* en termes d'escriptura musical. El cartell de la primera edició dels Premis Sant Jordi va incloure un guardó destinat a la millor sardana *lliure* per a gran orquestra.<sup>871</sup> Amb la utilització de l'adjectiu *lliure*, l'entitat va esperar els concurrents a prescindir de la normativa canònica a la qual s'adscribia la sardana:

El qualificatiu *lliure* aplicat a la sardana del tema III, expressa que el compositor pot prescindir de totes les *normes* a les quals s'ha de subjectar per escriure una sardana pròpiament dita: divisió obligada en curts i llargs, contrapunts, etc. Resta, doncs, el compositor en *llibertat* per a un més ample desenvolupament temàtic i per a introduir-hi tots els accidents que la seva

---

<sup>867</sup> Centre de Documentació de l'Orfeó Català, Fons Francesc Pujol, top. R-711. Molt probablement, Francesc Pujol va escriure aquesta obra commocionat per la clausura de l'Orfeó Català –durant els mesos de juny a octubre– per ordre governativa de Primo de Rivera.

<sup>868</sup> Segons el diccionari de la llengua catalana (DIEC), un epigrama és una composició poètica breu, especialment satírica i de contingut moral, social o polític.

<sup>869</sup> Segons Vallés (1998:49) la cançó es va estrenar el dia 8 d'abril de 1894 pel cor de veus masculines de l'Orfeó Català.

<sup>870</sup> *La Ven de Catalunya* (6-XI-1925:7)

<sup>871</sup> *Revista Musical Catalana* (XI-1925:268)

fantasia li dicti. Del que no podrà prescindir mai és del caràcter i del ritme de la sardana (*La Sardana*, I-1926:169).

La inclusió d'aquest guardó va ser objecte d'elogis però també de crítiques. Joaquim Boet, va demanar que la sardana es mantingués en un estat «normal», sense complicacions innecessàries ni degradacions per incompetència musical.<sup>872</sup> L'articulista va advertir que la sardana tenia uns límits clars i precisos, ben característics i que aquests límits no es podien negligir ni ultrapassar: «la sardana és una dansa, la seva música ha d'ésser forçosament dansable, no es pot admetre ni concebre altrament». El cronista va posicionar-se totalment en contra d'enaltir la sardana donant-li «caràcters i proporcions simfòniques a maneres de Poloneses de Chopin», tot i que va acabar admetent que si això ocorria, seria una «autèntica victòria per a la música catalana».<sup>873</sup> Tanmateix, Boet va trobar totalment comprensible que alguns músics obviessin la normativa canònica i va recordar Juli Garreta, un compositor que, segons el cronista, havia compost dues tipologies de sardanes: les adscrites a unes «normatives clàssiques» i les que contenien «semblances simfòniques», que atorgaven un valor musical indiscutible a les composicions. Boet va considerar que la sardana «lliure» per orquestra obria un camí inèdit i contribuïa així, a engrandir l'estètica sardanística en un territori que considerava «musicalment superior». El Foment va defensar en ferm la propagació de l'escriptura de sardanes de «concert», de «plaça» o «lliures» per a orquestra simfònica, sempre i quan compartissin una mateixa qualitat: «el sabor catalanesc, la tramuntana, la costa brava, els cims erectes, el sol batent i la mar llatina en contra l'estrangerització i la vulgaritat».<sup>874</sup> Tot plegat confirma que d'una determinació formal que marcava la definició de la sardana mitjançant l'estructura de curts i llargs i en limitava la seva durada, es passava a una identificació de la sardana en els continguts rítmics i referencials.

A l'abril de 1926, a mode de rèplica a Joaquim Boet, l'editorial de *La Sardana* (IV-1926:199) va constatar que en els darrers anys s'havia fet molt «mal» en l'escriptura sardanista.<sup>875</sup> L'entitat va manifestar l'existència d'una tipologia de sardanes «sàvies» que s'aferraven a unes *normes* tan evidents que les portava a ésser considerades «composicions feixugues i torturades». El Foment, davant del «greu estat» en què segons ells es trobava l'escriptura

---

<sup>872</sup> *La Sardana* (II-1926:178)

<sup>873</sup> *La Sardana* (II-1926:178)

<sup>874</sup> *La Sardana* (VII-1923:19)

<sup>875</sup> *La Sardana* (VI-1926:199). Altres mitjans també van debatre aquest fet (*Scherzando*, IX-1926:65). Josep Massana reconeix l'accentuació d'una certa decadència temàtica en les composicions per a cobla dels darrers anys: «mancades de tota originalitat, orfes de tècnica i de condició emotiva».

musical, va promoure dues accions titulades: «desllindament» i «encarrilament». Per a definir el «desllindament», va utilitzar dues condicions proposades per Manel Capdevila: «la sardana ha d'ésser bona per a la *plaça* i per al *concert*. Pobre del compositor que en fer una sardana no recordi que una multitud ha de dansar-la coratjosament. Pobre d'aquell que no tingui en compte que la seva obra pot figurar en el programa d'algun concert».<sup>876</sup> I per «l'encarrilament» va idear els Premis Sant Jordi, un concurs que incloïa guardons a composicions «sense limitacions ni regles per a les quals ajunyar-se» (v. 3.1.2.1.). El Foment va justificar novament les sardanes lliures per a orquestra i va considerar-les imprescindible per fer conèixer i estimar la música catalana fora del país. Tot i això, al juny de 1926, la direcció del Foment es va mostrar molesta amb el resultat de la primera edició: «ens ha deixat insatisfets des del punt de vista musical». L'entitat va qüestionar la ineptitud dels músics en no haver aprofitat les bases que els permetien compondre obres de més importància mètrico-musical sense cap tipus de limitacions. I és que el Foment tan sols va rebre dues sardanes lliures per a orquestra, essent guardonada *Empúries* d'Eduard Toldrà.<sup>877</sup>

A l'octubre de 1926, l'Orquestra Pau Casals, dirigida pel mateix violoncel·lista, va inaugurar el curs de l'Associació de Música da Camera al Palau de la Música Catalana i, entre obres de Schubert, Bach, Beethoven, Mendelssohn, Pahissa i Wagner, va sonar *Empúries*. Toldrà va comentar en una entrevista a *La Publicitat* (24-X-1926:14) que aquesta composició era la segona obra simfònica que havia compost: «He volgut fer una sardana de concert. La sardana és una dansa d'esclat i de festa, sonada per instruments d'estrèpit joiós, a la plaça i a ple sol, té un element bàsic que hom pot utilitzar, endolcint i afinant el so, vestint-la de seda. Treure-la unes hores de la plaça i polidament asseure-la en una sala de concerts. Aquest és el meu intent». A la mateixa entrevista, el músic va afirmar que utilitzar «elements populars» en una obra era un tòpic recurrent: «els valsos de Chopin, per exemple, no són pas dansables. I els minuets de Mozart? Tots dos grans músics han sublimat el tema, sense llevar-li caràcter. En Garreta, en canvi, prenia la sardana de la plaça i li canviava només els instruments».<sup>878</sup> Toldrà va trobar totalment legítim compondre una sardana on l'autor no tingués cap *límit* establert: «sense curts, ni llargs, ni contrapunts, sense la necessitat de la dansa, procurant certa contenció en benefici d'una major finor i simplicitat»;<sup>879</sup> però sempre amb un sentiment racial: «la sardana ha d'ésser treta del poble, sardanes de bon gust, estrictament catalanes»; i amb un

---

<sup>876</sup> *La Sardana* (VI-1926:200)

<sup>877</sup> *Revista Musical Catalana* (X-1926:260)

<sup>878</sup> *La Publicitat* (24-X-1926:14)

<sup>879</sup> *Almanac de la Sardana* (1926:18)

element primari: «el petit tema que el compositor agafa per a desenvolupar-lo prové de la nostra terra».<sup>880</sup>

Si el crític de *La Veu de Catalunya* (28-X-1926:4), Joan Llongueras, va considerar que *Empúries* esdevenia un clar exemple d'aprofitar la forma sardana per fer-ne una forma «d'alta expressió musical», el cronista de *La Publicitat* (26-XI-1926:4), Baltasar Samper, va exposar que l'intent era noble però a la vegada arriscat i va formular la següent pregunta: «serà rigorosament certa la hipòtesi que la sardana ha d'esperar la consagració màxima desitjada del fet d'ésser desplaçada del seu marc propi i tractada com a gran forma orquestral?». Constatava que s'havien compost sardanes de concert per a cobla d'onze instruments sota un prisma de «gran forma sardana» i que calia apreciar la vàlua del contingut d'aquestes partitures, que s'havien escrit sense preocupacions de límits, dimensions i normes. Samper considerava que encara no s'havien utilitzat tots els recursos i les possibilitats que oferia la cobla «que sospitem que no són pocs» i, per indicar un possible camí, anomenava una composició de tema lliure – modèlica per a ell– escrita per a tres cobles: *Pirinenques* de Francesc Pujol. Per cloure la crònica, va defensar amb convicció la seva opinió: «els desplaçaments justificats amb el pretext d'amplificacions no ennobriran més la sardana, si que ho farà l'acció depuradora i l'aportació del geni dins el seu *camp propi*».<sup>881</sup> Baltasar Samper ho tenia clar: el nou camí consistia en utilitzar totes les possibilitats tímbriques dels instruments exclusivament dins del camp de la música per a cobla, sense desplaçar el gènere musical en altres ambients com el simfònic o el cambrístic.

Al desembre de 1926, el Foment va replicar Samper des de *La Sardana* (VI-1926:394) i va justificar novament la base inclosa en la primera edició dels Premis Sant Jordi destinada a la millor sardana lliure per a gran orquestra: «Samper recomana als nostres músics que treguin tota la substancialitat de la riquesa de sonoritats de la cobla, escrivint per a ella composicions lliures [...] Nosaltres pensem que aquest tipus de composicions han d'escriure's per a orquestra, que és on trobaran l'ample camp que els hi cal». A la mateixa editorial, l'entitat va relatar que la sardana es trobava «exuberant de vida» i que aquest estat «madur» permetia endinsar-la en la cotització del mercat de la música universal, tot donant-li un caràcter «simfònic» sense *limitacions*.<sup>882</sup> Tot i la justificació, l'entitat es va comprometre a no deixar de conrear la música per a cobla.

---

<sup>880</sup> *Almanac de la Sardana* (1926:18)

<sup>881</sup> *La Publicitat* (26-XI-1926:4)

<sup>882</sup> *La Sardana* (VI-1926:394)

Tot fa pensar que la recepció *d'Empúries* va portar al Foment a replantejar el concurs. I així, el cartell de la segona edició dels Premis Sant Jordi, va obviar les sardanes lliures per orquestra, va incloure novament el gènere de les glosses —«derivatiu» de la sardana que, segons els promotors, permetia més *llibertat* d'inspiració— i, per primera vegada, va incorporar un guardó inèdit: «composició original per a cobla d'onze instruments en un o més temps de tema lliure». <sup>883</sup> El Foment va considerar que pocs compositors havien concedit a la cobla la més ampla «bel·ligerància simfònica», tot dotant a l'agrupació de composicions lliures sense «limitacions de durada i de compàs», <sup>884</sup> unes declaracions que recorden clarament les paraules que havia publicat Samper a *La Publicitat* (26-XI-1926:4): «la riquesa de sonoritats de la cobla no ha estat prou aprofitada». El jurat, format per Joan Manén, Enric Morera i Josep Sancho i Marraco va premiar *Impressions camperoles* de Joaquim Serra, <sup>885</sup> una composició que s'articulava en cinc moviments: I. «Albada», II. «Mainada jugant», III. «Sota els pins», IV. «La vall dels ecos» i V. «Festa» (v. **Im. 3.11.**).

L'interès de la composició de Joaquim Serra no només rau en l'ús de la cobla entesa en tant que formació orquestral o simfònica sinó en la plenitud d'autonomia i llibertat en termes d'escriptura musical, unes llibertats d'extensió formal i d'expansió sonora que no havien estat permeses en la forma sardana, ja fos per la seva limitada extensió o l'obligat ajust mètric. Tampoc ho havien estat en el gènere de la glossa, per l'obligatorietat en utilitzar una melodia conceptualitzada en tant que popular catalana i per la impossibilitat d'estructurar l'obra en més d'un moviment. Per compondre *Impressions camperoles*, Serra va adaptar-se a la plantilla instrumental establerta en la base del concurs: onze instruments. A la vegada, va replantejar el model formal i conceptual d'una composició per a cobla i va gaudir de plena *llibertat* per desenvolupar les seves idees. *Impressions camperoles* va comportar l'obertura d'un nou marc de possibilitats d'expressió per a cobla, sense distanciar-se de «l'aroma popular» però integrant-hi, lliurement, tota mena de procediments i recursos provinents de la composició «clàssica». De fet, les bases del II Concurs Premis Sant Jordi van especificar que per compondre la composició de tema lliure, el compositor podia escollir lliurement «la forma simfònica» que més li plagués. Fins i tot es podia emprar el ritme de la sardana, sempre i quan no s'abandonés les «limitacions de la dansa». <sup>886</sup> El cartell no legitimava cap gènere ni cap forma concreta, no prefixava cap melodia a partir de la qual escriure una composició, ni tampoc obligava el

---

<sup>883</sup> *La Sardana* (XI-1927:292)

<sup>884</sup> *La Sardana* (VI-1926:225)

<sup>885</sup> *La Sardana* (VI-1927:369)

<sup>886</sup> *La Sardana* (XI-1926:293)



compositor a utilitzar un gènere. Senzillament atorgava *llibertat* en termes d'escriptura musical. Joaquim Serra va confessar en una entrevista publicada a *La Sardana* (VII-1927:454) que l'aparició de la base destinada a una composició lliure per a cobla li anava «com anell al dit» i que el que més li plaïa era la «llibertat formal».<sup>887</sup>

Baltasar Samper, que va assistir a l'estrena d'*Impressions Camperoles* al Palau de la Música Catalana realitzada per la Cobla Barcelona i dirigida pel mateix compositor, va considerar que l'obra era «interessantíssima, pulcra de firma, admirable de sentit, i sobretot, rica de promences».<sup>888</sup> Durant el 1927, la Cobla Barcelona va popularitzar la composició i la va interpretar en un múltiples ocasions: concert de l'Orfeó Renaixement i l'Orfeó Hospitalenc al Teatre de Barcelona;<sup>889</sup> vetllada commemorativa dels Jocs Florals de l'Orfeó de Sants a la sala de festes de l'entitat;<sup>890</sup> a Radio Barcelona;<sup>891</sup> concert del V aniversari de l'Agrupació Sardanista de Barcelona;<sup>892</sup> i al concert de l'Orfeó de Sabadell al Teatre Principal de Sabadell;<sup>893</sup> fins al punt de convertir-se en una de les composicions més interpretades durant la primera etapa de la seva història (v. 2. i 5.).

El 15 de febrer de 1928 va acabar el termini per optar a la tercera edició dels Premis Sant Jordi, una edició que va incloure novament una base destinada a una composició original per a cobla d'onze instruments en un o més temps de tema lliure.<sup>894</sup> El Foment tan sols va rebre una composició i va quedar totalment descontenta: «els compositors viuen completament allunyats d'aquest gènere, desaprofiten un instrument valuósíssim que ha estat posat al seu abast».<sup>895</sup> La mateixa editorial va fer referència al triomf que havia tingut *Impressions camperoles* a la Sala Gaveau de París aquell mateix mes,<sup>896</sup> un èxit que segons el Foment havia de servir

---

<sup>887</sup> *La Sardana* (VII-1927:454) «El tema VI, el de la composició lliure per a cobla, em vingué com l'anell al dit, oi més en constatar que es podien fer més d'un temps. Vaig dubtar una mica abans d'esbossar les meves *Impressions*. Havia acabat el trio i no tenia massa temps. Això en féu abandonar alguna idea, tal vegada massa atrevida, que em ballava pel magí. Potser la traslladi al pentagrama un dia o altre, si tinc humor. “La vall dels ecos”, però, fou el temps que ja de bell antuvi s'apoderà de la meua imaginació, d'on no es mogué fins que fou escrit. Puc assegurar-vos que no me n'empenedeixo».

<sup>888</sup> *La Publicitat* (4-V-1927:4)

<sup>889</sup> *La Publicitat* (15-VI-1927:2)

<sup>890</sup> *La Publicitat* (23-VIII-1927:4)

<sup>891</sup> *La Publicitat* (15-X-1927:9)

<sup>892</sup> *La Publicitat* (19-XI-1927:5)

<sup>893</sup> *La Publicitat* (24-XI-1927:3)

<sup>894</sup> *La Sardana* (I-1928:533)

<sup>895</sup> *La Sardana* (III-1928:551)

<sup>896</sup> *La Publicitat* (24-II-1928:7). Festival de Música Catalana a la Sala Gaveau de París. Hi va participar la cantantriu Sònia Verbitzky, el Cor Mixt de París i de «La Bourrée», la cobla-orquestra Lamoureux i La Principal de la Bisbal. La darrera, va interpretar sardanes de Joan Manén, Normand Soler i Eduard Toldrà, i també va interpretar *Impressions camperoles*.

clarament per alligonar i esperonar els compositors. El jurat de la tercera edició, format per Jaume Pahissa, Joan Balcells i Eduard Toldrà va deixar desert el premi de la composició original de tema lliure. A la següent convocatòria es va decidir incloure novament el guardó, però amb la possibilitat de concebre-la per més d'una cobla. El jurat, format per Enric Casals, Amadeu Vives i Francesc Pujol va decidir guardonar –entre les quatre composicions que optaven al guardó– l'esbós simfònic per a dues cobles *La Fira* de Joaquim Serra.<sup>897</sup> Els cartells de 1929 i 1930 van reproduir el guardó: «composició per a una o més cobles, de tema lliure i en un o més temps». Ambdós concursos –que van rebre respectivament quatre i dues composicions– van quedar deserts. No obstant això, el jurat de la sisena edició dels Premis Sant Jordi, format per Robert Gerhard, Joan Llongueras i Ramon Serrat, va concedir un accèssit a la composició de tema lliure *Lo comte Garí* d'Emili Saló.<sup>898</sup>

L'estratègia d'incloure un guardó destinat a una composició original de tema lliure en els concursos va comportar conseqüències més enllà dels certàmens. L'any 1927, la Cobla Barcelona va estrenar dos poemes per a cobla d'onze instruments del compositor Josep Maria Pagès: I. «Moments de joia» i II. «El retorn dels pescadors» (*La Veu de Catalunya*, 25-I-1927:4). L'any 1929, La Principal de Perelada va estrenar *La mainada juga*, un poema per a cobla d'onze instruments escrit novament per Josep Maria Pagès (*La Veu de Catalunya*, 16-VI-1929:2). Al març de 1932, la Cobla Guíxols va estrenar la composició lliure per a cobla d'onze instruments i timbales *L'endemà de bodes* de Josep Maria Vilà, una obra concebuda en forma d'obertura i dedicada a l'Agrupació Romea que es va utilitzar per obrir una comèdia teatral que portava el mateix nom i que havia escrit Josep Pous i Pagés (*L'Avi Muné*, 19-III-1932:3).<sup>899</sup>

Les composicions ho exemplifiquen. Els certàmens van incentivar els compositors a crear, indiferentment d'ésser guardonats o no. De la promoció de sardanes amb un determinat contingut de percepció catalana, els concursos van ser el veritable catalitzador de la reformulació de l'escriptura musical per a cobla, que amb les composicions lliures i de diferents moviments, assolí el rang superior, segons consideraven, de la música clàssica. En aquest procés, que valoraven com una evolució, l'existència de la Cobla Barcelona va ser una institució clau, no només per interpretar el repertori, sinó per assenyalar el camí que altres cobles van decidir emprendre.

---

<sup>897</sup> *La Sardana* (VI-1929:758)

<sup>898</sup> *La Veu de Catalunya* (16-VI-1931:6)

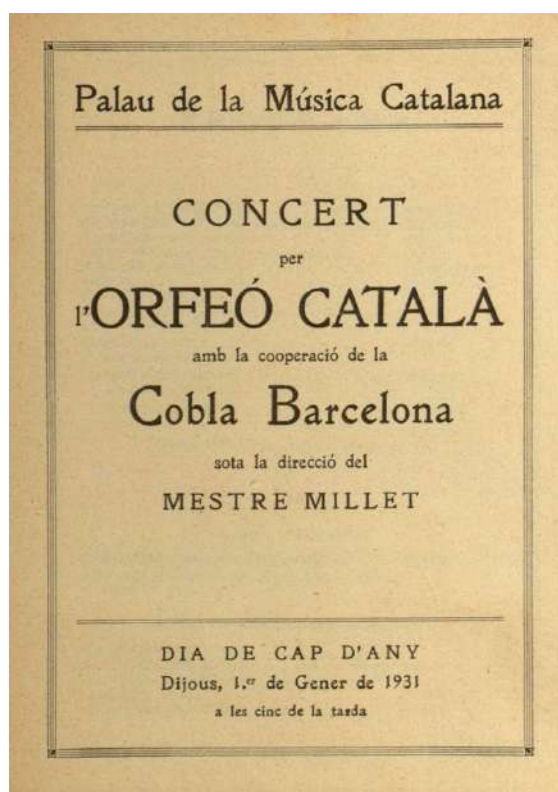
<sup>899</sup> *L'Avi Muné* (19-III-1922:3)



### Annex 3. Imatges corresponents al capítol 3



3.1. Programa de la diada de Cap d'Any de 1923. CEDOC, Col·leccions digitals.



3.2. Programa de la diada de Cap d'Any de 1931. CEDOC, Col·leccions digitals.



3.3. El Palau de la Música Catalana durant la dècada de 1920 després d'un assaig de la Cobla Barcelona, CEDOC, sense top.

# Cobla Orquestra "BARCELONA"

*Garria Lindai* Representant: ALBERT MARTÍ  
*La font trobada* premiada del Tamarit, 145, pral., 1.<sup>a</sup>  
*Toliva* de Girona  
*Matinal* 1925

Barcelona de \_\_\_\_\_ de 192\_\_\_\_\_

<i>La Bonella de la Costa</i>	<i>Jarreta</i>
<i>La Fiondalla</i>	"
<i>La Pedregada</i>	"
<i>Muscial</i> x	<i>Llanote de Jiguon (fill)</i>
<i>La fageda d'en Jordi</i>	<i>Goldria</i>
	"
<i>Uolat</i>	<i>Entalà</i>
<i>Bardor</i>	<i>Botey</i>
<i>La Font del Desmai</i>	<i>Morató</i>
<i>Remembrança</i>	<i>Dalcells</i>
<i>Montserrat</i>	<i>Turcia</i>
<i>Gloria de la cançó "L'hermosa Antona"</i>	"
	<i>Yerra (fill)</i>
	<i>Yerra</i>
<i>A en Juli Jarreta</i>	<i>E. Casals</i>
	<i>Pujol</i>

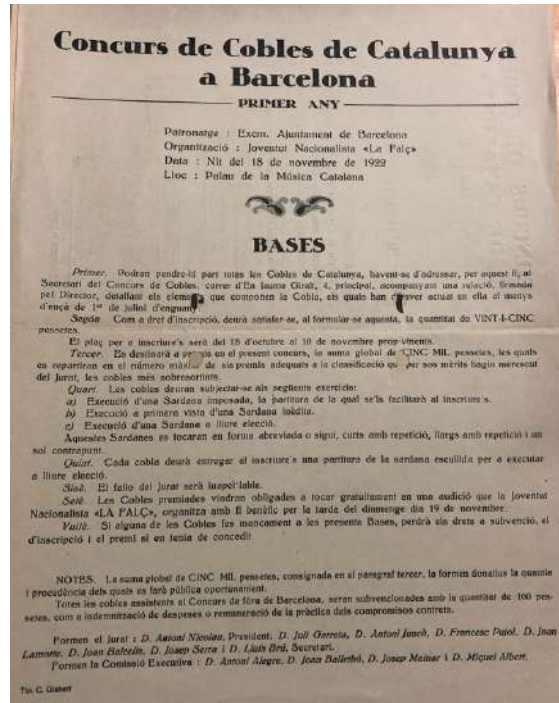
3.4. Llistat de sardanes redactat per Albert Martí pel programa de la diada de Cap d'Any de 1926. Biblioteca de Catalunya, Fons Francesc Pujol, top. M 6997/9



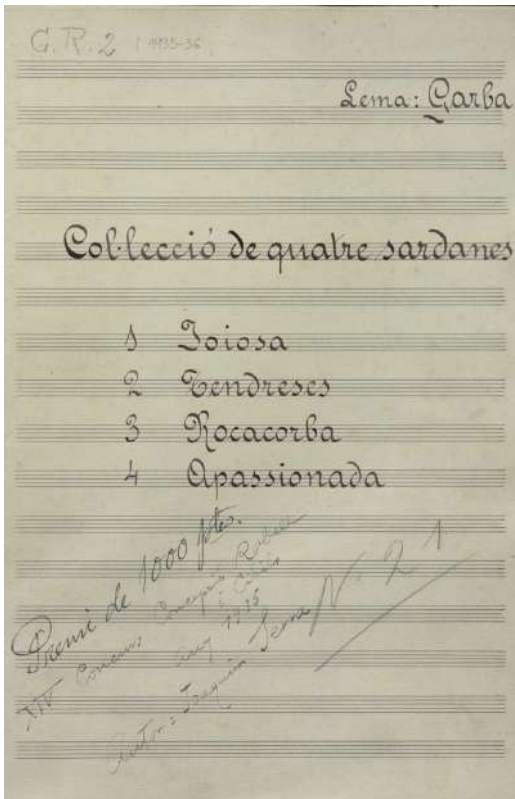
3.5. Programa del concert commemoratiu del sisè aniversari del Foment de la Sardana de Barcelona vinculat als Premis Sant Jordi (1926-1927).  
Col·lecció particular Enric Mañosas.



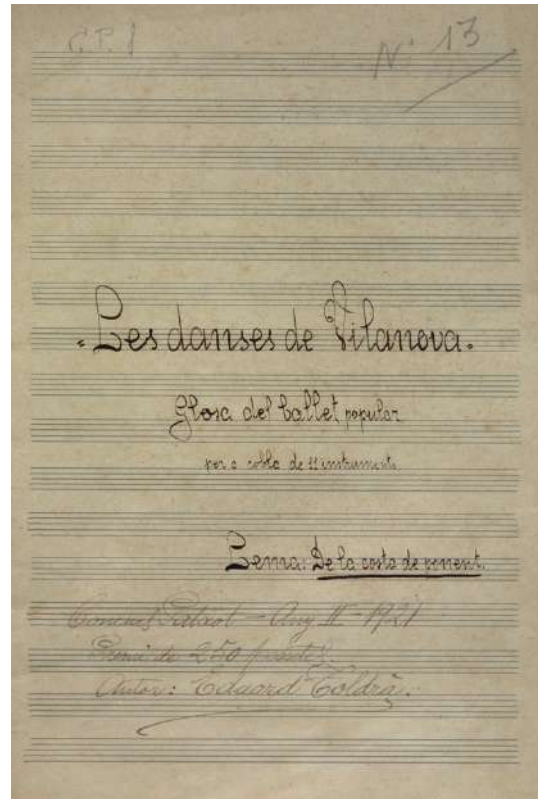
3.6. Programa concert Premis Sant Jordi (1925-1926).  
Col·lecció particular Enric Mañosas.



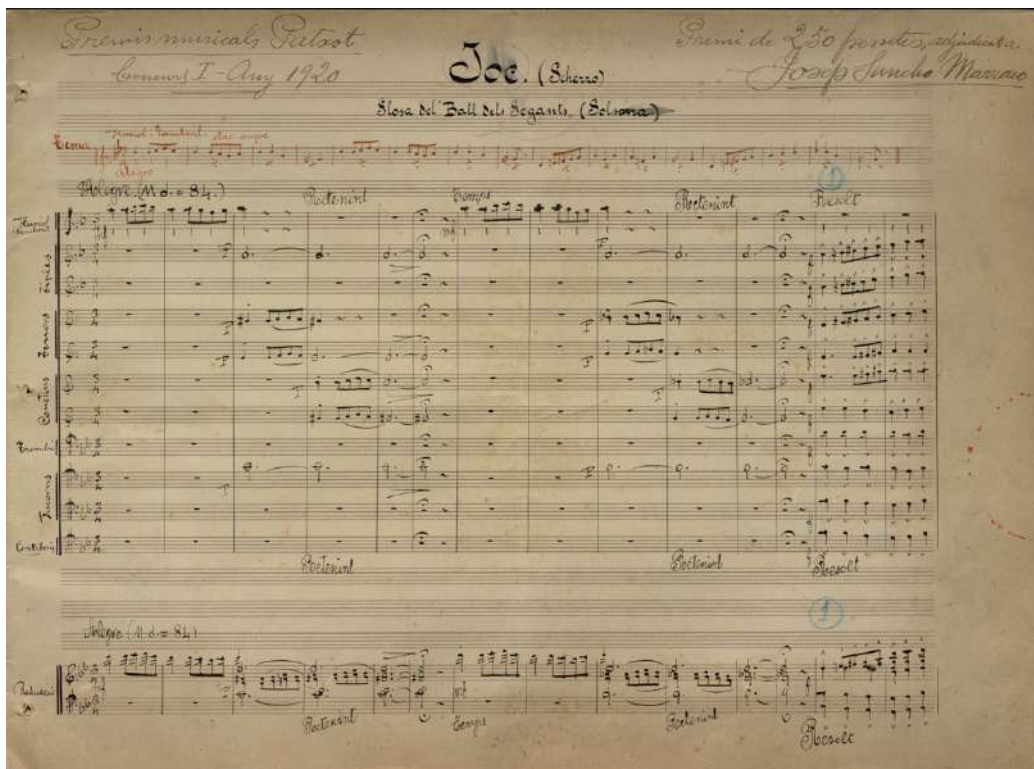
3.7. Cartell del Concurs de Cobles de Catalunya, novembre de 1922.  
Col·lecció particular Enric Mañosas.



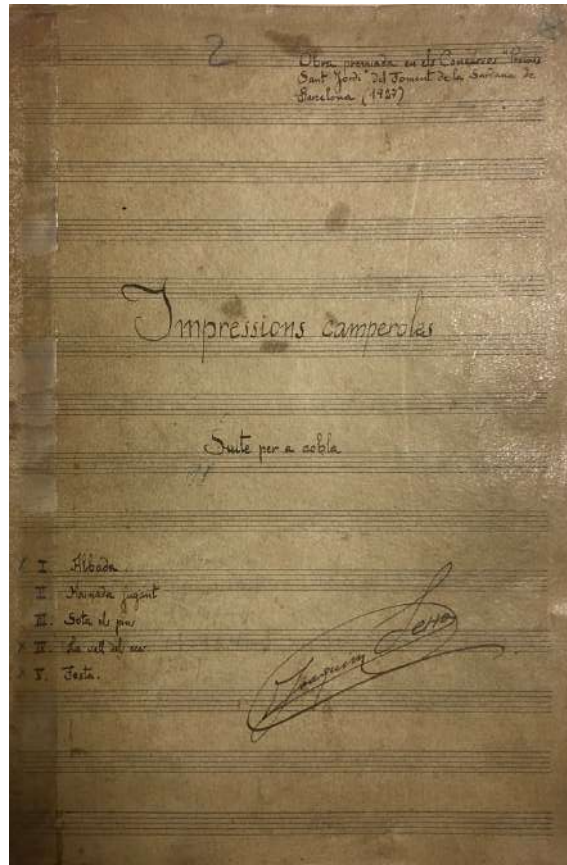
3.8. Portada de les quatre sardanes de Joaquim Serra premiades al XIV Concurs Concepció Rabell i Civils (1935-1936). CEDOC, Col·leccions digitals



3.9. Portada de la glossa *Les Danses de Vilanova* d'Eduard Toldrà, premiada al II Concurs Eusebi Patxot i Llagustera (1920-1921). CEDOC, Col·leccions digitals



3.10. Portada de la glossa *El Ball de Gegants de Solsona* de Josep Sancho Marraco, premiada al I Concurs Eusebi Patxot i Llagustera (1919-1920). CEDOC, Col·leccions digitals



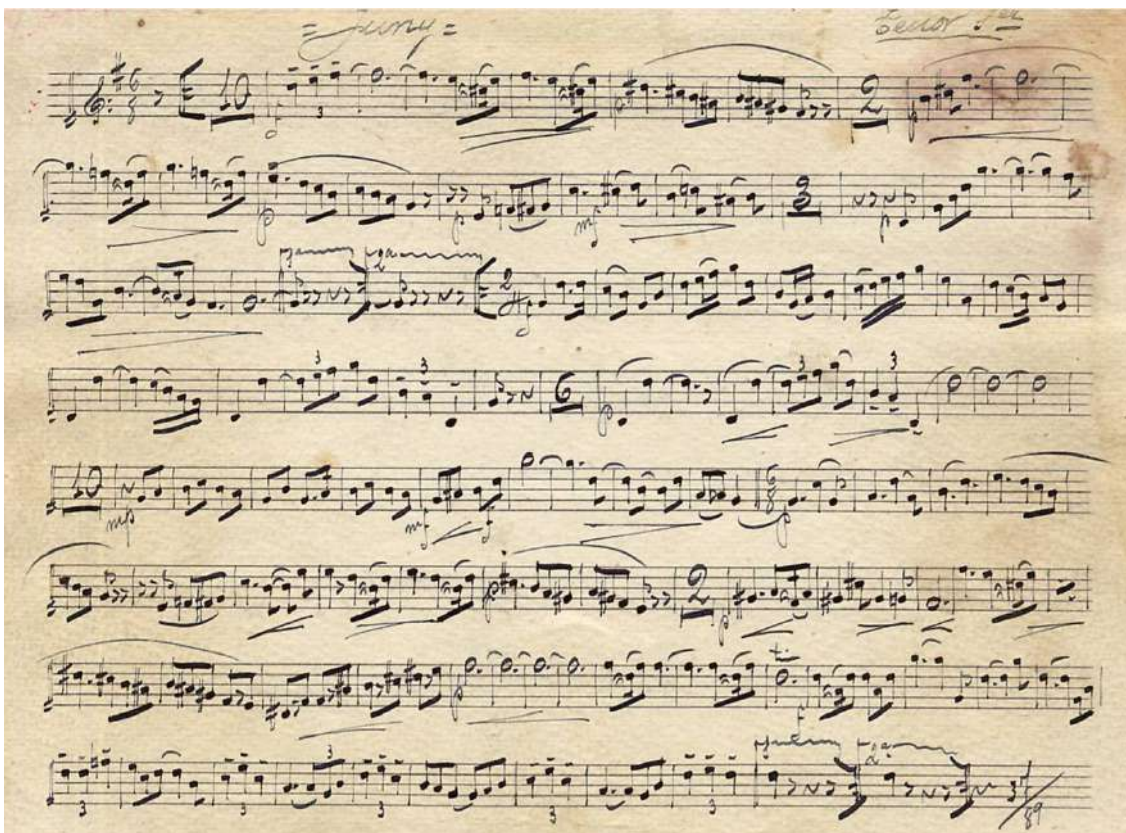
3.11. Portada d'*Impressions camperoles* de Joaquim Serra, premi Sant Jordi (1926-1927).  
Músics per la cobla, Fons Joaquim Serra, sense top.

3.12. Portada de *Gracieta* de Josep Blanch i Reynalt premi Sant Jordi (1926-1927).  
Músics per la cobla, Fons Foment de la Sardana, sense top.





# La Cobla Barcelona: una eina de política cultural



Particel·la de *Juny* de Juli Garreta. Músics per la cobla, top. R30016



A finals del segle XIX, i sobretot durant el primer terç del segle XX, la sardana va passar per un procés de reinvençió. El gènere musical, d'origen popular, va ser descobert per una generació de músics en plena recerca d'un llenguatge musical nacional propi. Una dansa, un gènere identitari, que a banda de representar a un col·lectiu esdevenia una clara representació del patrimoni musical d'una país: Catalunya. El neguit experimental de certs creadors va propiciar que la sardana es conceptualitzés com a forma vàlida per a la composició «clàssica». Alguns compositors van utilitzar-la per compondre obres a partir de diversos modes, cadències, enllaços d'acords, ritmes o girs melòdics que evidenciaven certa afinitat amb la música entesa en tant que popular catalana. Altres, van decidir traspasar fronteres i van idear una nova concepció simfònica i cambrística del gènere. Fins i tot alguns van apostar per deslligar-la definitivament de la cobla.

Enric Granados va ser un d'ells. A finals del segle XIX, va incloure una sardana a la col·lecció *Danzas Españolas* (1890), concretament la número VIII (Clarck 2017:36).<sup>900</sup> Altres compositors van utilitzar el gènere en les produccions de teatre líric dels últims anys del segle XIX i de la primera dècada del XX, com és el cas de Tomàs Bretón amb el drama líric *Garín*,<sup>901</sup> Felip Pedrell amb *Gerona*,<sup>902</sup> o Jaume Pahissa amb *Canigó* (Rabaseda 2006:205). Probablement, una de les produccions que va tenir més difusió va ser *La santa espina*, una rondalla<sup>903</sup> en tres actes d'Enric Morera i d'Àngel Guimerà, estrenada al 1907 al Teatre Principal de Barcelona.<sup>904</sup> Concretament, l'escena XVIII del tercer acte va incloure la representació d'una sardana que posteriorment Morera va concebre com a peça independent, adoptant el títol que designava el conjunt de l'obra escènica: *La santa espina*. El mateix any, Frank Marshall va guanyar el Concurs Musical Sobrequés i Reig de Girona amb una suite per a piano titulada *Catalònia*,<sup>905</sup> que incloïa un moviment «a temps de sardana» titulat *Aplec*.<sup>906</sup> A la dècada de 1910, Enric Granados, que havia format part del jurat en diversos concursos d'interpretació i de composició per a cobla, va compondre una nova peça per a piano titulada *Sardana* i en va

---

<sup>900</sup> Clark (2017:36) afirma que Granados les va escriure entre 1888 i 1890 i les va estrenar el dia 20 d'abril de 1890 al Teatre Líric de Barcelona. Al mateix any, van ésser publicades per l'editorial Dotesio. Actualment, la dansa número VIII es coneix amb el nom de *Sardana*. Clark verifica que els títols de les diferents danses van ser imposats pels editors de l'època, i no per Granados. Al Centre de Documentació de l'Orfeó Català es conserven diversos manuscrits de copista d'algunes danses amb diverses anotacions de Granados, entre les quals hi ha consta la *Sardana* que porta per títol: «Danza n°8 por E. Granados».

<sup>901</sup> *La Vanguardia* (15-V-1892:4)

<sup>902</sup> *La Vanguardia* (20-VIII-1922:8)

<sup>903</sup> Biblioteca de Catalunya, Fons Enric Morera, top. M-Mor 25/1

<sup>904</sup> *Revista Musical Catalana* (I-1907:12)

<sup>905</sup> «Concurs Musical». *Scherzando* (III-1907:2)

<sup>906</sup> Biblioteca de l'Ateneu Barcelonès. Manuscrits catalans [en línia]. *Dedicatòria de Frank Marshall*, 22-III-1927. [Consulta: 15-X-2019]. Disponible a: <http://mdc.csuc.cat/cdm/search/collection/ProgPMC/>

cedir els drets a l'editorial Schirmer de Nova York.<sup>907</sup> En aquella dècada, Frederic Mompou va començar a escriure la *Cançó i Dansa n. III*. Per la cançó, va utilitzar la melodia popular catalana *El noi de la mare*, i per la dansa, va utilitzar característiques estilístiques provinents del gènere de la sardana. Així ho va indicar a la partitura: «sardana-temps de marche» (Pla 2015:264).<sup>908</sup> Al cap d'uns anys, concretament el 18 de juny de 1920, l'Orquestra de l'Associació d'Amics de la Música, dirigida per Francesc Pujol, va interpretar *Nydia* i *Maria*,<sup>909</sup> dues sardanes de Juli Garreta que van requerir la incorporació de dues tenores i d'un flabiol a la plantilla orquestral. Aquest fet, percebut com a inèdit,<sup>910</sup> va quedar reflectit en el programa de mà:

La nostra dansa nacional ha assolit amb els moderns compositors catalans un nivell artístic tan enlairat, que la seva integració als programes de concert se li deu per a dret propi com a manifestació d'un art ben alt i ben nostre [...] Hem de retre mercès a l'habilíssim instrumentista, tenor primer de La Principal de la Bisbal, n'Albert Martí, qui ens fa la mercè, a En Garreta i als Amics de la Música, de la seva cooperació per a aquesta audició.<sup>911</sup>

L'evolució del gènere cap a la plenitud d'autonomia en el terreny simfònic va comportar la valoració experta de crítics. Jaume Pahissa, en una crítica publicada a *La Publicitat* (25-VI-1920:7), va considerar que la sardana *Nydia* era:

Una delicadeza extremada y de un gusto exquisito. Usa toda la orquesta, más las "tenoras" y "fluviol", de la típica "cobla"; pero los numerosos recursos instrumentales son empleados con tan justa medida y en tan apropiado momento, que no parece excesiva una grande orquesta para interpretar una danza popular. Pero es que, además, está tratada toda la obra, a pesar de que marca siempre el ritmo característico de la sardana el ligero y duro tamboril, con tan

---

<sup>907</sup> Col·leccions digitals del Museu de la Música de Barcelona. Col·lecció Enric Granados [en línia]. *Cessió de drets a l'editorial G. Schirmer per a l'edició d'unes obres de Granados* [Consulta:30-IX-2019]. Disponible a: <<https://cataleg.museumusica.bcn.cat/d>>

<sup>908</sup> Segons Pla (2015:264), Frederic Mompou va compondre la *Cançó i Dansa n. III* entre 1918 i 1928.

<sup>909</sup> Centre de Documentació de l'Orfeó Català, Col·lecció de programes de concert de l'Orfeó Català - Palau de la Música Catalana [en línia]. *Dissetè concert de l'Associació d'amics de la música, 18-VI-1920* [Consulta:8-VI-2019]. Disponible a: <<http://mdc.csuc.cat/cdm/search/collection/ProgPMC/>>

<sup>910</sup> Segons Costal (2018: 127-128), el 4 d'agost de 1868 Pep Ventura va estrenar a Barcelona una instrumentació per a orquestra simfònica de la sardana *Les noiètes de Figueres* en la qual hi havia una tenora, dos tibles i un tamborí. Per a Pep Ventura, però, aquest fet no devia semblar-li del tot estrany ja que ell ja havia experimentat la combinació de la tenora amb altres instruments clàssics. El 26 de febrer de 1862 al Teatre de Figueres, per exemple, va estrenar una obra de concert per a tenora solista amb acompanyament de flauta, dos clarinets, dos violins, dues trompetes, dues trompes, trombó i contrabaix.

<sup>911</sup> Centre de Documentació de l'Orfeó Català. Col·lecció de programes de concert de l'Orfeó Català - Palau de la Música Catalana [en línia]. *Dissetè concert de l'Associació d'amics de la música, 18-VI-1920* [Consulta:8-VI-2019]. Disponible a: <<http://mdc.csuc.cat/cdm/search/collection/ProgPMC/>>

artística maestría y tan colorida y variada, a la vez que sobria orquestación, que toda la obra, el conjunto, es dulce, interesante e inspirada. [...] Hagamos constar lo bien que se fundió en la orquesta el timbre de las "tenoras". No tanto el del "fluvio". La segunda sardana, "María", no me gustó tanto. Me pareció menos inspirada que la primera y menos acertada en la instrumentación.

I és que Garreta, a més de crear composicions per a cobla sota la influència del classicisme simfònic (Ayats, Costal, Rabaseda 2009:61), va ser un dels principals impulsors de la reinvençió del gènere més enllà de la cobla. Ell mateix va exposar públicament la il·lusió i l'esperança de poder «universalitzar la sardana» i la va comparar amb altres danses universals com el minuet, el vals o la polonesa.<sup>912</sup> L'any 1919 va incloure la dansa en el gènere de la simfonia, concretament en el segon moviment de la *Suite en Sol*, utilitzant el material de la sardana per a cobla *Mar d'argent* (Gay, Rabaseda, Ruiz 2014). L'any 1923, va intercanviar l'habitual scherzo del gènere de la sonata per una sardana, concretament el tercer moviment de la *Sonata per a piano en do menor*, una de les composicions més difoses durant la dècada del 1920, i que pianistes com Maria Carbonell, Fanny Davies o Blanche Selva van interpretar arreu d'Europa amb gran èxit de públic i de crítica (Gay, Rabaseda, Ruiz 2014).

Cal dir, però, que Garreta no va ser l'únic compositor en utilitzar aquest recurs. L'any 1926, Cassadó va incloure una sardana en el segon moviment de la *Suite per a violoncel* (Duarte 2011:26) i l'any següent, Pau Casals en va compondre una per a violoncels (Alavedra 1989:78).<sup>913</sup> A l'octubre de 1928, Joaquín Turina en va compondre una per a piano i la va incloure a *Evocaciones*, un conjunt de tres peces –I. «Paisaje», II. «Mar», III. «Sardana»– estrenades al Palau de la Música Catalana i dedicades a Rafael Moragas.<sup>914</sup> Durant la dècada del 1920, Turina va mostrar interès en el gènere: «conec algunes sardanes, Morera m'interessa molt!», va declarar a *La Publicitat* (4-XI-1928). Fins i tot el pianista, que havia exercit de crític musical en alguns mitjans (Moran 1997: 171), va assistir en diversos concerts de música per

---

<sup>912</sup> «Una sentada amb mestre Garreta». *La Sardana* (IV-1922:40) A l'entrevista el músic va exposar: «Talment com tot el món ens ha fet acceptar els seus ritmes més genuïns, nosaltres podem exigir al món l'acceptació del ritme de la nostra sardana, que enclou tanta bellesa i tanta perfecció, com puguin incloure els ritmes del *minué* francès del *walz* alemany, polonès, etc. que avui són universals. La sardana ha d'ésser també, doncs, universal i a això encamino tota la meva actuació i totes les meves esperances».

<sup>913</sup> Segons Alavedra (1989:78), Pau Casals va especificar que aquesta composició esdevenia una glossa de la processó de Sant Fèlix en la Festa Major de Vilafranca.

<sup>914</sup> Fundación Juan March. Legado Joaquín Turina [en línia]. *Evocaciones: tres piezas para piano* [Consulta:9-VIII-2019]. Disponible a: <<https://digital.march.es/turina/es/>> A l'hològraf conservat en al fons personal del compositor hi consta la següent dedicatòria: «A Rafael Moragas».

a cobla (Fontelles-Ramonet 2020) i va dedicar una crònica a parlar del concert que la Cobla Popular de Barcelona havia ofert el juny de 1927 al Teatro de la Zarzuela:

La cobla es una formación muy interesante y curiosa, con su flabiol y su diminuto tamboril, y aún más, con las tenoras que parecen oboes gigantes, de sonoridad penetrante, que sobrepasan a los clarinetes más potentes. El encanto de estas agrupaciones consiste, precisamente, en el sabor popular y en la agridez rústica que le prestan las sonoridades de sus instrumentos exóticos y de tan pronunciada personalidad [...] La sardana, ampurdanesa en su origen, pero símbolo de Cataluña para los que no son catalanes, es una danza popular – aunque la música no participe de una fórmula melódica o anónima – grave y un poco solemne, característica de la región catalana. [...] La sardana es un ritmo, y este sirve de base para hacer música sobre él. La afinidad de la música con el espíritu de la raza catalana constituye el mérito de esta danza (*El Debate*, 14-VI-1927).<sup>915</sup>

Una de les formacions que va contribuir a la difusió del gènere més enllà de la cobla va ser la Banda Municipal de Barcelona. Al desembre de 1921, Joan Lamote de Grignon va decidir incloure un tible i dues tenores a la plantilla de la formació per tal d'ampliar la paleta de colors i, consegüentment, aconseguir més recursos de timbre en determinats passatges (Almacellas 2006:243; Rodríguez 2019:27; v. 1.1.). La fusió de timbres no era una acció aïllada. Sense anar més lluny, el 1920, el jurat de la VIII Festa de la Música Catalana va premiar una obra per a orquestra simfònica de Juli Garreta titulada *Suite en Sol* (o *Suite empordanesa*) que incorporava un flabiol i dues tenores a la plantilla. Sigui com sigui, la incorporació de les places fixes a la Banda Municipal de Barcelona va desencadenar un seguit de composicions originals i transcripcions per a banda que van propiciar novament un xoc estètic dins del propi gènere. Les obres, ideades inicialment per a cobla, arranjades per a banda o per a orquestra simfònica, van passar a vehicular-se a través de nous circuits i es van sotmetre a uns criteris interpretatius diferents, així com també a un estil i a uns efectes sonors heterogenis. Joan Lamote de Grignon va considerar que la sardana era «l'aspecte més local de la música catalana» i va evidenciar l'existència d'una nova concepció simfònica: «l'esperit d'aquest gènere s'escapa d'allò regional per volar en ambients més ambiciosos».<sup>916</sup> Les primeres sardanes transcrits i consegüentment difoses per la formació que liderava van ser *Juny*, *A en Pau Casals* i *Isabel* de Juli Garreta, les de Joan i Ricard Lamote de Grignon i *La processó de Sant Bartomeu* d'Antoni

---

<sup>915</sup> Centre de Documentació de l'Orfeó Català, Col·leccions digitals: Programes de concert [en línia]. *Sessió Joaquín Turina, 29-IX-1928* [Consulta: 8-VI-2018]. Disponible a: <http://mdc.csuc.cat/cdm/search/collection/ProgPMC/>>

<sup>916</sup> Turina, Joaquín. «Festival de Música Catalana», *La Època* (9-I-1928:1)

Català.<sup>917</sup> Tanmateix, la formació barcelonina va interpretar un seguit d'obres d'autors de reconeixement mundial que, en les seves respectives transcripcions per a banda, van incorporar la sonoritat dels instruments catalans: *Cavalcada de les valquíries* de Richard Wagner, l'obertura de *Francesca da Rimini* de Piotr Ilitx Txaikovski, *L'aprenent de bruixot* de Paul Dukas, l'obertura de *Tannhäuser* de Richard Wagner o *Triana* de la suite *Ibéria* d'Isaac Albéniz.<sup>918</sup>

A les primeres dècades del segle XX, doncs, la sardana i el timbre característic dels instruments de la cobla es van consolidar en els contextos de la música simfònica i de cambra, uns ambients directament relacionats amb les sales de concert. Les autoritats musicals que van visitar Barcelona durant la dècada de 1920 van conèixer el gènere i van apreciar el timbre en aquests mateixos espais (v. 4.4. i 4.5.). Alguns d'ells, és més, van mostrar interès en conèixer el circuit original i van assistir a les audicions de sardanes on hi actuava la Cobla Barcelona.

---

<sup>917</sup> *La Sardana* (I-1923:69)

<sup>918</sup> L'Auditori, Arxiu de la Banda Municipal de Barcelona, consulta (13-I-2020)





#### 4.1. Audicions de sardanes en els protocols culturals de les autoritats musicals

Durant les primeres dècades del segle XX diverses cobles van oferir concerts fora del territori català. Al 1908, la Cobla Antiga Pep de Figueres va trepitjar les sales Odeón i Olympia de París i, al mateix any, la formació va actuar al Teatre Coliseum de Londres (Cervera 1985:17). Al 1914, la Principal de Perelada va fer una gira amb l'Orfeó Català i va coincidir amb diverses personalitats musicals. A París, van trobar-se amb Alfred Bruneau, Claude Debussy i Maurice Ravel;<sup>919</sup> i a Londres amb Richard Strauss que segons Miquel Serra, intèrpret de La Perelada, «feu grans elogis de la formació» (v. **3.1.1.**).<sup>920</sup> Altrament, destaquen accions exteriors com els viatges de La Principal de la Bisbal a diverses regions del sud de França, a París –al 1926 i al 1928– i també a Brussel·les al 1933 (Molero: 89-101); el viatge de La Principal de Cassà a Madrid al 1924<sup>921</sup> i a València al 1925;<sup>922</sup> el concert de la Cobla Popular de Barcelona al Teatro de la Zarzuela de Madrid.<sup>923</sup> Pel que fa a la Cobla Barcelona, destaquen els viatges a Mallorca al 1925 i al 1935 (v. **2.2.2.**); a Córdoba i a Sevilla en motiu de l'Exposició Iberoamericana de 1929 (García López 2018:155-182; v. **Im. 2.9. – 2.13.**); a Madrid, en motiu de les festes del primer aniversari de la proclamació de la República Espanyola, al 1932,<sup>924</sup> i a Sevilla, al 1936.<sup>925</sup> Probablement, les accions exteriors de més repercussió internacional van ser les campanyes de propaganda organitzades pel Comissariat de Propaganda de Generalitat de Catalunya en plena Guerra Civil. Entre 1936 i 1937, l'òrgan de propaganda va posar en carretera la Cobla Barcelona en dues gires artístiques que van englobar més de tres-cents cinquanta concerts realitzats a França, Bèlgica, Luxemburg i Txecoslovàquia (v. **5**).

Tot i les accions realitzades a l'exterior, també se'n van desenvolupar en el marc del país. Durant el primer terç del segle XX diverses institucions musicals van convidar autoritats musicals estrangeres a Barcelona –compositors, directors, intèrprets– amb l'objectiu de mostrar al públic català les últimes novetats europees. Tant el Gran Teatre del Liceu, capitanejat per Joan Mestres Calvet (Mestres 1945), com l'Orquestra Pau Casals, dirigida pel

---

<sup>919</sup> *Revista Musical Catalana* (VII/VIII-1914:203)

<sup>920</sup> Col·lecció particular d'Enric Mañosas. Biografia de la Cobla-Orquestra La Principal de Perelada [Document escrit per Miquel Serra i Bonal al 1917], sense top.

<sup>921</sup> *La Ven de Catalunya* (5-I-1924:2)

<sup>922</sup> *La Libertad* (6-I-1925:6)

<sup>923</sup> «Homenaje a Verdagner en Madrid. Llegada de representantes catalanes». *El Liberal* (12-6-1927:2)

<sup>924</sup> «La conmemoración del primer aniversario de la República Española», *La Libertad* (15-IV-1932:3); «Magnífico concierto de música catalana por la Cobla de Barcelona», *El Heraldo de Madrid* (15-IV-1932:1)

<sup>925</sup> *La Humanitat* (10-IV-1936:1)

violoncel·lista (Ginesi i Rabaseda 2015) i l'Associació Música da Camera, liderada per Manuel Clausells (Chavarria 2013), bevien d'un esperit d'època, d'uns patrons culturals que s'emmarcaven clarament en el moviment cultural del noucentisme. Si es volia convertir Catalunya en «ciutat», fer-la apta d'un progrés equiparat a altres països europeus (Comadira 2016:55) calia conèixer l'actualitat europea i en ella hi tenia un paper fonamental la música. Dit d'una altra forma, si el programa noucentista tenia la voluntat de portar la modernitat a Barcelona, la modernitat era Igor Stravinsky o Manuel de Falla, entre tants altres músics que en aquell moment destacaven a Europa.

Diverses personalitats catalanes van dissenyar un protocol d'acollida per les autoritats musicals que visitaven Barcelona, un ritual que incloïa banquets, homenatges, concerts íntims, visites a tallers d'artistes, recepcions a Radio Barcelona i a diverses editorials de premsa. També incloïa parades a diferents bars de la ciutat, entre els quals destacava La Punyalada, així com també sales de cabaret. A la vegada, aquest ritual incorporava un seguit de visites turístiques emmarcades sota un clar objectiu: mostrar el patrimoni de Catalunya. La Societat d'Atracció de Forasters, creada a Barcelona el 1908, així com també la revista *Barcelona Atracción*, van contribuir a construir un catàleg dual per als turistes que visitaven Barcelona en aquell moment (Vidal i Casellas 2005:578). Per una banda, van confeccionar una oferta periurbana que incloïa destinacions com Sant Cugat del Vallès, Montserrat o Sitges; i per altra banda, una oferta urbana, que abastava la zones del Tibidabo i de Montjuïc, així com també altres espais urbans, com el Monestir de Pedralbes, el port o els diferents parcs de la ciutat. No és estrany, doncs, que al 1924, el ministre d'instrucció pública Felip Rodés portés Igor i Vera Stravinsky a visitar Montserrat.<sup>926</sup> Tampoc és casual que Manuel de Falla, durant l'estada de 1927, acompanyat de Rafael Moragas, visités el monestir de Montserrat (v. **Im. 4.8.**), el de Sant Cugat del Vallès i el de Pedralbes;<sup>927</sup> o que Joaquín Turina, al 1928, visités la muntanya del Tibidabo (Fontelles-Ramonet 2020).

Entre els diferents esdeveniments que integraven el protocol d'acollida, hi destacava una audició de música catalana. Diverses institucions i entitats, així com també músics i crítics catalans, van aprofitar l'estada d'algunes autoritats musicals per organitzar aquesta tipologia de concerts. L'audició de música catalana era, doncs, una acció de política cultural<sup>928</sup> que tenia

---

<sup>926</sup> Paul Sacher Stiftung, Stravinsky Collection, Diaries Igor Strawinsky, Vera Stravinsky's diaries, III-1924

<sup>927</sup> Rafael Moragas, *La Noche* (22-III-1927)

<sup>928</sup> Barbieri, Partal i Merino (2011:477-500) defineixen la política cultural com un instrument de promoció de béns i serveis culturals, és a dir, un conjunt de mesures i accions orientades al desenvolupament de la cultura. Coelho (2009:241) afirma que qualsevol acció que donés suport a una manifestació cultural específica d'una

per objectiu mostrar el patrimoni musical català i promoure'n el seu desenvolupament. Durant la dècada de 1920, aquesta acció va rebre el suport de la Mancomunitat. Durant la Dictadura de Primo de Rivera, les entitats i la societat civil van garantir-ne la continuïtat.

Els recitals abraçaven diferents gèneres i comptaven amb la participació de solistes i formacions musicals catalanes, entre les quals hi solia destacar una cobla. Aquests esdeveniments constaten novament l'esperit del programa noucentista. Qualsevol elogi que provingués d'una autoritat ho constatava: Catalunya era una nació moderna, amb cultura pròpia, amb una llengua normalitzada i amb una música que s'equiparava als models europeus. Un cas prou evident va ocórrer durant l'estada de Kurt Schindler a Barcelona el 1919. Per una banda, l'Orfeó Català va organitzar-li una ballada de sardanes;<sup>929</sup> i per altra banda, l'Orfeó Gracienc va dedicar-li una audició de música catalana, en el qual, a banda de participar-hi la pròpia entitat coral, va col·laborar-hi La Principal de Cassà de la Selva.<sup>930</sup> Durant el sojorn, el director de l'Escola Cantorum de Nova York –que admirava la música popular catalana i que havia inclòs algunes peces catalanes en el repertori de la formació musical americana (Naváez 2005:674)– va mostrar molt interès en Catalunya i en el gènere de la sardana. Així ho va relatar en una carta de comiat publicada al setembre de 1919 a la *Revista Musical Catalana* (VIII/IX-1919:167-169):

Abans d'emprendre el retorn als Estats Units, no em puc sostraure al vivíssim desig d'escriure algunes ratlles que expressin ço que sento tan profundament envers Catalunya i els catalans [...] He viatjat molt per Europa, puc afirmar que en lloc com a Barcelona –exceptuant potser Moscou abans de la Guerra– he rebut la impressió tan forta d'un ambient verament musical, d'un poble que no solament estima, sinó que viu sa música; i que enlloc he trobat una plèiade de compositors tan originals, tan variats, tan plens de vitalitats i d'esperit progressiu [...] Encara un mot, a propòsit de les sardanes. Tots els meus nous amics de Barcelona saben com varen entusiasmar-me, no perdent cap ocasió de sentir-ne. Hi trobo molt especialment en les sardanes de n'Enric Morera una frescor, una sanitat, un color extraordinari. És una música que sembla brollar del mateix poble, una música tant verdadera i forta com la del *Freischütz* de Weber.

---

regió, es convertia en una acció de política cultural. L'especialista va definir-ho així: «La Política cultural constituye una ciencia de la organización de las estructuras culturales y generalmente es entendida como un programa de intervenciones realizadas por el Estado, instituciones civiles, entidades privadas o grupos comunitarios con el objeto de satisfacer las necesidades culturales de la población y promover el desarrollo de sus representaciones simbólicas. A partir de estas ideas, la política cultural se presenta así como el conjunto de iniciativas tomadas por estos agentes para promover la producción, la distribución y el uso de la cultura, la preservación y la divulgación del patrimonio histórico y el ordenamiento burocrático responsable de ella».

<sup>929</sup> *Revista de l'Orfeó Gracienc* (VII-1919:185)

<sup>930</sup> «Concert dedicat al mestre Schindler», *Revista de l'Orfeó Gracienc* (IX-1919:192)

Estic cert que a Amèrica serà apreciadíssima, i espero que un dia una cobla, i potser també l'Esbart de dansaires, travessarà l'Atlàntic per revelar als americans les sonoritats vigoroses i fresques, danses pures i juvenívoles [...] Catalunya, aquest poble únic, el qual, sota les aparences romanes, oculta un esperit tendre de gòtics místics, i el qual, en mig d'un comerç floreixen, ultra-modern, ha servat sos ideals i sa música! (*Revista Musical Catalana* VIII/IX-1919:167-169).

En múltiples ocasions, les audicions van ésser exclusivament de música per a cobla. La major part d'aquests esdeveniments van ocórrer durant la dictadura de Primo de Rivera (1923-1930), un període de repressió en què les autoritats governamentals i els nous ajuntaments denunciaven el sardanisme continuadament i feien tot el possible per anorrear-lo, en un context de fòbia anticatalana (Costal i Rabaseda 2018). A més a més, en aquest període hi va haver un increment important d'agrupacions sardanistes, així com també del nombre de ballades. El fet d'incloure un concert de cobla en el protocol d'acollida d'una autoritat musical europea, així com també d'utilitzar el català durant els diferents banquetes i homenatges, suposava reptar clarament les autoritats del règim. I és que algunes personalitats musicals de crèdit mundial, durant les estades a Barcelona, van contribuir a favor de la llengua, la cultura i la música catalana, uns factors ignorats i menystinguts per alguns personatges del país i que representants del món artístic i cultural internacional posaven en relleu de forma reivindicativa. En el cas de la defensa de la llengua catalana, destaca el parlament de Kurt Schindler durant la Festa de la Música Catalana de 1922, poc abans de la Dictadura de Primo de Rivera: «el notabilíssim discurs presidencial del mestre Kurt Schindler, que llegí ell mateix correctament en català i que constituí un veritable himne a la nostra música popular»,<sup>931</sup> els elogis del català durant la primera visita d'Igor Stravinsky a Barcelona al 1924: «el mestre Strawinsky fou un dels que insistí en què es parlés en llengua catalana»;<sup>932</sup> i l'estudi de llengua catalana que va fer Manuel de Falla a finals de la dècada de 1920 per compondre *Atlàntida* de Verdaguer (v. 4.6.5.)

Tot i que la idea d'organitzar les audicions ja existia amb anterioritat a la fundació de la Cobla Barcelona, és a partir de 1922 i fins l'esclat de la Guerra Civil, en què la formació va participar activament en aquesta estratègia i es va convertir en una eina clau per a la difusió. Si al 1923 la Mancomunitat de Catalunya va organitzar una ballada de sardanes a Albert Einstein efectuada per la Cobla Barcelona, poc després, durant la Dictadura de Primo de Rivera, l'organització d'aquests esdeveniments va recaure en la societat civil. Durant la dècada de

---

<sup>931</sup> «Memòria Orfeó Català 1922», *Revista Musical Catalana* (II-1923:73)

<sup>932</sup> «Del sojorn de Strawinsky a Barcelona», *La Veu de Catalunya* (23-III-1924:3)

1920, diverses entitats, juntament amb músics i crítics catalans, van capitanejar aquesta tipologia d'acció. Un dels que hi va contribuir d'una forma més evident va ser l'escriptor, periodista i crític musical Rafael Moragas i Maseras, director escènic i artístic del Gran Teatre del Liceu (Verdaguer 1957:152). Al llarg dels anys va mostrar molt interès i predilecció per a la sardana. Ell mateix va relatar a Artur Bladé (1970:144) que durant els anys de la Primera Guerra Mundial i com a reacció contra l'ambient de pànic que vivia Barcelona, havia inclòs la sardana *Toc d'oració* de Pep Ventura en el segon acte d'una òpera representada al Liceu. Moragas va ser un dels personatges que, a banda d'acollir i d'acompanyar les personalitats musicals que visitaven Barcelona, va fer una autèntica campanya promocional d'algunes d'elles. Va publicar una gran quantitat de cròniques musicals en diversos mitjans, com *La Noche*, *La Tribuna* o *El Día Gráfico*, en els quals elogiava els músics i les seves composicions. De fet, ell mateix va relatar que una de les satisfaccions més grans de la seva vida es va produir quan Francesc Cambó va publicar un article en què lloava les seves campanyes periodístiques: «Gràcies a Rafael Moragas, Barcelona, coneix, admira i aplaudeix Stravinsky i Manuel de Falla», unes paraules que, anys més tard, va recollir i glossar Francesc Pujols (Bladé 1970:195).

Una de les accions més remarcables del crític barceloní va ser la inclusió d'un concert de la Cobla Barcelona en el protocol d'acollida d'algunes autoritats musicals que visitaven la ciutat. Tot i que Moragas no va ser l'únic que va promoure aquesta tipologia d'accions, alguns dels esdeveniments més destacats van ser provocats directament per ell. Un d'ells va ocórrer el 1924, quan la formació, a petició del crític i de la junta de l'Ateneu Barcelonès –caixa de ressonància del noucentisme (Casassas 2017:52)–, va participar en una «audició de sardanes» dedicada a Igor Stravinsky al pati de l'Ateneu Barcelonès.<sup>933</sup> Moragas va recollir a *La Tribuna* la impressió d'aquest esdeveniment: «Tan grande fue la admiración sentida por el compositor, que solemnemente prometió a los profesores de la magnífica Cobla Barcelona componer una sardana. Conmovidos quedaron el maestro Albert Martí y sus amigos ante promesa de compositor tan genial».<sup>934</sup> Poc després, al 1925, la Cobla Barcelona va participar en la «sessió íntima» en honor a Richard Strauss celebrada al Sindicat Musical de Catalunya.<sup>935</sup> Albert Martí, tenora de la Cobla Barcelona, va recollir les paraules que el músic alemany havia pronunciat als membres de la formació: «Strauss, visiblement satisfet, va dir-nos en acomiadar-se, que la més grata impressió que se'n emportava de la nostra ciutat, era la d'haver

---

<sup>933</sup> *La Tribuna* (19-III-1924:2), *La Publicitat* (20-III-1924:3), *El Diluvio* (20-III-1924:14), *La Veu de Catalunya* (23-III-1924:3), *Revista Musical Catalana* (IV-1924:87-88)

<sup>934</sup> «Audición de la Cobla Barcelona», Rafael Moragas, *La Tribuna* (19-III-1924:2)

<sup>935</sup> «A honor del Mestre Strauss al Sindicat Musical de Catalunya», *La Veu de Catalunya* (20-III-1925:5)

oït la cobla Barcelona».<sup>936</sup> Al mateix any, i a petició novament de Moragas,<sup>937</sup> la cobla va oferir una «audició íntima» al Palau de Belles Arts en honor a Manuel de Falla (v. **Im. 4.1.**). Segons Joan Llongueras, crític de *La Veu de Catalunya* (15-II-1925:3), el compositor andalús va quedar «molt satisfet, i efusivament felicità l'Albert Martí, ànima de la magnífica cobla, i els seus companys interpretadors de la dansa catalana».

Durant la dècada de 1920, la Cobla Barcelona va participar en altres accions capitanejades per personalitats i entitats diverses. Al març de 1927, va participar al Festival de Música Catalana en honor a Manuel de Falla al Teatre Olympia, organitzat per Manuel Clausells i Francesc Martí, coordinadors de Concerts Blaus (v. **Im. 4.13.**).<sup>938</sup> Al cap d'uns dies, i probablement a petició de Francesc Pujol i Joan Llongueras, va oferir una audició a Béla Bartók al Palau de la Música Catalana. El dia següent Llongueras va relatar a *La Veu de Catalunya* (29-III-1927:4) l'opinió del músic: «l'interessaren molt les sardanes, sobretot, la frescor, espontaneïtat i vida de la nostra música [...] volgué conèixer el mecanisme de les tenores i les tiples, i sol·licità dades de la composició de la cobla i extensió i característiques de cada instrument».

Al 1926, l'Orfeó Gracienc va publicar un article en el seu butlletí on mostrava la voluntat de protegir i propagar la sardana.<sup>939</sup> L'entitat, que organitzava la Festa de la Sardana des de 1919, ja havia realitzat prèviament algunes accions de política cultural. Al juny de 1921, durant la celebració de la III Festa de la Sardana, va improvisar un concert de sardanes dedicat a Pau Casals i a un «reconegut» músic alemany que l'acompanyava;<sup>940</sup> i al juny de 1923, va promoure, a petició d'un grup d'artistes que volien escoltar «amb intimitat» la Cobla Barcelona,<sup>941</sup> un concert de sardanes de Juli Garreta amb la presència de l'autor. A més a més, al 1926, l'entitat va recollir en el seu butlletí la impressió que havia causat la sardana a José Vasconcellos, ministre d'instrucció pública de Mèxic;<sup>942</sup> i al mateix any, va publicar una crònica del concert que havia ofert La Principal de la Bisbal a la sala Gaveau de París durant

---

<sup>936</sup> Domènec Juncadella, «Un gran tenora, Entrevista amb Albert Martí», *Almanac de la Sardana* (1926:27)

<sup>937</sup> Archivo Manuel de Falla, Correspondencia, Josep Juncà a Rafael Moragas, 4-XI-1926, top. 7303-065(1). (v. **Annex 9, carta 1**)

<sup>938</sup> Archivo Manuel de Falla, Programa de concert: «Festival de música catalana en honor de Manuel de Falla», top. 1927\_0017

<sup>939</sup> «Cal estimar, protegir i propagar la sardana», *Revista de l'Orfeó Gracienc* (I-1926:917)

<sup>940</sup> «Festa de la Sardana III», *Revista de l'Orfeó Gracienc* (VI-1921:377) Desconeixem el nom del músic. El cronista va exposar: «En Pau Casals assistí després de l'assaig acompanyat d'alguns professors de la seva orquestra i d'un reconegut músic alemany que tenia gran interès».

<sup>941</sup> «Cobla Barcelona», *Revista de l'Orfeó Gracienc* (VII-1923:618)

<sup>942</sup> «La Sardana», *Revista de l'Orfeó Gracienc* (III-1926:952)

la Festa de la Música Catalana.<sup>943</sup> Probablement, una de les accions organitzades per l'Orfeó Gracienc que va tenir més repercussió, va ser el recital de sardanes dedicat al pianista Harold Bauer el novembre de 1927. El músic, que es trobava a Barcelona oferint diversos concerts dins cicle de l'Associació Música da Camera i també amb l'Orquestra Pau Casals,<sup>944</sup> va assistir acompanyat del violoncel·lista i d'un cronista del diari *Daily mail* a un recital de sardanes de la Cobla Barcelona a la seu de l'Orfeó Gracienc.<sup>945</sup> Aquest esdeveniment va tenir una gran repercussió en diversos mitjans,<sup>946</sup> i alguns d'ells, com el diari *La Publicitat* (8-XI-1927:1), van obrir la portada amb paraules del pianista:

Moltes danses són nacionals per un simple procés d'adaptació. És a dir, són nacionals perquè ho han esdevinguts. La sardana, en canvi, vostra innatament, catalana com vosaltres, us resumeix i us explica. Musicalment, trobo en la sardana tots els elements necessaris per a un esperonós desenvolupament en el camp de la composició. Pot arribar a ésser una escola amb adeptes a tot el món [...] És, també, des d'aquest punt de vista, superior a les altres danses, les quals han entrat a la simfonia sense moure's de llur pròpia limitació. El compositor crea fora d'elles, entorn d'elles. En la sardana per contra, hom pot anar a la simfonia des de dins, fent sardana. Veieu la diferència? Després de sentir Garreta, formulo aquesta afirmació sense cap mica de reticència. [...] He demanat a Casals un concert de Garreta escrit damunt les directrius d'aquesta dansa vostra, que penso estrenar prompte. El mestre Balcells em selecciona també el millor de la literatura sardanística. Tingueu per segur que hi treballaré molt.

De ben segur que aquest succés va desencadenar un replantejament dels fins del Foment de la Sardana de Barcelona. Al gener de 1928, just al cap d'un mes, l'entitat va publicar al seu butlletí una editorial titulada «Feina a fer» en la qual reafirmava que la sardana havia d'ésser coneguda arreu del món «com un valor representatiu del poble català».<sup>947</sup> L'entitat va aprofitar l'editorial per incloure un seguit d'accions necessàries, entre les quals hi destacava l'organització d'audicions de sardanes a les autoritats musicals que visitaven Barcelona:

Una de les primeres coses a fer, seria l'organització, d'una manera coordinada i persistent, d'audicions de sardanes cada volta que es trobi a Barcelona una personalitat musical estrangera,

---

<sup>943</sup> «La música i la poesia catalana a París», *Revista de l'Orfeó Gracienc* (VII-1926:989)

<sup>944</sup> «Associació de Música “Da Camera”», *La Ven de Catalunya* (29-IX-1927:4)

<sup>945</sup> «Bauer parla de la sardana», *Revista de l'Orfeó Gracienc* (XI-1927:101)

<sup>946</sup> «Festival de Sardanes a l'Orfeó Gracienc», *La Ven de Catalunya* (3-XI-1927:4); «Sardanes», *La Ven de Catalunya* (4-XI-1927:4); J. Soler Vicens, «Bauer parla de la sardana», *La Publicitat* (8-XI-1927:1); J. Soler Vicens, «Bauer parla de la sardana», *La Sardana* (XI-1927:201); J. Soler Vicens, «Bauer parla de la sardana», *Revista de l'Orfeó Gracienc* (XI-1927:101)

<sup>947</sup> «Feina a fer», *La Sardana* (I-1928:527)



avinentesa que per sort es dóna molt sovint, convidant-la i dedicant-li expressament aquell acte. Nosaltres hem tingut ocasió de constatar diferents vegades l'interès enorme que ha desvetllat en el músic estranger la revelació de la cobla, admirant la seva riquesa de sonoritats completament desconegudes per ells fins en aquells moments [...] D'aquesta valorització universal en sortiria fortament consolidada la posició de la sardana a casa nostra (*La Sardana*, I-1928:527).

Al febrer de 1928, l'entitat va mostrar novament la voluntat de portar a terme aquesta acció en una editorial publicada al seu butlletí.<sup>948</sup> També ho va fer constar al març de 1928.<sup>949</sup> A l'abril, el Foment va tractar aquest assumpte a l'assemblea general ordinària: «El nostre desig és expandir el radi d'acció, fer que la sardana no sia una concreció típica i folklòrica en la qual la raó de la seva existència seria únicament la tradició [...] Nosaltres que pretenem seguir les corrents europees no podem permetre un tancament en el cercle que impedeixi l'evolució».<sup>950</sup> A partir d'aquest moment, el Foment de la Sardana de Barcelona va sumar-se al conjunt de personalitats i entitats que promovien aquesta tipologia d'accions culturals.

Al maig de 1928, l'Orfeó Gracienc va aprofitar l'estada del director l'Òpera Estatal d'Hamburg, Egon Pollak, que es trobava a Barcelona oferint tres concerts dins del Cicle de Quaresma al Gran Teatre del Liceu,<sup>951</sup> per organitzar-li una vetllada amb la Cobla Barcelona.<sup>952</sup> El director txec va assistir a l'acte acompanyat d'Enric Morera, el tenor Hermann Brüning i el publicista colombià Evangelista Quintana.<sup>953</sup> Segons el cronista de la *Revista de l'Orfeó Gracienc*: «Pollak es mostrà altament satisfet i no escatimà els seus elogis i la seva admiració [a la nostra música]».<sup>954</sup> Al desembre del mateix any, el Foment va organitzar un recital de sardanes per la Cobla Barcelona al director de l'Òpera Estatal de Berlín, Max von Schillings, que estava dirigint el Festival Wagner al Gran Teatre del Liceu.<sup>955</sup> Segons el cronista del butlletí *La Sardana* (XII-1928:695), el músic va assistir a la ballada acompanyat d'Enric Morera i de Baltasar Samper:

En el transcurs de l'audició, Schillings feia remarques i sol·licitava de mestre Morera i del senyor Samper, així com també de nosaltres mateixos, explicacions ben atinades que

---

<sup>948</sup> «L'expansió de la sardana», *La Sardana* (II-1928:539)

<sup>949</sup> «La sardana a l'estranger», *La Sardana* (III-1928:551)

<sup>950</sup> «Assemblea Ordinària», *La Sardana* (IV-1928:539)

<sup>951</sup> «Sardanes», *La Veu de Catalunya* (15-III-1928:2)

<sup>952</sup> «Concerts simfònics al Liceu», *La Publicitat* (9-III-1928:5)

<sup>953</sup> «Concerts de Quaresma», *Revista de l'Orfeó Gracienc* (VI-1928:130)

<sup>954</sup> «Concerts de Quaresma», *Revista de l'Orfeó Gracienc* (VI-1928:130)

<sup>955</sup> «Els Festivals Wagner al Liceu», *La Publicitat* (17-XI-1929:6)

demostraven el vivíssim interès amb què resseguia la ballada [...] El mestre és més aviat auster en l'elogi, però ens féu el màxim al dir que faria tots els possibles per a assistir a la propera ballada i que en la mateixa hi portaria companys seus, per a que coneguessin la sardana a l'igual que ell.

El dia 20 de desembre de 1928, Schillings va assistir novament a una audició de sardanes de la Cobla Barcelona a l'Ateneu Democràtic del Poble Nou. En aquesta ocasió, va anar-hi acompanyat d'un músic alemany. Així ho va explicar el cronista de *La Sardana*: «l'acompanyant, explicà que la impressió que li causà les nostres audicions és parella de la que li produí una orquestra típica d'un petit poble de Polònia [...] la perfecció de la sardana fa que aquesta superi aquelles danses igualment populars i per això no menys interessants».<sup>956</sup>

Durant la tardor de 1928, el Foment de la Sardana va pronosticar que l'Exposició Internacional de Barcelona –que s'inaugurava al maig de 1929– atrauria autoritats musicals europees. Domènec Juncadella va esperonar a intensificar l'acció cultural que havien realitzat diverses entitats durant la dècada de 1920: «Molt s'ha fet en la tasca de divulgació de la sardana a l'estranger i en tots els casos hem recollit un respecte i comprensió encoratjadors [...] no es tracta d'innovar una tasca, sinó d'intensificar-la».<sup>957</sup> Un dels personatges que va visitar Barcelona en motiu de l'Exposició Internacional va ser el músic peruà Teodor Valcàrcel. Segons el cronista de *La Sardana*, el músic va assistir a una ballada de la Cobla Barcelona a l'Ateneu Democràtic del Poble Nou.<sup>958</sup> Durant l'acte, va sol·licitar informació sobre les sardanes i la cobla, el Foment va regalar-li una col·lecció de sardanes per a piano<sup>959</sup> i va decidir organitzar-li una altra audició. La Cobla Barcelona va oferir-la al caps d'uns dies al mateix espai: «Les sardanes foren elogiades novament pel compositor, qui es mostrà excepcionalment admirat de la bellesa de la glossa»<sup>960</sup> va relatar Manel Capdevila a *La Sardana* (I/II-1930:904).

Josep Juncà va recollir el nom d'altres músics que van escoltar la Cobla Barcelona: Clemens Krauss, Arthur Honegger i Darius Milhaud (v. **Annex 10, document n. 1**). També ho van

---

<sup>956</sup> X.X.R., «II Visita del mestre Schillings a les ballades del Foment», *La Sardana* (I-1929:713)

<sup>957</sup> Domènec Juncadella, «Esguardant l'avenir», *La Sardana* (X-1928:665)

<sup>958</sup> M.N.L., «Un hoste il·lustre», *La Sardana* (XII-1929:888)

<sup>959</sup> Les entitats solien regalar partitures de sardanes a les autoritats musicals que visitaven Barcelona. Al 1931, l'Orfeó Català va regalar una transcripció virtuosística per a piano de *La santa espina* d'Enric Morera, realitzada per Joan Baptista Lambert, al pianista Arthur Rubinstein (*Revista Musical Catalana* VIII-1932:532).

<sup>960</sup> Va escoltar la glossa *Les danses de Vilanova* d'Eduard Toldrà.

fer Ricard Viñes,<sup>961</sup> Edward Joseph Dent,<sup>962</sup> Benjamin Britten o Lennox Berkeley (Rabaseda 2013b: 72-73). La formació va incloure alguns d'aquests noms en els llibrets promocionals editats durant la dècada de 1940-1950: «Falla, Strauss, Honegger, Milhaud, Strawinsky, Krauss se han manifestado incondicionales admiradores de la Coblá Barcelona y han confesado que nuestra música les habían abierto insospechadas perspectivas de sonos y armonías».<sup>963</sup> Fins i tot Pere Moner els va anomenar en una entrevista a la revista *Destino* de 1963: «la formación ha dado conciertos en obsequio de los maestros Strauss, Stravinsky, Béla Bártok, Manuel de Falla, Honneger, Milhaud, etcétera. Siempre que se trataba de mostrarles a los forasteros de “marca” –reyes, políticos, intelectuales– lo que era una sardana, ha sido requerido a la Coblá Barcelona».<sup>964</sup> És evident que, per la formació, qualsevol opinió que provingués d'aquests personatges de reconegut prestigi internacional –i més, si era positiva– era motiu d'orgull i de reconeixement. En definitiva, les audicions de sardanes van contribuir a projectar atenció i visibilitat a la formació i la van col·locar en un espai definit i prestigiat. Així ho va relatar Joan Llongueras a *La Ven de Catalunya* (11-IV-1925:6): «la renomada Coblá-Orquestra Barcelona és una joia musical, ha estat lloada per les figures musicals més preeminentes d'Europa, com són Strauss, Strawinsky, Falla i altres».

Els promotors de les audicions cercaven l'opinió del músic, un judici que contribuïa a valorar i a dignificar la formació i el repertori musical que interpretava. A la vegada, buscaven la implicació del compositor, és a dir, el seduïen per tal que escrivís una obra per a l'agrupació. Les accions promogudes per l'Orfeó Català, l'Associació Música de Camera i la Banda Municipal de Barcelona exemplifiquen clarament aquestes finalitats.

Kurt Schindler va assistir a diverses audicions de música catalana organitzades per l'Orfeó Català durant la dècada de 1910. Posteriorment, el músic americà va compondre diverses composicions per a cor en llengua catalana<sup>965</sup> i va crear un seguit d'arranjaments i transcripcions que van ser interpretats pel cor (Montoya 1999:836; Narvèz 2005:674-676; Olarte 2014:641-642). Durant la dècada de 1920, l'Associació Música da Camera va apostar

---

<sup>961</sup> *La Ven de Catalunya* (4-V-1927:3)

<sup>962</sup> *La Ven de Catalunya* (3-I-1936:10)

<sup>963</sup> Col·lecció particular d'Enric Mañosas. Llibrets promocionals de la Coblá Barcelona durant la dècada de 1940 i 1950, sense top.

<sup>964</sup> Sempronio, «La Coblá Barcelona, la más internacional orquesta de sardanas, a través de su director Pedro Moner», *Destino* (26-X-1963:59)

<sup>965</sup> En el fons històric de partitures de l'Orfeó Català, conservat al Centre de Documentació de l'Orfeó Català, es conserva diverses composicions de Kurt Schindler escrites en català. *La núvia malhaurada*, *Cant a la Verge*, *Nit de vetlla*, *Un miracle de Sant Ramón* i *Cantarem amb devoció*, en són algunes. (Centre de Documentació de l'Orfeó Català, Fons històric de l'Orfeó Català, top. 2668; top. 2469; top. 2470; top. 2471; top. 2474).

per la creació de festivals i sessions monogràfiques d'artistes de crèdit mundial, en les quals, a banda d'esperonar els músics a participar en el concert –com a directors o com a intèrprets– es va cercar la seva implicació a partir de primeres audicions o obres de creació exclusives per al cicle (Chavarría 2013). En aquest, hi destaca l'estrena mundial de *Psiquis* (1925) i del *Concerto* (1926) de Manuel de Falla; l'estrena de *Ritmos* i *Evocaciones* de Joaquín Turina (1928) –que inclou *Sardana* per a piano (Fontelles-Ramonet 2020)– o l'estrena de les dues sardanes de Robert Gerhard (Muntada 1984: 179-213). Fins i tot l'Orfeó Català i l'Associació Música de Camera van organitzar conjuntament audicions de música catalana. És el cas de la sessió d'honor dedicada a Maurice Ravel celebrada al Palau de la Música Catalana al maig de 1924. En aquesta sessió, l'Orfeó Català va intercalar música francesa –de Jannequin, Debussy i Ravel– amb música catalana. Vicenç Maria de Gibert va recollir les opinions del músic a *La Vanguardia* (4-VI-1924:6): «el concierto que se celebraba en mi honor volví a ponerme en contacto con aquel maravilloso Orfeó Català que fue para mi una revelación cuando le oí en París diez años atrás [...] Hay que ser insensible para no rendirse ante los himnos de Millet, las sardanas de Morera,<sup>966</sup> los poemas de Nicolau», va relatar el compositor francès. Quant a la Banda Municipal de Barcelona, Joan Lamote de Grignon va impulsar múltiples accions per tal de exhibir la formació a les autoritats musicals que visitaven Barcelona. En aquest sentit, va promoure diversos concerts, un d'ells al Gran Teatre del Liceu durant la primera estada d'Igor Stravinsky a Barcelona el 1924,<sup>967</sup> en què, dies després, el director va demanar per escrit l'opinió del músic rus (v. 4.5.2.).<sup>968</sup> També va organitzar recitals dedicats a altres personalitats, entre els quals destaca l'audició dedicada a Richard Strauss a la plaça Sant Jaume al 1925, on el mateix autor va dirigir *Mort i transfiguració* (Almacellas 2006:368); o els concerts oferts a Manuel de Falla, un compositor que va prometre al director que escriuria una obra per a formació (v. 4.6.2.).

Qualsevol institució musical barcelonina hauria rebut amb els braços oberts una obra composta per una autoritat musical de crèdit mundial. I és que, si un compositor escrivia per a una institució, la institució quedava totalment legitimada. No és estrany, doncs, que la Cobla Barcelona, que coneixia les accions culturals que promovien les entitats barcelonines, intentés reproduir-les, amb més o menys èxit. N'és un clar exemple la carta que Josep Juncà,<sup>969</sup>

---

<sup>966</sup> *Revista Musical Catalana* (V-1924:29). L'Orfeó Català va interpretar *Les filles seques* d'Enric Morera.

<sup>967</sup> Paul Sacher Stiftung, Stravinsky Collection, Korrespondanze, top. 122.1.719

<sup>968</sup> Paul Sacher Stiftung, Stravinsky Collection, Korrespondanze, top. 122.1.723) Joan Lamote de Grignon va enviar la carta a Stravinsky el dia 21 de març.

<sup>969</sup> Archivo Manuel de Falla, Correspondencia, Josep Juncà a Rafael Moragas, 4-XI-1926, top. 7303-065(1). (v. **Annex 9, carta 1**).

contrabaixista de la formació, va enviar a Rafael Moragas amb la voluntat que Manuel de Falla escrivís una sardana o una glossa per a la Cobla Barcelona, un projecte que, segons sembla, tampoc es va arribar a materialitzar (v. **4.6.3.**).

La Cobla Barcelona va participar en audicions de música catalana celebrats respectivament en espais emblemàtics de Barcelona: el Palau de Belles Arts (v. **Im. 4.1.**), el Palau de la Música Catalana (v. **Im. 3.3.**), el Sindicat Musical de Catalunya, el pati de l'Ateneu Barcelonès, la seu de l'Orfeó Gracienc, el Teatre Olympia, l'Ateneu Democràtic del Poble Nou o la glorieta del parc de la Ciutadella (v. **Tau. 4.1.**). Per explicar el repertori, s'han seleccionat els programes de nou concerts que la Cobla Barcelona va oferir entre 1924 i 1929 a diverses personalitats musicals.

Any	Personalitat musical	Lloc
1924	Igor Stravinsky	Pati de l'Ateneu Barcelonès
1925	Richard Strauss	Sindicat Musical de Catalunya
1927	Manuel de Falla	Teatre Olympia
1927	Béla Bartók	Palau de la Música Catalana
1927	Harold Bauer	Seu de l'Orfeó Gracienc
1928	Max von Schillings	Ateneu Democràtic del Poble Nou
1929	Teodor Valcàrcel	Centre Moral del Poble Nou
1929	Teodor Valcàrcel	Ateneu Democràtic del Poble Nou

**Taula 4.1.** Audicions realitzades per la Cobla Barcelona entre 1924 i 1929.

La selecció inclou quaranta-nou composicions –bàsicament sardanes– de quinze compositors diferents. El compositor més interpretat va ser Juli Garreta, el qual van programar en onze ocasions. D'entre els seus títols, sobresurten *A En Pau Casals*, *Pastora enamorada*, *La Rondalla*, *Llicorella*, *Juny* i *Pastoral*. El segueix Enric Morera, amb sis programacions; Francesc Pujol i Pep Ventura, amb cinc; Joan Lamote de Grignon, amb quatre; Enric Casals, amb tres; i Antoni Català, Joaquim Serra i Eduard Toldrà, amb dos. D'Amadeu Vives, Antoni Juncà, Cassià Casademont, Francesc Juanola, Josep Serra i Pau Casals tan sols se'n va arribar a interpretar en una ocasió. Les sardanes més interpretades van ésser *Juny* de Juli Garreta i *Toc d'oració* de Pep Ventura, amb tres programacions cadascuna. Les segueixen *Rosa del folló* de Joan Lamote de Grignon, *Llicorella* i *Pastoral* de Juli Garreta,

*Florida* de Francesc Pujol, *Lluny* d'Enric Casals, *Serra amunt* d'Enric Morera i *Per tu ploro*, de Pep Ventura, amb dues programacions (v. **Tau. 4.2.**).

L'ampli ventall de compositors que apareixen a la mostra ens fa pensar que una de les finalitats dels recitals era mostrar l'evolució de l'escriptura del gènere. Les obres de Pep Ventura representaven l'origen, la tradició, la llunyania, la terra de bressol: L'Empordà. Les de Garreta simbolitzaven l'art, la creació artística, la contemporaneïtat; mentre que les de Morera establien un pont entre la vessant «tradicional» i la de la composició «acadèmica». En definitiva, un discurs evolutiu emmarcat entre la tradició i la creació, que mostrava com una sonoritat antiga podia ésser revestida de modernitat, de simfonisme i, fins i tot, per alguns, d'avantguarda. El programa del concert dedicat a Richard Strauss al 1925 n'és un clar exemple: *Per tu ploro* de Pep Ventura, símbol de la tradició; *Rosa del folló*, de Joan Lamote de Grignon, signe de l'evolució del gènere durant els primers anys del segle XX; i *Juny* de Juli Garreta –estrenada públicament a Barcelona al desembre de 1921–<sup>970</sup> representació de la contemporaneïtat. El programa dedicat a Max von Schillings al 1928,<sup>971</sup> també n'és un clar exponent: *Toc d'oració* de Pep Ventura, programat novament en sentit d'origen; *Eugènia* de Francesc Pujol, *Lluny* d'Enric Casals, *Sol ixent* d'Eduard Toldrà, *Pastora enamorada* i *Pastoral*, de Juli Garreta en representació de l'evolució estètica del gènere durant les primeres dècades del XX; i *Tossa Vila Vella* d'Enric Morera,<sup>972</sup> escrita al 1925 i *A cau d'orella*, de Josep Serra, escrita al 1927,<sup>973</sup> com a noves produccions adherides al patrimoni musical.

Tan sols en dues ocasions es van interpretar altres gèneres musicals. La primera va ser durant el concert en honor a Manuel de Falla al Teatre Olympia al 1927, en el qual la Cobla Barcelona va interpretar tres ballets harmonitzats per Antoni Català: *L'Espunyolet* del Berguedà, *El Rotllet* d'Alinyà i el *Ballet de Déu* del Ripollès, que van ésser dansats per un esbart.<sup>974</sup> La segona ocasió, va ser al concert en honor a Teodor Valcàrcel, en el qual la formació barcelonina va interpretar la glossa *Les danses de Vilanova* d'Eduard Toldrà (v. **Im. 3.9.**)<sup>975</sup>

---

<sup>970</sup> Ciset, «Pedregada», *La Sardana* (1-XII-1921:6)

<sup>971</sup> Jaume Marill, «Mestre Schillings i La sardana», *Almanac de la sardana* (1929:10)

<sup>972</sup> *La Vanguardia* (23-X-1925:17)

<sup>973</sup> Arxiu Nacional de Catalunya, Fons Josep Mainar i Pons, Relació de la música composta per Josep i Joaquim Serra, top. Anc1-144.

<sup>974</sup> Archivo Manuel de Falla, Programa de concert: «Festival de música catalana en honor de Manuel de Falla», top. 1927\_0017

<sup>975</sup> M.N.L., «El mestre Teodor Valcàrcel», *La Sardana* (I/II-1930:904)

Títol	Autor	Quantitat
Juny	Juli Garreta	3
<i>Toc d'oració</i>	Pep Ventura	3
<i>Llicorella</i>	Juli Garreta	2
<i>Lluny</i>	Enric Casals	2
<i>Pastoral</i>	Juli Garreta	2
<i>Per tu ploro</i>	Pep Ventura	2
<i>Rosa del folló</i>	Joan Lamote de Grignon	2
<i>Serra amunt</i>	Enric Morera	2
<i>A cau d'orella</i>	Josep Serra	1
<i>A en Pau Casals</i>	Juli Garreta	1
<i>Albada</i>	Antoni Català	1
<i>Eugènia</i>	Francesc Pujol	1
<i>Festívol</i>	Pau Casals	1
<i>Florida</i>	Francesc Pujol	1
<i>Flors eternes</i>	Francesc Juanola	1
<i>Girona</i>	Enric Morera	1
<i>Goig i planys</i>	Amadeu Vives	1
<i>L'Empordà</i>	Enric Morera	1
<i>La noia alegre que no sap plorar</i>	Joaquim Serra	1
<i>Pastora enamorada</i>	Juli Garreta	1
<i>La processó de Sant Bartomeu</i>	Antoni Català	1
<i>La rondalla</i>	Juli Garreta	1
<i>Margaridoia</i>	Francesc Pujol	1
<i>Maria Rosa</i>	Joaquim Serra	1
<i>Sol ixent</i>	Eduard Toldrà	1
<i>Tossa vila vella</i>	Enric Morera	1
<i>Trista</i>	Enric Casals	1

**Taula 4.2.** *Sardanes programades en els concerts i quantitat de vegades que es van interpretar.*

Com hem vist a les pàgines precedents, durant les dècades de 1920 i 1930, la Cobla Barcelona va participar en diverses audicions de sardanes dedicades a músics actius que simbolitzaven la modernitat i que gaudien d'una forta presència en el món cultural europeu i, fins i tot, mundial.<sup>976</sup> Compositors, intèrprets i directors no vinculats al món de la sardana, que a més

<sup>976</sup> També se'n van produir a l'entorn de personalitats d'altres àmbits. Entre els diferents noms documentats hi trobem el científic Albert Einstein («La visita d'Einstein», *Catalunya Gràfica*, IV-1923:8); l'almirall i els membres de l'esquadra italiana (*La Veu de Catalunya*, 10-VI-1924:4); la poetessa Berta Singerman (*Revista Musical Catalana*, I-1926:23; v. **Im. 2.14.**); la ballarina txeca Mira Holzbajova (*La Humanitat*, 12-XII-1937:2); el rei Alfons XVIII i el militar Miguel Primo de Rivera (v. **Annex 10, document n. 1**); la reina Victòria Eugènia de Battenberg (*La Veu de Catalunya*, 22-V-1929:3); els jugadors i els tècnics del F.C. Barcelona (*La Veu de Catalunya*, 21-V-1922:4); l'equip del campionat europeu de rem (*La Veu de Catalunya*, 11-IX-1922:14); el Comitè Olímpic Espanyol i els delegats del Comitè Olímpic Internacional (*La Veu de Catalunya*, 23-IV-1931:12); la ballarina russa

d'opinar sobre la formació i el gènere, es van plantejar, a voltes, compondre'n una. Dins d'aquest ventall, hi destaquen Harold Bauer, Béla Bartók, Arthur Honneger, Erich Kleiber, Clemens Krauss, Marius Milhaud, Egon Pollak, Max von Schillings, Kurt Schindler, Richard Strauss, Igor Stravinsky i Teodor Valcàrcel. També hi destaquen compositors catalans i espanyols que van sentir-se atrets per la sonoritat de la formació i que, fins i tot algun d'ells, va arribar a compondre alguna obra o simplement s'ho va plantejar: Gaspar Cassadó, Manuel de Falla, Robert Gerhard, Jaume Pahissa, Eduardo Sainz de la Maza, Baltasar Samper, Joaquín Turina i Amadeu Vives.

Dins d'aquest ampli ventall d'autoritats musicals, hem seleccionat alguns noms per aprofundir i indagar els vincles que van tenir amb la formació i el gènere. Per una banda, essent la Cobla Barcelona objecte d'estudi, hem establert com a punt de partida el període temporal de la primera etapa de la formació, és a dir, del 1922 al 1938. Per altra banda, hem prioritzat els autors no catalans, amb poc contacte amb el món de la sardana, entenent que els catalans, per compromís o per pròpia voluntat, era lògic que realitzessin alguna composició per a cobla en un moment o altre de la seva trajectòria. En aquest sentit, val la pena remarcar els casos de les sardanes d'Amadeu Vives, estrenades amb gran enrenou al Teatre Olympia per la Cobla Barcelona (v. **2.2.3.**);<sup>977</sup> les sardanes de Robert Gerhard estrenades al Palau de la Música Catalana al 1929 dins el cicle de l'Associació de Música da Camera per la Cobla Barcelona-Albert Martí,<sup>978</sup> mesos després de la seva expulsió de la Cobla Barcelona (v. **1.4.**),<sup>979</sup> o la transcripció per a cobla que va fer Jaume Pahissa el setembre de 1932 de la sardana *Griselda i Gentil* de Canigó (Rabaseda 2006:492).

Així doncs, s'han seleccionat dos músics, que a banda de visitar Barcelona dins el període d'estudi, van conèixer el gènere i la formació d'aprop. Dos noms que alhora confirmen l'existència d'una determinada acció de política cultural. El primer és Igor Stravinsky, un compositor que, al març de 1924, va assistir a una audició de sardanes de la Cobla Barcelona al pati de l'Ateneu Barcelonès. Aquest concert, a banda de la ballada dedicada al científic

---

Anna Pavlòva; i els Ballets Russos de Monte-Carlo (v. **2.5.4.**). V. Sempronio, «La Cobla Barcelona, la más internacional orquesta de sardanas, a través de su director Pedro Moner», *Destino* (26-X-1963:59). Així ho va verificar Pere Moner: «Siempre que se trataba de mostrarles a los forasteros de “marca” –reyes, políticos, intelectuales– lo que era una sardana, ha sido requerido a la Cobla Barcelona».

<sup>977</sup> Pellicer, Canut. «Joan Llongueras n'ha fet un gra massa», *La Sardana* (VIII-1926:248); Morera, Enric. «Lletra oberta a Canut Pellicer», *La Sardana* (X-1926:273); Llongueras, Joan. «Petita rèplica», *La Sardana* (X-1926:274); «A l'entorn de les sardanes del mestre Vives», *La Ven de Catalunya* (8-X-1926:7); Vives, Amadeu. «Amb permís», *La Sardana* (XI-1926:289)

<sup>978</sup> «Sessió Robert Gerhard», *Revista Musical Catalana* (I-1930:8)

<sup>979</sup> Col·lecció particular d'Enric Mañosas. «Al públic» (XI-1928), sense top.



Albert Einstein,<sup>980</sup> no només es va convertir en una de les primeres accions en què va participar la formació sinó també en un capítol mitificat. I és que la premsa, a banda de recollir la opinió vers la formació i el gènere, va incorporar la promesa que el músic rus va fer als membres de la Cobla Barcelona i als assistents del banquet d'honor celebrat a l'Hotel Ritz: escriure una sardana per a cobla. Durant el segle XX, aquest mite es va anar bastint i forjant paral·lelament a la publicació de llibres i escrits de temàtica sardanista fins arribar a l'actualitat. Així doncs, aquest esdeveniment era un bon punt de partida per iniciar l'estudi aprofundit de les audicions de sardanes.

El segon músic seleccionat és Manuel de Falla, que al llarg de la seva trajectòria artística va mostrar molta sensibilitat pels gèneres d'origen popular. A l'inici de l'estudi es va partir d'una paradoxa. Per una banda, el buidatge de dades no incloïa cap concert específic de la Cobla Barcelona dedicat al mestre andalús. Per l'altra, sorprenia el tracte que havia mostrat el contrabaixista de la formació, Josep Juncà, en el seus apunts biogràfics: «hem estat objecte de les més falagueres felicitacions [...] dels *nostres* mestres Pau Casals, Manuel de Falla, Millet, Pujol, Balcells, Sancho Marraco, etc.» (v. **Annex 10, document n. 1**), unes paraules que donaven a entendre que la cobla havia tingut, en un moment o altre, un contacte amb Falla. A més a més, la Cobla Barcelona havia inclòs el seu nom en els llibrets promocionals editats durant la dècada de 1940-1950: «Falla, Strauss, Honegger, Milhaud, Strawinsky, Krauss se han manifestado incondicionales admiradores de la Cobla Barcelona y han confesado que nuestra música les habían abierto insospechadas perspectivas de sonos y armonías».<sup>981</sup> Per tots aquests motius, vaig decidir seleccionar el músic andalús i indagar els possibles vincles que havia tingut amb la formació catalana.

L'estudi dels dos músics s'ha estructurat en diferents blocs. El primer inclou una descripció del moment vital de cada un, la del protocol cultural durant l'estada, els vincles que van tenir amb personatges i institucions catalanes i la crònica detallada referent als concerts de la Cobla Barcelona. El segon recull les opinions que van tenir sobre la sardana i la cobla, una concepció narrada amb una terminologia que ajuda a definir la construcció del gènere de la sardana durant la dècada de 1920. El darrer bloc indaga fins a quin punt la seducció dels músics es va arribar a materialitzar en forma de composició musical i també si en l'obra

---

<sup>980</sup> «La visita d'Einstein», *Catalunya Gràfica* (IV-1923:8)

<sup>981</sup> Col·lecció particular d'Enric Mañosas. Llibrets promocionals de la Cobla Barcelona durant la dècada de 1940 i 1950, sense top.

composta posteriorment per ells hi apareixen característiques estilístiques o instrumentals provinents del gènere de la sardana o dels aspectes tímbrics de la cobla.



## 4.2. Igor Stravinsky

A inicis de la dècada de 1920, Igor Stravinsky es va instal·lar a França i va dividir les seves estades entre la residència familiar situada a Biarritz i l'estudi que disposava a la casa Pleyel de París, concretament al carrer Rochechouart (Boucourechliev 1982:164). Poc després de l'estrena de *Mavra* a l'Òpera de París, va començar a compondre una obra: «Al principi, componia sense saber la instrumentació. Quan vaig acabar la primera part, vaig veure clarament quin conjunt reclamava la matèria contrapuntística, el caràcter i la estructura dels fragments» (Stravinsky [1935] 2005:120). Es tractava de l'*Octet*, una composició per a vuit instruments de vent.

Walther (1986:71) assegura que el lligam que unia Stravinsky amb l'escena s'havia anat debilitant amb els anys per les interpretacions poc satisfactòries de les orquestres dels teatres i per una crisi espiritual que afectava el compositor. L'investigador apunta que els dos factors van portar al músic a reinventar-se i a realitzar una revisió de la seva carrera professional. Seria del tot probable que aquestes circumstàncies el condicionessin a l'hora d'acceptar la petició de Serge Koussevitzky de dirigir l'estrena de l'*Octet*. L'obra es va estrenar el 18 d'octubre de 1923 en un dels concerts simfònics de l'Òpera de París i va suposar la primera vegada que Stravinsky dirigia i estrenava una composició escrita per ell (Walsh 2001:5). Tot i que va manifestar públicament haver passat «molts nervis», l'èxit del concert el va portar a pensar que podia continuar desenvolupant la faceta de director. Koussevitzky va quedar tan sorprès de l'estrena que va convidar Stravinsky a escriure una nova composició per la propera temporada (Walther 1986:72-73). El músic rus, que tenia en ment una possible gira pels Estats Units, va proposar un concert per a piano i orquestra i Koussevitzky va suggerir-li que fos ell mateix qui defensés la part solista:

De entrada, dudé en hacerlo, temiendo no contar con suficiente tiempo para perfeccionar mi técnica como pianista, para ensayar lo justo y adquirir la resistencia necesaria para ejecutar una obra que requería un gran esfuerzo. No obstante, me motiva enfrentarme a retos de gran perseverancia y superar obstáculos por difíciles que sean; por otro lado, la perspectiva de poder crear mi propia obra y definir mis tendencias con el espíritu de mi ejecución me pareció una labor muy sugerente. Me decidí, pues a emprenderla. Lo primero que hice fue desentumecer mis dedos practicando muchos ejercicios de Czerny, trabajo que me resultó extremadamente útil y que me procuró un auténtico placer musical (Stravinsky [1935] 2005:130).

A finals de 1923, mentre practicava diàriament els estudis de Czerny i les invencions i fugues de Bach, va començar a compondre *Concert per a piano i instruments de vent* a Biarritz (Lindlar 1995:78). Paral·lelament, va preparar la gira de concerts que havia d'oferir a inicis de 1924 per Bèlgica i Espanya:

Los conciertos que ofrecí en Bélgica, seguidos en marzo por los de Barcelona y Madrid, marcan el inicio de mi actividad como ejecutante de mis propias obras. Durante 1924 me ofrecieron una serie de contratos de diferentes ciudades de Europa y de Estados Unidos y no sólo para dirigir mis composiciones sino para tocar mi *Concierto para piano y orquesta* que acababa de componer (Stravinsky [1935] 2005:120).

Al fons personal del compositor, conservat a la Paul Sacher Stiftung de Basilea, s'hi guarden diversos contractes preliminars realitzats pel músic rus que fan referència als concerts de Barcelona de 1924.<sup>982</sup> Durant el novembre i desembre de 1923, Stravinsky va redactar diversos esborranys on s'hi aprecien diferències pel que fa a la programació, a les dates, als honoraris i a les comissions. I és que el músic rus, que havia consultat prèviament alguns aspectes amb el seu assessor Alexander Kahn,<sup>983</sup> creia que els honoraris havien de ser de 2.500 pessetes per cada concert i no de 2.000 pessetes, ja que segons el músic, els impostos podien perjudicar lleugerament la quantitat estipulada. A mitjans de desembre, Stravinsky va enviar alguns esborranys a Joan Mestres Calvet, empresari del Gran Teatre del Liceu,<sup>984</sup> i el dia 7 de gener de 1924 va signar el contracte definitiu.<sup>985</sup> Entre tants esborranys i canvis, es va perdre el document original i el dia 29 de gener, Kahn va demanar al músic rus que redactés novament el contracte i que l'enviés a Mestres. Així, el contracte definitiu es va signar finalment el dia 3 de febrer de 1924. En aquest contracte, Stravinsky es va comprometre a dirigir, entre el 13 i el 19 de març, tres concerts simfònics a Barcelona, a arribar sis dies abans del dia 13 per tal de dur a terme els corresponents assajos; i a no presentar-se públicament a la ciutat des de la signatura del contracte fins després de la celebració dels concerts, tret d'una autorització expressa de Mestres. Per cada concert el músic rebria 2.000 pessetes, que es pagarien al mateix dia. A més a més, rebria un xec bancari de 2.000 pessetes just abans de marxar de la ciutat. En el cas en què el músic no pogués

---

<sup>982</sup> Paul Sacher Stiftung, Stravinsky Collection, Korrespondanze. Segons la fundació, la correspondència de Stravinsky està catalogada en concepte cronològic, tal com ho va realitzar el mateix compositor. A la caixa 57, top. 122.1-0549 s'hi conserven 154 documents sobre els concerts a Barcelona de 1924.

<sup>983</sup> Paul Sacher Stiftung, Stravinsky Collection, Korrespondanze, top. 122.1.559, 122.1.560, 122.1.563, 122.1.566

<sup>984</sup> Paul Sacher Stiftung, Stravinsky Collection, Korrespondanze, top. 122.1.561, 122.1.562, 122.1.165

<sup>985</sup> Paul Sacher Stiftung, Stravinsky Collection, Korrespondanze, top. 122.1.562, 122.1.563

assistir a un concert per malaltia o per un altre motiu, Mestres podria retenir el catxet, i si les dues parts contractants no complien alguna de les obligacions, es podia retribuir una deducció de 6.000 pessetes. Mestres es responsabilitzava de trobar una cantant amb mutu acord del compositor rus i també de pagar 200 pessetes per cada concert en concepte del material musical mentre que Stravinsky es responsabilitzava del cost del viatge i també de la localització de les partitures. Finalment, el músic es comprometia a dirigir les següents composicions: «*Symphonie in Mi b, Suite de Petrouchka, Suite de l'Oiseau de Feu, Marche chinoise et Prélude et air du Rossignol, Scherzo fantastiques, Faune et Bergère et Deux derniers pour chant et orchestra*». <sup>986</sup>

El dia 14 de febrer de 1924, Joaquim Pena va escriure una carta a Stravinsky i va presentar-se com a secretari de l'Orquestra Pau Casals i com a encarregat de l'organització artística dels diferents concerts. A banda d'oferir-li suport i recolzament, va indicar-li alguns aspectes referents a la programació, concretament de *Petrouchka*: «Nous vous proposons supprimiez *Petrouchka* qui (quoique nous reconnaissons sa grande ballet) a été très jouée et que Mr. Koussevitzky a donné l'année dernière aussi en concert». <sup>987</sup> També va exposar-li que el públic barceloní tenia moltes ganes d'escoltar *La consagració de la primavera* i *El cant del rossinyol* i li va demanar si era possible mesclar l'*Scherzo fantàstic* amb fragments de les dues obres anomenades. També li va comentar que coneixia una excel·lent cantant –entenem que es refereix a Mercè Plantada– que havia interpretat feia poc temps *El Faune i la Pastora* i va suggerir-li la possibilitat d'ampliar el programa amb altres composicions per cant i orquestra: «Et peut être ajouté quelques de vos lieder?». Per últim, va recordar-li la composició de l'Orquestra Pau Casals –88 músics, 16 primers violins, 16 segons violins, 10 violes, 10 violoncels i 8 contrabaixos (8-8-5-5-4)– i va demanar-li les partitures i un llistat de la plantilla instrumental de les obres per tal de veure quins músics complementaris feien falta.

Stravinsky va contestar la carta el dia 18 de febrer i va considerar del tot encertades les propostes de Joaquim Pena. Pel que fa al segon concert, va trobar adient afegir alguns fragments de l'òpera *El cant del rossinyol* i va destacar-ne alguns: «Prélude, Chanson du pécher, Air du rossignol, Chanson du Pécheur et Air». També va comentar que era interessant interpretar *El Faune i la Pastora* ja que, ambdós números ocupaven vint minuts i es podien complementar amb *Scherzo fantàstic*, que en durava divuit. Per completar el programa i arribar

---

<sup>986</sup> Paul Sacher Stiftung, Stravinsky Collection, Korrespondanze, top. 122.1.570

<sup>987</sup> Paul Sacher Stiftung, Stravinsky Collection, Korrespondanze, top. 122.1.574

als vint-i-cinc o quaranta minuts ideals –segons Stravinsky– va proposar dos petits números per a cant i orquestra que la cantant Vera Janacópulos havia cantat a Anvers sota la seva direcció. Al primer concert, va proposar la *Simfonia en Mi bemoll*, «qui est la première composition et qui a par conséquent n’aurait qu’un intérêt chronologique»; *El cant del Rossinyol*, *Focs d’artificis* i la suite *L’ocell de foc*. Per al darrer concert, va proposar *La consagració* i *Petruixka* i va advertir que per a *La Consagració* feia falta una instrumentació addicional: «Pour les cordes: 16-16-10-10-8, et pour le vent: flutes (deux piccolo, deux grandes et une flute en sol; hautbois (cinq dont deux cors anglais), clarinettes (cinq, donnât une petite en re (ou en mi), deux ordinaires et deux clarinettes bas. Bassons (cinq, dont deux contrebassons), 8 cors, 5 trompettes, 3 trombones, 2 tubas, timbales».<sup>988</sup>

El dia 23 de febrer, a dues setmanes dels primers assajos, Stravinsky va enviar un telegrama al Liceu i va especificar que necessitava tancar urgentment el programa per tal de preparar el material.<sup>989</sup> Pena el va contestar el dia següent i va acceptar tots els canvis de programació però va especificar que era totalment impossible programar *La consagració* per la dificultat de trobar músics de qualitat que completessin la plantilla de l’orquestra, sobretot fagots i trompes. No obstant això, va demanar que portés les partitures i que decidirien, conjuntament, si es podia executar o no. Per últim, va demanar-li els títols de les cançons que havia cantat Janacópulos i va exposar que les cançons programades es cantarien en català: «Vos rémoras feront chantées dans notre idiome catalan, et c’est moi qui fait les traductions».<sup>990</sup> Stravinsky va enviar-li diverses cançons i va afegir que intentaria portar el material de *La consagració*, ja que segons el músic, hi havia poques edicions i molta demanda.<sup>991</sup>

#### 4.2.1. Igor Stravinsky i la Cobla Barcelona

El dia 6 de març de 1924, Igor i Vera Stravinsky van agafar un tren de la Companyia Internacional Wagons-Lits amb direcció a Barcelona. Segons el dietari de Vera, van passar uns moments de nervis a la frontera, perquè cap dels dos disposava de nacionalitat i els guàrdies els van retenir momentàniament. Vera va creure que els braçalets que duia havien impressionat als guàrdies de la frontera.<sup>992</sup> Al vespre del dia 7 de març van arribar a Barcelona i es van allotjar a l’Hotel Ritz (v. **Im. 4.3**). L’endemà van anar al front marítim i es van trobar

---

<sup>988</sup> Paul Sacher Stiftung, Stravinsky Collection, Korrespondanze, top. 122.1.577

<sup>989</sup> Paul Sacher Stiftung, Stravinsky Collection, Korrespondanze, top. 122.1.583

<sup>990</sup> Paul Sacher Stiftung, Stravinsky Collection, Korrespondanze, top. 122.1.585

<sup>991</sup> Paul Sacher Stiftung, Stravinsky Collection, Korrespondanze, top. 122.1.591

<sup>992</sup> Paul Sacher Stiftung, Stravinsky Collection, Diaries Igor Stravinsky, Vera Stravinsky’s diaries, III-1924

amb Joan Mestres i Joaquim Pena (v. **Im. 4.4**). Al vespre van assistir a la representació de dues òperes de cambra de la companyia Ottein-Crabbe al Teatre Barcelona:<sup>993</sup> *La serva padrona* de Giovanni Battista Pergolesi i *Noces d'or* d'Armand Crabbé (lletra) i d'August Maurage (música).<sup>994</sup> A mitjanit del dia següent, van anar a un cabaret, on segons Vera, s'hi ballaven danses gitanes: «watch a Russian-Spanish gypsy woman Sagarino Antonovna Tiomkina».<sup>995</sup> El dimarts 11 de març, alguns mitjans van començar a parlar de l'estada del compositor rus a Barcelona.<sup>996</sup> Rafael Moragas, crític de *La Tribuna*, va transcriure una conversa que havia tingut amb Stravinsky durant la pausa d'un l'assaig: «Construcción objetiva y no descriptiva. El misterio es lo que uno ignora. Ensayemos de no ignorar nada y sobretudo, procuremos que nada quede oculto. El misterio, es aún el impresionismo».<sup>997</sup> El dimecres 12, Joan Lamote de Grignon va enviar una carta a Stravinsky i va demanar-li si podia acabar l'assaig de diumenge a dos quarts d'onze del matí, ja que alguns músics de l'Orquestra Pau Casals havien de participar al concert matinal de la Banda Municipal de Barcelona.<sup>998</sup>

El dia 13 de març, a tres quarts de deu de la nit, es va fer el primer concert al Liceu on es va interpretar *Simfonia Júpiter* de W.A. Mozart; *Focs artificials*, *Cant del Rossinyol*, Suite de *L'ocell de foc* d'Igor Stravinsky i la *Serenata italiana* d'Hugo Wolf (v. **Im. 4.5**). Al finalitzar l'assaig del dia 15 de març, Igor Stravinsky va expressar a Rafael Moragas, crític musical i director escènic i artístic del Liceu, que tenia ganes de prendre un te i Moragas el va portar a l'Ateneu Barcelonès (Verdaguer 1957:140). En arribar al centre, el crític musical va interrompre la reunió de la junta directiva i a l'obrir la porta va exclamar: «us he dut l'Stravinsky!» (Artís 1971:48). A les sales de l'Ateneu s'hi trobaven alguns membres de la Penya Gran,<sup>999</sup> Joaquim Borralleras, Francesc Pujols, Francesc Camps Margarit i Rossend Llates, que es van agrupar

<sup>993</sup> Paul Sacher Stiftung, Stravinsky Collection, Diaries Igor Stravinsky, Vera Stravinsky's diaries, III-1924

<sup>994</sup> *La Publicitat* (11-III-1924:5); *La Publicitat* (14-III-1924:4) Segons el diari, l'orquestra de cambra estava dirigida per Blanch, i els artistes Angels Ottein, Armand Crabbé i Carlos del Pozo van donar una «notable prova del seu talent». Durant l'entreacte, es va interpretar *Barcarole* dels "Contes d'Hoffman", *Andante cantabile* Op.11 del quartet de Txaiovski, i un *Minuet* de Bolzoni.

<sup>995</sup> Paul Sacher Stiftung, Stravinsky Collection, Diaries Igor Stravinsky, Vera Stravinsky's diaries, III-1924

<sup>996</sup> Caubany, Xavier. «Igor Stravinsky», *La Publicitat* (11-III-1924:1)

<sup>997</sup> Pangloss. «Igor Stravinsky, audaz, arquitectónico y anti impresionista», *La Tribuna* (11-III-1924:1)

<sup>998</sup> Paul Sacher Stiftung, Stravinsky Collection, Korrespondanze, top. 122.1.718

<sup>999</sup> Moragas va relatar a Bladé (1970:126) diversos fets relacionats amb La Penya: «Vaig començar a formar part de l'anomenada Penya Gran de l'Ateneu, dita també de Borralleres, perquè era la mateixa que, presidida per aquest metge (al qual tothom deia "doctor", bé que no hagués exercit mai) havia funcionat, durant anys, vora la xemeneia del Lyon d'Or, i havia tingut Eugeni d'Ors, Enric Jardí, Diego Ruiz, i els pintors Sunyer i Pere Ynglada [sic] de puntals forts. De la xemeneia del Lyon, la penya va desplaçar-se a l'Ateneu i s'instal·là en una saleta que tenia dos avantatges: quedava isolada i permetia de passar directament al jardí de la casa. El doctor Borralleres, més que no pas la medicina, estimava les lletres, i sobretot la música. La penya a l'Ateneu va prendre increment i aviat va merèixer el nom de "gran". Entre els més assidus, ultra els escriptors (d'Ors, Francesc Pujols, Josep Maria Junoy, Màrius Aguilar, Romà Jori) cal esmentar Pere Rahola, advocat i tribú, Joaquim Aguilera, notari i economista, i Camps Margarit, comerciant de teixits».



ràpidament. Borralleras va agafar el braç de Pujols i li va dir: «estic molt emocionat, és com si m'haguessin dit que Richard Wagner està a l'Ateneu!» (Verdaguer 1957:140). Els diversos membres van reunir-se al saló de les juntes i el comte de Lavern, Pere Guerau Maristany, va exclamar: «que no sigui dit que, essent president de l'Ateneu, falti vi!» (Artís 1971:48). De seguida van entrar diversos majordoms amb copes de vi, xampany i dolços i Moragas, que era una persona amb molt d'humor, va exclamar: «¡el champan y los dulces mandan al diablo el té que se le había antojado tomar al compositor!» (Verdaguer 1957:140). Pujols va ensenyar la biblioteca de l'Ateneu al compositor rus i el músic va expressar:

Llevo ya recorrido casi medio mundo. He visto y admirado un sinfín de bibliotecas, eso sí, públicas todas ellas. Pero una maravillosa biblioteca que han formado tres generaciones de cultísimos barceloneses, para disfrutarla ellos en particular cómodamente aposentados en señorial mansión, es cosa que veo por primera vez en mi vida. Este Ateneo honra a sus asociados tanto como a Barcelona (Verdaguer 1957:140).

Durant la tarda, Stravinsky els va explicar diverses anècdotes de la seva vida i també els va exposar pensaments estètics de les composicions: «no busquen en elles al rus», va comentar el músic als ateneistes (Verdaguer 1957:140). Al llarg de la conversa va sorgir el tema de la cobla i de la sardana i Stravinsky va respondre: «no he oído nunca una sardana, y a fe, que me interesa» (Verdaguer 1957:14; Artís 1971:48). Durant l'estada, el músic rus també va signar el Llibre d'Or de l'entitat (v. **Im. 4.6.**).<sup>1000</sup>

El dia 16 de març, a les cinc de la tarda, la Pau Casals va interpretar la *Cinquena Simfonia* de Beethoven; el *Cant dels sirgadors del Volga*, *Scherzo fantàstic*, *Suite Petruixka* d'Igor Stravinsky; *La Damnació de Faust* de d'Hector Berlioz; l'*Idil·li de Sigfried*, i el preludi i final de *Tristan i Isolda* de Richard Wagner (v. **Im. 4.5.**).<sup>1001</sup> Al matí del diumenge dia 16, Igor i Vera van visitar la Catedral de Barcelona, van assistir a una ballada de sardanes que ofería la cobla Els Montgrins a la plaça Catalunya,<sup>1002</sup> i van anar a la plaça de Toros de les Arenes a veure una corrida.<sup>1003</sup> La nit del mateix dia, van sopar amb el ministre d'instrucció pública i advocat Felip Rodés.<sup>1004</sup>

---

<sup>1000</sup> Ateneu Barcelonès, Col·lecció de manuscrits, top.R.317273. Al Llibre d'Or de l'Ateneu Barcelonès hi ha una dedicatòria autògrafa d'Igor Stravinsky, amb data de 15 de març de 1924, i amb un breu fragment musical.

<sup>1001</sup> Martorell (1983:99-129) va detallar les obres en base els programes dels concerts originals.

<sup>1002</sup> *La Veu de Catalunya* (15-III-1924:4); «Una fiesta en el Ateneo», *El Diluvio* (20-III-1924:14)

<sup>1003</sup> *El Diluvio* (16-III-1924:20)

<sup>1004</sup> Paul Sacher Stiftung, Stravinsky Collection, Diaries Igor Stravinsky, Vera Stravinsky's diaries, III-1924

El dimarts dia 18 de març, a un quart de sis de la tarda, la Banda Municipal de Barcelona va dedicar una «audition privée»<sup>1005</sup> a Igor Stravinsky i a Frank Schalk al Gran Teatre del Liceu (v. **Im. 4.5**). És probable que aquest concert s'organitzés per tal d'agrair l'amabilitat que havia tingut Stravinsky en acceptar els canvis d'horari dels assajos del cap de setmana. Tanmateix, també seria lògic pensar que aquest recital formés part del pla estratègic ideat per Lamote amb l'objectiu de legitimar la institució musical, de cercar l'opinió del músic rus, i fins i tot, d'incentivar l'escriptura per la formació.<sup>1006</sup> La banda va interpretar *Marxa catalana n. 2* de Joan Lamote de Grignon, *Rapsòdia de la Mancha* d'Emilio Vega, *Preludi de Tristan i Isolda* de Richard Wagner, *Rondalla aragonesa* d'Enric Granados (transc. Joan Lamote), *Juny* de Juli Garreta (transc. Joan Lamote), *Rapsòdia Espanyola* d'Isaac Albéniz (transc. Joan Lamote), *L'aprenent de bruixot* de Paul Dukas (transc. Joan Lamote).<sup>1007</sup> Rafael Moragas va relatar a *La Tribuna* que el concert havia agradat «en extrem» a Stravinsky i que havia felicitat «efusivament» Lamote.<sup>1008</sup> Al cap d'uns dies, el director de la formació musical va enviar de nou una carta a Stravinsky i li va demanar que exposés per escrit l'opinió de la banda i que ho enviés a l'alcalde de Barcelona: «Je n'ai pas besoin de faire ressortir l'importance de cette démarche au points de revue de la considération que la Banda doit suer sitar de la Municipalité et années de la morale de mes artistes».<sup>1009</sup> Avui dia, desconeixem si Stravinsky va arribar a dedicar unes paraules d'elogi i d'agraïment a la formació barcelonina.

Al matí del dia següent, dimecres dia 19 de març, la Cobla Barcelona va oferir una audició de sardanes dedicada a Igor Stravinsky al pati de l'Ateneu Barcelonès.<sup>1010</sup> La junta directiva de l'entitat, que havia copsat l'interès que generava la cobla i les sardanes al músic rus, va decidir, esperonada per Rafel Moragas, organitzar l'acte en forma d'obsequi. Segons diversos cronistes,<sup>1011</sup> pels volts de mig matí, el pati de l'Ateneu estava ple de socis i de familiars, juntament amb la junta directiva de l'Ateneu i diversos crítics i músics catalans. La Cobla

---

<sup>1005</sup> Paul Sacher Stiftung, Stravinsky Collection, Korrespondanze, «Audition Privée, donné en honneur de Stravinsky, pour la Banda Municipal de Barcelona», top. 122.1.719.

<sup>1006</sup> A partir de 1924, la Banda Municipal de Barcelona va dedicar diversos concerts a altres autoritats musicals que van visitar Barcelona. En destaquem alguns: Richard Strauss (1925), Irving Scherke (1926), Manuel de Falla (1927), Max von Schillings o Joaquín Turina (1928)

<sup>1007</sup> Paul Sacher Stiftung, Stravinsky Collection, Korrespondanze, «Audition Privée, donné en honneur de Stravinsky, pour la Banda Municipal de Barcelona», top. 122.1.719.

<sup>1008</sup> «En honor del gran compositor Strawinsky», *La Tribuna* (19-III-1924:2)

<sup>1009</sup> Paul Sacher Stiftung, Stravinsky Collection, Korrespondanze, top. 122.1.723. Joan Lamote de Grignon va enviar la carta a Stravinsky el dia 21 de març.

<sup>1010</sup> «Les sardanes, Strawinsky a l'Ateneu», *La Publicitat* (20-III-1924:3)

<sup>1011</sup> «En honor del gran compositor Strawinsky», *La Tribuna* (19-III-1924:2); De Moragas, Jeroni. «Les sardanes, Strawinsky a l'Ateneu», *La Publicitat* (20-III-1924:3); «Una fiesta en el ateneu», *El Diluvio* (20-III.1924:14); Llongueras. «Del sojorn de Strawinsky a Barcelona», *La Veü de Catalunya* (23-III-1924:3); Salvat, J. *Revista Musical Catalana* (IV-1924:87-88)

Barcelona va interpretar *Toc d'oració* i *Per tu ploro* de Pep Ventura; *Serra amunt* d'Enric Morera; *Juny* i *Llicorella* de Juli Garreta, i altres sardanes de Joan Lamote de Grignon, Francesc Pujol i Cassià Casademont.<sup>1012</sup> Rafael Moragas, des del diari *La Tribuna*, va ser un dels primers crítics que va recollir l'esdeveniment: «no perdí ritmo, ni melodía, ni modulación, ni contrapunto. Evidencié entusiasmo por la bella danza popular».<sup>1013</sup> El va succeir Jeroni de Moragas, que en una crònica publicada a *La Publicitat* (20-III-1924:3) va exposar:

El músic rus quedà encisat de la nostra música, dels nostres instruments. A través del monocle el seu ull escrutava els moviments de la cobla; la seva oïda, per on hi havien passat tots els sons, escoltava atenta aquella sonoritat nova, i de tant en tant, feia una exclamació de sorpresa; ho trobava esplèndid. [...] Pep Ventura, amb el seu “Per tu ploro” i “Toc d'oració” el commovia per la seva senzillesa, per la seva senzillesa, per la seva melodia; el “Serra amunt” d'en Morera, l'ha trobat admirable. Després de sentir “Juny” ha demanat “més Garreta”, l'espontaneïtat d'aquella sardana l'encisava, la seva tècnica el sorprenia. Ha entès perfectament el ritme de la sardana, la instrumentació de la cobla i el sentit de la nostra dansa. Per això ha dedicat sincers elogis a la música catalana.

També en va parlar Joan Llongueras des de *La Veu de Catalunya* (23-III-1924:3): «El mestre Strawinsky escoltava amb sostinguda i forta atenció i amb creixent interès. Les obres d'en Garreta, de Sant Feliu de Guíxols, sobretot l'atragueren, i el captivaren tant que no pogué estar-se d'exclamar, en sentir les sardanes *Juny* i *Llicorella*: –Ah! Ça c'est fort, c'est beau!». <sup>1014</sup> Segons el cronista, un cop acabada l'audició, Strawinsky va comentar diversos aspectes tècnics de la sardana i de la cobla amb Jaume Pahissa, <sup>1015</sup> Joan Lamote de Grignon i Joan Llongueras, i també va felicitar els components de la Cobla Barcelona, especialment el tenora solista, Albert Martí. També els va preguntar diverses qüestions referents als instruments. <sup>1016</sup> Joan Mestres Calvet va especificar que el músic va quedar captivat per la sonoritat de la tenora i

---

<sup>1012</sup> «En honor del gran compositor Strawinsky», *La Tribuna* (19-III-1924:2); De Moragas, Jeroni. «Les sardanes, Strawinsky a l'Ateneu», *La Publicitat* (20-III-1924:3); «Una fiesta en el ateneo», *El Diluvio* (20-III-1924:14); Llongueras. «Del sojorn de Strawinsky a Barcelona», *La Veu de Catalunya* (23-III-1924:3); Salvat, J. *Revista Musical Catalana* (IV-1924:87-88)

<sup>1013</sup> «En honor del gran compositor Strawinsky», *La Tribuna* (19-III-1924:2)

<sup>1014</sup> Joan Llongueras va exposar a *La Veu de Catalunya* (23-III-1924:3) que l'audició s'havia fet el dia 16 de març al matí. La resta de mitjans exposen que es va realitzar el dia 19 de març al matí. *La Tribuna* (19-III-1924:2): «este mediodía compareció la Cobla Barcelona en el patio del Ateneo»; *La Publicitat* (20-III-1924:3) «el dia de Sant Josep, al matí, la Cobla tocà davant del gran músic»; *El Diluvio* (20-III-1924:14): «ayer fue satisfecho con una audición de sardanas».

<sup>1015</sup> Paul Sacher Stiftung, Strawinsky Collection, Korrespondanze, top. 122.1.623. En el fons personal del compositor es conserva un rebut de subscripció a l'edició de la partitura per a cant i piano de l'òpera *Marianela* de Jaume Pahissa. Strawinsky hi va aportar 100 pessetes.

<sup>1016</sup> «En honor del gran compositor Strawinsky», *La Tribuna* (19-III-1924:2), «Una fiesta en el Ateneo», *El Diluvio* (20-III-1924:14)

va prometre utilitzar-la en una de les seves pròximes composicions (Calvet 1945:100). Narcís Paulís, que va ser intèrpret de flabiol durant el concert, va explicar que Stravinsky també havia sentit una especial admiració pel flabiol (León 2003:104-105).

Després d'observar els aspectes tècnics i de construcció dels diferents instruments i de consultar diverses partícels,<sup>1017</sup> diversos membres de la cobla li van proposar que escrivís una sardana i ell va contestar que «prou voldria i li plauria fer-ho».<sup>1018</sup> Segons diversos mitjans, Igor Stravinsky va prometre als components de la Cobla Barcelona que n'escriuria una. *El Diluvio* (20-III-1924:14) va encapçalar la crònica amb el següent títol: «Strawinsky ha prometido una sardana»<sup>1019</sup> i els altres mitjans ho van descriure de la següent manera:

Tan grande fue la admiración sentida por el compositor, que solemnemente prometió a los profesores de la magnífica “Cobla Barcelona” componer una sardana. Conmovidos quedaron el maestro Albert Martí y sus amigos ante promesa de compositor tan genial (Moragas, *La Tribuna*, 19-III-1924:2).

I entre aquests elogis ha dit la cosa millor: “–Quan sigui a París, envieu-me unes quantes sardanes, que les vull estudiar; envieu-me també unes quantes melodies populars; després jo us enviaré una sardana meva” (De Moragas, *La Publicitat*, 20-III-1924:3).

Demanà com ho podria fer per a obtenir les partitures d'en Garreta, i per a procurar-se alguns reculls de melodies populars catalanes. No mancaren els qui s'encarregaren de procurar-li tot allò que ell desitjava. Parlà amb els amics de la cobla, els felicità amb efusió, els demanà alguns detalls dels instruments, i contestant als precés que li feren que escrivís alguna sardana, contestà que prou voldria i li plauria fer-ho (Llongueras, *La Ven de Catalunya*, 23-III-1924:3).<sup>1020</sup>

El dia següent del recital, Igor i Vera, juntament amb Felip Rodés, van visitar la muntanya de Montserrat.<sup>1021</sup> Al vespre, van assistir a un banquet a l'Hotel Ritz en honor al compositor (v. **Im. 4.3.** i **4.4.**), que estava organitzat per entitats, particulars i la mateixa junta del Gran Teatre del Liceu. Vera i Igor van ocupar la taula presidencial, juntament amb Eusebi Bertran, Juan Mestres, Lluís Salgado, Pere Soldevila, Joan Lamote de Grignon i Felip Rodés. També

---

<sup>1017</sup> «Les sardanes, Strawinsky a l'Ateneu», *La Publicitat* (20-III-1924:3)

<sup>1018</sup> «Del sojorn de Strawinsky a Barcelona», *La Ven de Catalunya* (23-III-1924:3)

<sup>1019</sup> «Una fiesta en el ateneo», *El Diluvio* (20-III-1924:14)

<sup>1020</sup> *Revista Musical Catalana* (IV-1924:87-88) J. Salvat va copiar textualment la crònica realitzada per Jeroni de Moragas a *La Publicitat* (20-III-1924:3)

<sup>1021</sup> Paul Sacher Stiftung, Stravinsky Collection, Diaries Igor Stravinsky, Vera Stravinsky's diaries, III-1924

hi van assistir músics, crítics musicals i representants de diverses entitats: Carles Ballín, Joan Borràs de Palau, Manel Bosch, Manel Clausells, Juli Garreta, Miquel Llobet, Joan Llongueras, Rafael Moragas, Frank Marshall, Andreu Mas, Jaume Pahissa, Joaquim Pena, Marià Perelló, Josep Sabater, Baltasar Samper, Fernández Zanni, entre d'altres.<sup>1022</sup> Borràs de Palau va obrir xampany i en nom de la premsa va llegir unes paraules en rus, en castellà i en català. Stravinsky va insistir que es parlés en llengua catalana i, segons Llongueras, en aixecar-se: «vingué a dir que això com dels discursos en català ell n'havia copsat no més quatre o cinc paraules, si de la seva música en restessin a Barcelona tres persones per cada set que l'haguessin clarament compresa, ell creuria que això ja és suficient per ara».<sup>1023</sup> Stravinsky va aprofitar el moment per agrair l'escalf barceloní i abans de brindar, va relatar: «La meua música no es dirigeix ni ressona solament al cor, sinó també en les membranes de les orelles. Brindem amb fermesa perquè les membranes dels allí presents vibressin sempre a l'uníson amb les seves!».<sup>1024</sup> Després dels parlaments d'Andreu Mas –representant de la Junta de l'Ateneu– i de Eusebi Bertran –president de la junta de govern de la societat de propietaris del Liceu– Stravinsky es va aixecar, va abraçar a Bertran i va dirigir-se als assistents:

Jo dubto, no de mi –afegí– sinó que la veritable valor de les meves obres correspongui a la proporció dels vostres elogis. Jo no sóc ni un orgullós ni un modest, però sé amb quina consciència elles són creades. Me'n vaig de Barcelona amb la satisfacció d'haver vist créixer, hora per hora i dia per dia, el nombre de les meves amistats, i d'això me'n sento ben sortós. Aquí he sentit fort i he comprès bé i m'he aprofitat de grans coses: he sentit músiques que mai havia sentides i he penetrat en la vostra ànima catalana perquè, gràcies a les vostres atencions, no com un foraster passavolant, sinó de la manera com vosaltres mateixos les sentiu jo he sentit totes les coses del vostre bell país (*La Veu de Catalunya*, 23-III-1924:3).

Després dels aplaudiments, Mestres va anunciar que Stravinsky tornaria el proper any al Liceu amb *La consagració de la primavera* i *Història del soldat*. Un grup de crítics musicals es van acostar al músic rus i van insistir en què escrivís una sardana i que també s'estrenés al proper any. Llongueras, que era un d'ells, va exposar: «Stravinsky contestà que era el seu propòsit fer-la, però que no podia dir quan l'escriuria; que necessitava temps per això, que ell la faria quan sota el punt de vista català la podria discutir amb nosaltres i tenir completament la raó».<sup>1025</sup>

---

<sup>1022</sup> «El banquete de anoche, Homenaje a Strawinsky», *La Tribuna* (21-III-1924:1), «Homenatge a Strawinsky», *La Publicitat* (22-III-1924:3), «Del sojorn de Strawinsky a Barcelona», *La Veu de Catalunya* (23-III-1924:3)

<sup>1023</sup> «Del sojorn de Strawinsky a Barcelona», *La Veu de Catalunya* (23-III-1924:3)

<sup>1024</sup> «Del sojorn de Strawinsky a Barcelona», *La Veu de Catalunya* (23-III-1924:3)

<sup>1025</sup> «Del sojorn de Strawinsky a Barcelona», *La Veu de Catalunya* (23-III-1924:3)

El cronista de *El Diario de Barcelona* també va destacar els parlaments del Ritz i va relatar que durant el banquet, Stravinsky havia elogiat la música popular catalana i que havia promès estudiar a fons el folklore català i escriure una sardana.<sup>1026</sup> També ho va fer el cronista de *El Día Gráfico*: «tuvo frases de enaltecimiento para nuestra música popular»;<sup>1027</sup> el *D'ací i d'allà*: «Stravinsky s'engrescà amb les sardanes i ha promès escriure'n una. Algú ben conegut de nosaltres, l'ha ben documentat a propòsit dels instruments de la cobla»;<sup>1028</sup> i el de la *Revista de l'Orfeó Gracienc*: «s'enterà amb minuciositat dels instruments, ritme, repartiment, etc... i demanà algunes sardanes per a estudiar-les i alguns motius populars catalans, prometent una sardana en ésser a París».<sup>1029</sup> Després dels parlaments, va conèixer Juli Garreta<sup>1030</sup> i va iniciar una conversa amb diversos músics sobre els fonaments estètics de la seva obra: «la meua música no està creada ni per als intel·ligents ni per als profans, sinó per a mi mateix», va recollir el crític del diari *El Diluvio*.<sup>1031</sup>

El divendres dia 21 de març va ser el darrer dia d'Igor i Vera a Barcelona. Si l'Ateneu Barcelonès havia obsequiat el compositor amb una audició de sardanes, Stravinsky va voler correspondre l'entitat amb una sessió musical de les seves composicions al saló d'actes de l'Ateneu.<sup>1032</sup> Aquest concert, que es va realitzar a la tarda del darrer dia, va esdevenir un recital de cançons a càrrec de Mercè Plantada i Igor Stravinsky i va abraçar part del repertori que s'havia cantat en els diferents concerts del Liceu, fragments de *El cant del Rossinyol*, la *Pastoral*, la *Cançó de les campanes*, *Faune i la Pastora*, i *Tilimbom*.<sup>1033</sup> Stravinsky i Vera van agafar un tren el mateix dia al vespre amb destinació Madrid.

#### 4.2.2. L'estada a Barcelona de 1925

Després de l'estada a Espanya, Stravinsky va tornar a Biarritz i va acabar el *Concert per a piano i instruments de vent*. A finals d'abril, va fer una audició privada d'aquesta obra a casa de la princesa Polignac (Walther 1986:73). Una setmana després, concretament el dia 2 de maig de 1924, Stravinsky va interpretar la part de piano durant l'estrena a l'Òpera de París. Segons Boucourechliev (1982:172), Polignac va quedar tan sorpresa del concert que va encarregar

---

<sup>1026</sup> «Banquete-Homenaje a Igor Strawinsky», *Diario de Barcelona* (24-III-1924:3558)

<sup>1027</sup> «Una fiesta en el Ateneo», *El Diluvio* (20-III-1924:14)

<sup>1028</sup> «La música russa», *D'ací i d'allà* (IV-1924:245)

<sup>1029</sup> *Revista de l'Orfeó Gracienc* (V-1924:690)

<sup>1030</sup> «Del sojorn de Strawinsky a Barcelona», *La Ven de Catalunya* (23-III-1924:3)

<sup>1031</sup> «Una fiesta en el Ateneo», *El Diluvio* (20-III-1924:14)

<sup>1032</sup> «Homenaje a Strawinsky», *El Día Gráfico* (22-III-1924:3)

<sup>1033</sup> «Del sojorn de Strawinsky a Barcelona», *La Ven de Catalunya* (23-III-1924:3)

una sonata per a piano al músic rus. Al juny de 1924, al tornar a Biarritz, Stravinsky va començar a compondre-la: «los últimos meses que residí en Biarritz los consagré a la composición de mi *Sonata para piano*» (Stravinsky [1935] 2005:120). Quan tot just havia acabat el primer moviment, va haver d'interrompre el procés per tal d'iniciar el trasllat residencial de Biarritz a Niça (Walther 1986:73).

Al setembre de 1924, un cop establert a Niça, el músic rus es va cartejar amb Juan Mestres Calvet. El 19 de setembre, Stravinsky va intentar canviar la data que s'havia acordat pels concerts a Barcelona i va proposar el novembre de 1925.<sup>1034</sup> Al cap de pocs dies, Mestres li va exposar que el mes de novembre era una mala època per Barcelona i va proposar-li algunes dates entre març i abril del 1925. A la mateixa carta, Mestres li va remarcar les condicions del contracte: 3.000 pessetes per cada concert, la programació d'obres noves i un concert en el qual Stravinsky interpretés amb piano les seves composicions.<sup>1035</sup> El 29 de setembre, Stravinsky va acceptar les condicions, però va remarcar una nova clàusula: 200 pessetes per concert en concepte del material musical.<sup>1036</sup>

A finals de setembre de 1924, Mestres va confirmar a Stravinsky que faria tres concerts a Barcelona entre el 28 de març i el 5 d'abril de 1925.<sup>1037</sup> El dia 2 d'octubre, Stravinsky va acceptar les dates i va demanar si era possible comptar novament amb la presència de Mercè Plantada en un dels tres concerts: «j'étais très content».<sup>1038</sup> A la vegada, va proposar algunes obres pel programa: «*Histoire du Soldat*, ouvre de chambre très importante de moi [...] *Concerto pour piano*, c'est alors moi qui ferai le soliste en jouant mon concerto pour piano et orchestre [...] *Octuor pour instruments a vent*, qui serait par conséquent la troisième nouveauté».<sup>1039</sup> A la mateixa carta, el músic va recordar que la durada dels concerts no podia superar els noranta minuts i va insistir profundament en aquesta limitació per tal d'evitar una gran fatiga personal i així mantenir l'atenció del públic.<sup>1040</sup> El dia 13 d'octubre, Mestres va contestar a Stravinsky i va exposar-li que, a banda d'acceptar la proposta, podia comptar amb Mercè Plantada. No obstant això, va recordar-li que hauria de dirigir dues suites: *L'ocell de foc* i *Putxinel·li*.<sup>1041</sup>

---

<sup>1034</sup> Paul Sacher Stiftung, Stravinsky Collection, Korrespondanze, top. 122.1.2119

<sup>1035</sup> Paul Sacher Stiftung, Stravinsky Collection, Korrespondanze, top. 122.1.2120

<sup>1036</sup> Paul Sacher Stiftung, Stravinsky Collection, Korrespondanze, top. 122.1.2122

<sup>1037</sup> Paul Sacher Stiftung, Stravinsky Collection, Korrespondanze, top. 122.1.2122

<sup>1038</sup> Paul Sacher Stiftung, Stravinsky Collection, Korrespondanze, top. 122.1.2124

<sup>1039</sup> Paul Sacher Stiftung, Stravinsky Collection, Korrespondanze, top. 122.1.2124

<sup>1040</sup> Paul Sacher Stiftung, Stravinsky Collection, Korrespondanze, top. 122.1.2124

<sup>1041</sup> Paul Sacher Stiftung, Stravinsky Collection, Korrespondanze, top. 122.1.2125

A mitjans d'octubre 1924, paral·lelament a les cartes de Mestres, Stravinsky va reprendre la composició de la *Sonata* per a piano. Just després, va iniciar una gira europea que el va portar a Varsòvia, Praga, Leipzig, Berlín, Amsterdam, La Haya, Ginebra, Lausana i Marsella. A principis de 1925 va efectuar el seu primer viatge a Amèrica. Aquesta gira va durar dos mesos i el va portar a Nova York, Boston, Chicago, Filadèlfia, Cleveland, Detroit i Cincinnati (Walther 1986:73):

El público [americano] ya conocía mis obras más populares, ejecutadas a menudos conciertos, pero lo más novedoso para ellos fue que yo mismo las ejecutara desde el atril y las tocara al piano. Gracias a los aplausos y a los llenos, pude jactarme de un éxito intachable (Stravinsky [1935] 2005:137).

Al tornar a Europa, Stravinsky va fer una estada fugaç a París i va anar juntament amb Vera a Barcelona (Craft 1985:26). Es desconeix el dia que va signar el contracte definitiu dels concerts al Liceu, però en el seu fons personal es conserva una còpia del contracte signada per Stravinsky i Mestres sense data.<sup>1042</sup> En aquest document, Stravinsky es va comprometre a fer tres concerts a Barcelona entre el 28 de març i el 5 d'abril, dels quals en rebria 3.000 pessetes per a cada un. A la vegada, es va comprometre a repetir la programació dels concerts realitzats a Barcelona l'any 1924 (exceptuant el *Cant dels sirgadors del Volga*) i a incorporar algunes novetats: *Ragtime* i *Història del soldat*, ambdues del 1918; i *Octet* i *Concert per a piano i orquestra de vent*, de 1923 i 1924.

En aquesta ocasió, Vera no va anotar res en el seu dietari, fet que dificulta saber amb exactitud els dies d'arribada i de retorn, així com també les diferents activitats que van fer durant l'estada a Barcelona. Es parteix doncs de les dates dels tres concerts celebrats al Liceu. En el primer, del 28 de març, es va interpretar *Foc artificial*, *El Cant dels Rossinyols*, suite de *Putxinel·li*, *Ragtime* i suite de *Petruixka*. En el segon, del 2 d'abril, *Scherzo fantàstic*, *El Rossinyol* (Preludi i dues àries), *Tres poemes de la lírica japonesa*, *Pribaoutki*, *Pastoral* (cant sense paraules), *Tilimbom* (tres històries per a infants), *Octet* (per a instruments de vent), suite *Història del soldat*, *Faune i Pastora* i suite de *L'ocell de foc*. En el tercer i últim, del dia 5 d'abril, *Primera Simfonia*, *Concert per a piano i orquestra de vent*, i suite *Petruixka* (Martorell 1983:104-105).

---

<sup>1042</sup> Paul Sacher Stiftung, Stravinsky Collection, Korrespondanze, top. 122.1.2126



Rafael Moragas va ser un dels primers cronistes que va parlar de l'arribada del músic a Barcelona. El crític va publicar una entrevista al diari *La Noche* (25-III-1925) on Stravinsky es va mostrar totalment eufòric del viatge a Amèrica:

Desde que partí de Europa, todo han sido satisfacciones para mí. En Norteamérica los éxitos han sido rotundos. Éxitos artísticos y de dinero, puesto que he ganado mucho [...] Me he presentado como interpretador de mis conciertos y han dirigido mis obras Mengelberg, Koussevitzky, Reiner [...] Estoy satisfechísimo, y ahora espero ver confirmada en esta Barcelona, de la que conservo tan bellos recuerdos, la satisfacción que en América he sentido [...] En Barcelona quiero venir siempre, tengo mis amigos, un público mío que me quiere, y un empresario como Mestres que me atrae y comprende. Es una gran cosa para un artista el sentirse comprendido (*La Noche*, 25-III-1925).

Els assajos i els concerts durant l'estada a Barcelona van desencadenar reaccions adverses i contradictòries, del públic, de la premsa i, fins i tot, dels intèrprets. Mestres (1945:114) va relatar que els assajos havien estat sorprenents i aterradors pels músics i que en múltiples ocasions s'havia creat «una atmosfera de tensión, por no decir de irritación». En un assaig de l'Orquestra Pau Casals, el flautista Josep Vila va exclamar: «jo he vingut aquí a fer música!»<sup>1043</sup> va guardar la flauta a la funda, es va aixecar i va marxar. Carles Vidal-Quadras, president de l'orquestra, va convèncer al músic perquè tornés al seu lloc i va intentar excusar-lo davant del compositor (Casals 1979:221). Stravinsky no el va deixar acabar i, amb certa simpatia, va dir: «Estic acostumat que em deixin orquestres senceres, així que per una sola flauta no em ve pas d'aquí» (Casals 1979:221). Segons Martorell (1983:106), el veritable escàndol es va ocasionar el dia 2 d'abril de 1925, durant el segon concert al Liceu: «amb vehements protestes d'un gran sector del públic, i com a reacció, les ovacions delirants dels joves progressistes». Andreu Avelí-Artís, que formava part del bàndol que aplaudia les noves composicions, va afirmar que el moment àlgid de les protestes va ser durant la interpretació de l'*Octet*: «Risas, silbidos y pateos [...] No se me borrará jamás la visión de Stravinsky vuelto de cara al público, los brazos cruzados, inmóvil, impávido, aguantando el chaparrón de protestas que le caía encima» (Artís 1971:48).

Durant l'estada de 1925, Moragas va ser un dels crítics barcelonins que va dedicar més cròniques al músic rus. Va parlar d'estètica, de les obres, de les reaccions del públic i va

---

<sup>1043</sup> Martorell (1983:106) explica que Josep Vila havia explicat aquesta anècdota a Eduard Toldrà, i que Toldrà li havia explicat directament a ell.

defensar amb una convicció ferma tot allò que envoltava el compositor.<sup>1044</sup> Després de l'escàndol de l'*Octet*, va publicar una crònica on va explicar detalladament un assaig del compositor amb l'Orquestra Pau Casals.<sup>1045</sup> Segons el cronista, els músics estaven situats a l'escenari. A la platea del Liceu s'hi congregaven diversos grups. Un d'ells estava format per Manel Camps, Pere Soldevila i Jaume Pahissa, que parlaven sobre les diverses composicions del mestre rus. Segons Moragas, Camps preferia *Petruixka* i *L'ocell de foc*, Soldevila, *Història del soldat* i Pahissa preferia clarament l'*Octet*. A una altra banda de la platea s'hi trobava un grup de l'Ateneu que estava format per Santiago Rusiñol, Francesc Pujols, Joaquim Borralleras, Josep Maria de Sagarra i Rafael Dalí. Al centre s'hi trobaven Joan Mestres i Felip Rodés. En una llotja, s'hi reunien Frank Marshall, Joan Lamote de Grignon i Josep Sabater que consultaven diverses partitures. Moragas va glossar que mentre Joaquim Pena anava d'un lloc a l'altra carregat de partitures, Stravinsky es va encendre un cigarret i va dir als músics:

No, no señores. Todo eso que ustedes ejecuten está muy bien, pero ha de ser más vibrador [...] ¡Más fuerte aún! No hay estridencias, señores. Yo nunca compongo estridencias [...] Deben ustedes, señores profesores, prescindir de la otra manera de interpretar. No nos hallamos, por lo menos yo no me hallo, en la época de los grandes "machines". Lo mío no es lo que habrán ustedes tocado en el teatro, de Meyerbeer, y otros Meyerbeers por el estilo. Lo mío es música [...] Mi arte lo compongo sin afectaciones ni pedanterías. Bastante música mala se ha escrito... Yo no sé si estoy entre los antiguos o entre los modernos... No puedo clasificarme en ningún casillero estético... Ahora conocerán ustedes mi concierto de piano... He procurado que todo sea sonoro. En el "Steinway" no piensen oír lo escrito. Urge que se escriba otra música para piano [...] Hay que prepararnos por un porvenir mejor que el presente musical. Músicos nuevos, para música nueva. Esto es todo (*La Noche*, 4-IV-1925:1).

Durant una pausa, i a l'entrada del Liceu, s'hi van reunir els professors que havien interpretat l'*Octet*: Conrad Cardús, Angel Manén, Antonio Goxens, José Sanjuan, Alejandro Muñoz, Valentín Gavin, Pablo Vidal i Josep Vila. En aquest moment, un d'aquests músics va relatar a Moragas: «la verdad es que se ha sufrido mucho hasta llegar a tocarlo bien, pero conste que

---

<sup>1044</sup> Moragas, Rafael. «Strawinsky, en Barcelona, nos habla de sus viajes por américa», *La Noche* (25-III-1925:1); Moragas, Rafael. «Strawinsky, primer concierto», *La Noche* (30-III-1925:1); Moragas, Rafael. «Una impresión acerca de la "Historia de un soldado"», *La Noche* (1-IV-1925:1); Moragas, Rafael. «Strawinsky dio su segundo concierto entre grandes discusiones del auditorio», *La Noche* (3-IV-1925:1); Moragas, Rafael. «Los singulares ensayos de Strawinsky», *La Noche* (3-IV-1925:1); Moragas, Rafael. «El último concierto de Strawinsky en Barcelona», *La Noche* (6-IV-1925:2)

<sup>1045</sup> «Los singulares ensayos de Strawinsky», *La Noche* (3-IV-1925:1)

ante el público, Stravinsky nos felicitó y estrechó la mano a cada uno».<sup>1046</sup> Stravinsky, que estava acostumat a les reaccions adverses i contradictòries de les seves composicions, va recordar l'estada a Barcelona de 1925 amb una anècdota ben divertida, un fet que confirma que les crítiques i opinions rebudes a Barcelona li van ser força indiferents:

Nada más llegar a esta ciudad me esperaba una grata sorpresa que siempre recordaré. Entre los que acudieron a recibirme a la estación se encontraba un periodista bajito muy simpático que en mitad de su entrevista se lanzó amablemente a decirme: “Barcelona le espera con impaciencia. ¡Si usted supiera cuánto nos gusta su *Scherezade* y sus *Bailes del príncipe Igor!*”. No tuve valor de defraudarle (Stravinsky [1935] 2005:140).

### 4.2.3. El mite

No tenim constància que Stravinsky, durant la segona estada a Barcelona entre el març i l'abril de 1925, assistís de nou en una audició de sardanes. En una entrevista publicada al diari *La Noche* (25-III-1925:1), Rafael Moragas va preguntar a Stravinsky si havia compost o estava component alguna obra i el compositor va contestar: «estoy componiendo una sonata para piano solo. Estoy terminándola y probablemente la daré a conocer en París en el próximo mayo».<sup>1047</sup> Probablement no era la resposta que esperava Moragas, ja que el compositor va evitar parlar de la composició que havia promès un any abans. Durant la segona visita, Joan Llongueras –un dels crítics que va insistir en la composició de la sardana durant el banquet al Ritz– va dedicar una crònica a parlar de l'arribada del compositor a Barcelona i la va qualificar de desil·lusionant: «Stravinsky ha arribat de nou a Barcelona [...] La veritat és que gairebé diríem que ens desil·lusiona una mica».<sup>1048</sup> Tampoc tenim constància que es retrobés amb cap dels membres de la Cobla Barcelona. Oriol Martorell (1983:99) va afirmar que Stravinsky havia tornat a Barcelona al 1928, al 1933 i al 1936. Fins i tot al 1956, en una visita de caràcter privat i pràcticament d'incògnit, juntament amb Vera Stravinsky, Robert Craft, Eduard Toldrà i Mercè Sobrepera (Martorell 1983:119).

De les estades posteriors al 1925, tan sols hem pogut localitzar un esdeveniment que uneix novament Stravinsky i la Cobla Barcelona. Es tracta d'una ballada de sardanes que va organitzar l'Orfeó Gracienc el diumenge 15 de març de 1936. Segons *La Humanitat* i *La*

---

<sup>1046</sup> «Los singulares ensayos de Strawinsky», *La Noche* (3-IV-1925:1)

<sup>1047</sup> «Strawinsky nos habla de sus viajes por América», *La Noche* (25-III-1925:1)

<sup>1048</sup> «Primer festival Strawinsky», *La Veu de Catalunya* (31-III-1925:11)

*Publicitat*,<sup>1049</sup> l'Orfeó Gracienc, que havia actuat sota la batuta del músic rus durant la interpretació de la *Simfonia dels Salmes*, va llogar la Cobla Barcelona per tal de dedicar una ballada en honor a Igor Stravinsky. Malgrat la localització d'aquesta notícia, no s'ha pogut verificar si aquesta ballada es va dur a terme, ja que cap altre mitjà de comunicació, ni la pròpia revista de l'Orfeó Gracienc, n'ofereix una crònica veraç.

Arran de la mort de Juli Garreta, el 2 de desembre de 1925,<sup>1050</sup> alguns mitjans van recordar els elogis que havia fet Stravinsky sobre la música del compositor. El cronista de *La Gralla* va ser un dels primers: «la Cobla Barcelona tocà *Juny*, i el músic rus –quiet i atent– s'aixecà dret i prorromp en exclamacions d'entusiasme, i es desfà en lloances per al compositor [...] En entornar-se'n, se n'emportà aquella sardana».<sup>1051</sup> També Josep Massana, en un article a la revista *Scherzando*: «Stravinsky, en oir una sardana de Garreta, va conèixer que aquella rara composició [...] tenia la sàvia condició de les grans polifonies, i que sols podia produir-les un esperit summament refinat».<sup>1052</sup> És a partir d'aquest moment que diversos llibres i mitjans de comunicació van recordar els elogis del compositor rus vers la música de Garreta. També van recordar la promesa que havia fet el compositor rus al 1924: escriure una sardana per a cobla.

Garreta, tendint a fer europea la nostra dansa, va injectar-li valoració musical, així l'essència catalana vestida de nous ropatges que, ben lluny de desfigurar-la, la feien més vigorosa [...] Strawinsky quedà sorprès (F. De Vendrell, *El Baix Penedès*, 4-V-1929:5)

El formidable compositor Igor Strawinsky, qui estima la sardana, ens té promès d'escriure'n una (*Almanac de la Sardana*, 1929:9)

Per això ara m'explico que Strawinsky, el colós de la música contemporània, després d'una sardana digués “plus bo, plus charmant!” (Ernest Albert, *Portantveu del Foment de la Sardana de Figueres*, 1-II-1930:7)

La sardana té un encís de serp que fa dir l'admiració que ha sentit Strawinsky i altres davant les sardanes de Garreta (Ernest Albert, *La Sardana*, VII-1930:980)

---

<sup>1049</sup> *La Humanitat* (15-III-1936:5), *La Publicitat* (15-III-1936:4)

<sup>1050</sup> «Juli Garreta», *La Ven de Catalunya* (3-XII-1925:5)

<sup>1051</sup> «Parlem de Garreta», *La Gralla* (24-XII-1925:8)

<sup>1052</sup> «Garreta i la seva música», *Scherzando* (IV-1926:26)

Hem sentit lloar les sardanes dels mestres més preclars per les més grans eminències musicals de l'època. Stravinsky, àdhuc, ha promès escriure per a cobla. La sardana-música ha passat de la categoria d'un zaronisme sui generis a la categoria de valor universal a l'haver-li donat un lloc d'honor entre música de càmera (Associació Juli Garreta, *La Sardana*, II-1931:17)

Richard Strauss, Ravel, Vicent d'Indy, Schonberg, Schillings, Stravinsky i d'altres que han quedat meravellats de la producció sardanística dels nostres compositors més excel·lidors, en particular han tingut els elogis més entusiastes per l'obra garretiana [sic], la més genial del gènere sardanístic (Jack, *La Costa Brava*, 14-XI-1931:3)

Recordaremos, en efecto, que al oír Stravinsky una sardana de Garreta, interpretada por cierta “cobla” empordanesa, conoció que aquella rara composición, desgranada por un instrumental no menos extraño, poseía la sabia condición de las grandes polifonías que sólo había podido producirla un espíritu sumamente refinado (Josep Subirà, *Ritmo*, IV-1932, n.54, pp.11-13; *Scherzando*, IV-1932:1)

Garreta! Garreta era un dels homes que més admirava i estimava. La primera vegada que Strawinsky vingué a Barcelona li vàrem fer sentir sardanes i li causaren una gran impressió les de Garreta, tant, que va demanar si l'autor era viu. Jo llavors li vaig adreçar-li un telegrama: “Veniu i porteu música vostra”. Arribà tard, però amb el temps precis per felicitar-li abraçar-lo. Llavors Strawinsky, va mostrar desitjos de compondre una sardana, i malgrat i que li donàrem la pauta, encara ens la deu (Joan Llongueras, *La Costa Brava*, 13-VI-1936:2)

Ritmos fascinadores, aires emocionados los de las sardanas, que Stravinsky ha hecho suyos, según parece, en más de una ocasión (*Destino*, 25-VI-1938:1; *La Phalange*, II-1938:109)

A partir de 1940, el mite de la sardana de Stravinsky es va anar bastint i forjant paral·lelament a la publicació de llibres i d'escrits de temàtica sardanística. En un llibre de memòries, Joan Mestres Calvet va recordar que Stravinsky havia manifestat interès per la sonoritat de la tenora i que volia incloure-la en alguna de les seves composicions orquestrals (Mestres 1945:100). Aureli Capmany (1948:181) va afirmar que el compositor rus havia promès una sardana i va utilitzar l'article de Jeroni de Moragas, publicat a *La Publicitat* (19-III-1924:3), per vestir el relat. Josep Maria Ruera, que va mantenir una estreta relació amb els components de la Cobla Barcelona, va recordar el concert realitzat a l'Ateneu: «Només cal preguntar-

ho als components de la Cobla Barcelona, que ens podran donar detalls precisos, inclús Stravinsky, després de l'audició de *Juny* els digué que ell la firmaria gustosament».<sup>1053</sup> Josep Miracle (1953:106) va recordar de nou la promesa i per fer-ho, va utilitzar de nou la crònica de Jeroni de Moragas.

Durant la dècada de 1960, i sobretot a partir de 1971, arran de la mort del compositor rus, el mite va tornar a guanyar força. L'any 1961, en un article publicat a la revista *Destino*, Artur Llopis va citar de nou les paraules de Stravinsky que havia recollit Jeroni de Moragas al 1924: «Cuando me hallé de nuevo en París, me habéis de enviar unas cuantas sardanas, que las quiero estudiar, enviadme también unas melodías populares, después yo os enviaré una sardana mía».<sup>1054</sup> Al 1963, Xavier Montsalvatge, en un article publicat a *La Vanguardia*, va recordar que la sonoritat de la cobla havia impressionat Igor Stravinsky.<sup>1055</sup> Al 1970, Josep Mainar, Albert Jané i Josep Miracle van especificar que el 19 de març de 1924, la Cobla Barcelona havia realitzat un recital de sardanes en honor a Stravinsky: «el mestre, entre sorprès i meravellat, al final reclamà: “Garreta, més Garreta!”» (Mainar, Jané, Miracle 1970:88) una frase que s'emmarcava novament en el relat de Jeroni de Moragas. Al 1971, arran de la mort d'Igor Stravinsky,<sup>1056</sup> la revista *Destino* va publicar un extens reportatge sobre el compositor rus. En aquest reportatge, Andreu-Avel·lí Artís va recordar el concert de sardanes de 1924 a l'Ateneu Barcelonès i va incorporar, per primera vegada, un fet nou al relat: la possibilitat que el músic rus hagués fet construir una tenora.

Stravinsky se levantó para ir a felicitar a los músicos por quienes se hizo explicar detalladamente las características de cada instrumento. Le había subyugado, sobre todo, la tenora. Digamos que la tocaba el fabuloso Albert Martí. Tanto le gustó que manifestó su propósito de emplearla en alguna de sus futuras composiciones. Posteriormente corrió también la voz de que se había hecho construir una tenora, pero el hecho no ha sido comprobado (*Destino*, 24-IV-1971:48-51).

El mateix any, Eugeni Molero va publicar un article a la revista *Villanueva y Geltru* sobre Stravinsky i la sardana. En aquest article, el cronista va explicar diverses anècdotes d'Igor Stravinsky a Barcelona i va citar la procedència de les fonts: Eduard Toldrà i Rafael Ferrer. Al final de l'article, va exposar: «Nadie ha sabido darme noticias, hasta hoy, acerca de las

---

<sup>1053</sup> Biblioteca de Catalunya, Fons Josep Maria Ruera, La reforma de la sardana, top. M2834-I, p.15

<sup>1054</sup> «La sardana en la calle», *Destino* (29-VI-1961:46)

<sup>1055</sup> «La sardana: danza ampurdanesa, antigua y actual», *La Vanguardia* (18-VII-1963)

<sup>1056</sup> «En la muerte de Igor Stravinsky», *La Vanguardia* (23-I-1971:43)

sardanas que debía compondre Stravinsky en París, donde residía por aquel entonces. Ignoro, por lo tanto, si las escribió o no».<sup>1057</sup>

L'any 1981, Maria Assumpta Barjau va publicar un article a la revista *Serra d'Or* sobre les visites d'Stravinsky a Barcelona. L'autora va recordar el concert de sardanes a l'Ateneu i l'admiració que li van produir els instruments de la cobla, però va assegurar taxativament, que l'autor no va arribar a compondre'n mai cap.<sup>1058</sup> L'any següent, Oriol Martorell va publicar un article a la revista *D'art* i va detallar les sis visites que va fer Igor Stravinsky des de 1924 fins a 1956 (Martorell 1983:99-129). De nou, Martorell va referir-se al concert de la Cobla Barcelona a l'Ateneu Barcelonès i per fer-ho va utilitzar novament les paraules de Jeroni de Moragas, publicades a l'article de *La Publicitat* (20-III-1924:3). No obstant això, hi va afegir un petit apunt: «la llàstima és que –tot i que sembla que va fer-ne uns esborranys fragmentaris– no arribés a realitzar el projecte en uns moments d'entusiasme i eufòria» (Martorell 1983:104).

Jordi Puerto (1998:44) va afirmar que Stravinsky havia escoltat la Cobla Barcelona, juntament amb Max von Shillings als jardins de la casa de Pau Casals a Sant Salvador del Vendrell uns dies abans del concert a l'Ateneu, un relat difícil de creure per diferents motius. I és que, per una banda, Vera, que havia acompanyat Stravinsky durant l'estada de 1924, no va fer cap referència sobre l'excursió al Vendrell en el seu dietari, cap mitjà de comunicació va informar sobre aquest fet. Per altra banda, tenim constància que el concert que la Cobla Barcelona va oferir a Max von Schillings va ser al desembre de 1928, quatre anys més tard de la primera visita d'Igor.<sup>1059</sup>

A tombant de mil·lenni, autors internacionals van parlar de l'interès d'Igor Stravinsky per la sonoritat de la cobla. Richard Scott (1999:234) va utilitzar de nou la crònica de Jeroni de Moragas i va exposar que desconeixia si Stravinsky havia arribat a materialitzar el projecte: «it is not known if such a piece was ever written». Carol Hess (2005:184) va afirmar que el compositor rus havia sol·licitat sardanes pel seu ús: «the new music he was hearing and in the instrumentation of the cobla, and his praise for catalan music was frank and effusive. He requested some sardanes for his personal use», però no va aprofundir en el tema. Adkins i Russ (2013:57) van destacar la promesa que havia fet Stravinsky de compondre una sardana.

---

<sup>1057</sup> «Stravinsky y la sardana», *Villanueva y Geltru* (30-VI-1971:5)

<sup>1058</sup> «Stravinsky a Barcelona», *Serra d'or* (XI-1982:49-50)

<sup>1059</sup> «Stravinsky a Barcelona», *La Sardana* (XII-1928:675)

Ambdós historiadors, a banda d'exposar que aquest projecte no s'havia arribat a materialitzar mai, van comentar que Robert Gerhard n'havia fet dues i que la segona, titulada *Sardana número 2*, podria ser la composició que no va arribar a escriure Stravinsky: «the second, in particular, might almost be the sardana Stravinsky never wrote». Al mateix any, Tamara Levitz (2013:148) va insistir de nou en el concert que havia efectuat la Cobla Barcelona a l'Ateneu Barcelonès, va citar l'article de Jeroni de Moragas i no va fer cap referència a la composició promesa.

Un dels personatges que va contribuir a transformar d'una forma evident el contingut del mite va ser l'intendent de flabiol durant el concert de la Cobla Barcelona a l'Ateneu Barcelonès: Narcís Paulís (1905-1988). En diverses ocasions, el músic va exposar que aquest concert havia estat un dels esdeveniments més rellevants de la seva vida. Així ho va explicar a un dels seus deixebles, Jordi León:

A més de felicitar a Narcís Paulís i acaronar-lo, Stravinsky va manifestar el seu interès per poder tocar el flabiol. Després que el flabiolaire [Paulís] executés, a poc a poc, l'escala diatònica ascendent dues vegades, Stravinsky prengué el flabiol i, sense vacil·lació, el va fer sonar –des de mi3 fins el la4– amb gran admiració per part de tots els presents (León 2003:104-105).

Jordi Puerto (1998:42) també va narrar el record de Paulís en un dels seus llibres: «un dels moments culminants de la meua vida musical», va relatar-li el músic al periodista. I és que al llarg dels anys, Paulís va explicar que Stravinsky li havia enviat una sardana instrumentada per a cobla i que ell mateix l'havia interpretat en un assaig. El músic també va especificar que la composició era molt difícil i que, a causa d'aquest fet, l'havia retornat a Stravinsky amb algunes indicacions i sense efectuar-ne cap còpia.<sup>1060</sup> Així ho va explicar Paulís a Puerto:

Uns anys després, a conseqüència d'aquestes audicions, Stravinsky va remetre a Narcís Paulís una sardana, perquè li donés el seu parer. Aquest va fer-hi algunes observacions i la hi va tornar, sense fer cap còpia. Per aquella època, el gran mestre se'n va anar a residir als Estats Units i mai més se'n sabé res d'aquella obra (converses amb Narcís Paulís) (Puerto 1998:44).

Stravinsky s'emportà de mostra algunes partitures de sardana i posteriorment envià al mestre Narcís Paulís una sardana escrita per ell, per demanar-li parer, aquest li feu algunes correccions

---

<sup>1060</sup> Jordi León, comunicació personal, Barcelona (15-IX-2019); Josep Maria Serracant, comunicació personal, Sabadell (29-X-2019)



al respecte i les hi retornà sense guardar-ne còpia. Si ho hagués fet avui tindríem una sardana d'ell. El propi Paulís m'ho havia explicat així (Puerto 2009:196).

L'any 2004, el periodista David Puertas va publicar un llibre sobre enigmes musicals. El periodista va relatar el concert de l'Ateneu i va exposar novament que Stravinsky havia entregat la sardana a la Cobla Barcelona:

El mateix dia que Stravinsky tornava cap a París, va entregar l'obra a la Cobla Barcelona i els va demanar que l'assagessin i que li diguessin què els semblava la seva sardana. Aquesta cobla la va assajar però hi van trobar alguns errors en la instrumentació. Com que en aquella època no hi havia fotocopiadores –i els copistes devien anar enfeïnats– van decidir posar els papers originals en un sobre i enviar-los per correu cap a París. El fet és que mai no se'n va saber res, d'aquesta sardana [...] Està perduda en algun arxiu? Va trobar el moment de corregir-la i completar-la? El sobre va arribar a París? Es va perdre pel camí? (Puertas 2004:59).

Els relats de Paulís i de Puertas van contribuir a fer plausible que Igor Stravinsky hagués arribat a materialitzar la promesa, un fet que va comportar que durant la primera dècada del XXI, alguns periodistes<sup>1061</sup> donessin per suposat que ho hagués fet. Puertas explica que per la redacció d'Enigmes Musicals va utilitzar informació provinent dels llibres de Jordi Puerto i també del seu pare, Francesc Puertas, excomponent de la Cobla Barcelona durant la segona etapa de la seva història.<sup>1062</sup>

Al fons personal de Narcís Paulís, conservat per Maria Àngels Paulís, filla del compositor, no hi consta cap carta hològrafa d'Igor Stravinsky.<sup>1063</sup> A més a més, cap dels intèrprets vinculats a la Cobla Barcelona han afirmat que haguessin interpretat una sardana del compositor rus. L'any 1926, en una entrevista a la revista *Almanac de la Sardana*, Albert Martí va exposar: «No fa gaire, a l'Ateneu Barcelonès, Stravinsky se'ns mostrà encisat, prometent, àdhuc, una sardana original seva».<sup>1064</sup> Vint anys més tard i en una altra entrevista, Martí va

---

<sup>1061</sup> Rahola, Pilar. «¿Está agonizando la sardana?», *La Vanguardia* (2-V-2008:28): «Impresionado con la música para cobla, Stravinski llega a componer una sardana que, desgraciadamente, se ha perdido». Ventura, Jesús (2014:91): «S'explica que l'impacte rebut per Igor Stravinsky en conèixer la cobla i la sardana el va incitar a escriure'n una i la va arribar a entregar, si més no uns esbossos, als músics de la Cobla Barcelona, els quals li van reenviar a París sense fer-ne cap còpia i marcant uns probables problemes d'instrumentació. Uns papers que mai més no s'han trobat».

<sup>1062</sup> David Puertas, comunicació personal, Barcelona (29-X-2019). Segons David Puertas, la informació d'Stravinsky li havia explicat el seu pare, Francesc Puertas, que havia format part de la Cobla Barcelona en la darrera etapa (anys 60-70).

<sup>1063</sup> Maria Àngels Paulís, comunicació personal, Sant Feliu de Pallerols (17-VIII-2017)

<sup>1064</sup> «Un gran tenora, entrevist amb Albert Martí». *Almanac de la Sardana* (1926:28)

recordar únicament la impressió que havia originat la sonoritat de la cobla a Stravinsky: «Stravinsky se mostró asombrado por sus encantos».<sup>1065</sup> Pere Moner<sup>1066</sup> i Josep Juncà van recordar el concert a l'Ateneu, però no van fer cap referència a una possible sardana. Amb tot això, cal afegir que Narcís Paulís havia col·laborat esporàdicament com a intèrpret de flabiol amb la Cobla Barcelona, però mai en va ser membre titular. De fet, és molt probable que accedís a tocar l'instrument al concert de l'Ateneu en un període d'impàs en què Josep Gravalosa –flabiolaire titular i fundador– va deixar la formació a finals de 1923 per desavinences amb Albert Martí (v. 1.3.1).

Heidy Zimmermann (2020:2), directora de la col·lecció d'Igor Stravinsky de la Paul Sacher Stiftung, exposa que Stravinsky, al llarg dels anys, va guardar curosament diversos manuscrits de les seves obres, així com també diversos quaderns d'esbossos i nombrosos fulls d'idees musicals. L'especialista austríaca recorda que el músic rus, des de ben jove, s'havia adonat que algunes de les seves partitures hològrafes es podien convertir ràpidament en diner efectiu, i explica que al 1918 va vendre el manuscrit de *L'ocell de foc* per 8.000 francs suïssos (Zimmermann, 2020:2). A la vegada, l'historiador Stephen Walsh (1998:65-69) exposa que a partir de la dècada de 1920, i per tal d'evitar que els editors es quedessin partitures hològrafes, Stravinsky va intentar preservar curosament tot el material possible. Fins i tot en algunes ocasions, va dipositar manuscrits a casa de mecenes, per tal d'evitar la pèrdua o la venda. Així doncs, és difícil de creure que Igor Stravinsky enviés a Narcís Paulís una composició per a cobla.

---

<sup>1065</sup> «Cobla Albert Martí». *Sardanes i cançons* n. 3 (IX-1946:1-4)

<sup>1066</sup> «La Cobla Barcelona, la más internacional orquesta de sardanas, a través de su director Pedro Moner». *Destino*, n.1368 (26-X-1963:59)

#### 4.2.4. La sardana de *L'ocell de foc*

A l'octubre de 2017, la Biblioteca de Catalunya va inaugurar l'exposició «Música i estudi. Cent anys de la Secció de Música de la Biblioteca de Catalunya». L'exposició va incloure diversos publicacions i documents procedents de fons personals, entre els quals hi havia un àlbum de dedicatòries del Sindicat de Músics de Catalunya.<sup>1067</sup> L'àlbum, que portava per títol «El Centro Musical a las eminencias del arte del Sindicato Musical de Cataluña» incloïa diverses signatures datades entre 1898 i 1954. La comissària, Rosa Montalt, va decidir mostrar la dedicatòria que havia fet Igor Stravinsky el 18 de març de 1924 a Barcelona.<sup>1068</sup> A l'encapçalament, el músic rus hi va anotar «*Khorovod* (sardana) de *L'oiseau de feu*» i a sota un pentagrama amb un fragment de la suite de l'obra, concretament, la *Ronda de les princeses de L'ocell de foc*. El músic rus hi va afegir: «Tout petit souvenir aux admirables musiciens de l'Orchestre Pau Casals, avec lequel j'ai travaillé pendant 12 heureux jours á Barcelone, Igor Strawinsky, 18 mars 1924».<sup>1069</sup> El contingut d'aquesta dedicatòria va fer revifar de nou el mite i diversos mitjans de comunicació van fer ressò de la troballa.

Al gener de 2018, el magazín *El taller del lutier* de l'emissora Catalunya Música va convidar el musicòleg Jaume Ayats amb l'objectiu de resoldre l'enigma de la sardana que havia promès Stravinsky.<sup>1070</sup> Mesos més tard, Josep Maria Casasús va publicar un article al diari *Ara* titulat «La sardana de Stravinsky».<sup>1071</sup> Al mateix moment, el programa *Quan arribin els marcians*, emès per Televisió de Catalunya (TV3) va dedicar un espai a parlar novament de la sardana del compositor rus.<sup>1072</sup> Cap dels participants va aclarir si Stravinsky l'havia arribat a compondre. Probablement, la publicació que va remoure i difondre més el mite va ser un article publicat per la musicòloga Aina Vega en una web de divulgació i actualitat musical al desembre de 2018. En aquest, Vega va assegurar que el Dr. Mark Doran, professor de la Universitat de Pasadena, havia trobat una sardana escrita per Stravinsky: «se trata de una composición inspirada en las de Juli Garreta y en melodías populares catalanas pero con sello propio e innovaciones melódicas que la hacen muy vanguardista».<sup>1073</sup> La noticia, que es va escampar

---

<sup>1067</sup> Biblioteca de Catalunya, Fons Ricart-Capdevila, top. M 7131

<sup>1068</sup> Rosa Montalt, comunicació personal, Barcelona, 27-XI-2017

<sup>1069</sup> Biblioteca de Catalunya, Fons Ricart-Capdevila, top. M 7131

<sup>1070</sup> Ayats, Jaume (20-I-2018) «El manxaire 79: La sardana de Stravinski» [Transmissió de ràdio]. Pere Andreu Jarrod (guió i realització) a *El taller del lutier*. Barcelona: Catalunya Música, Corporació Catalana de Mitjans Audiovisuals.

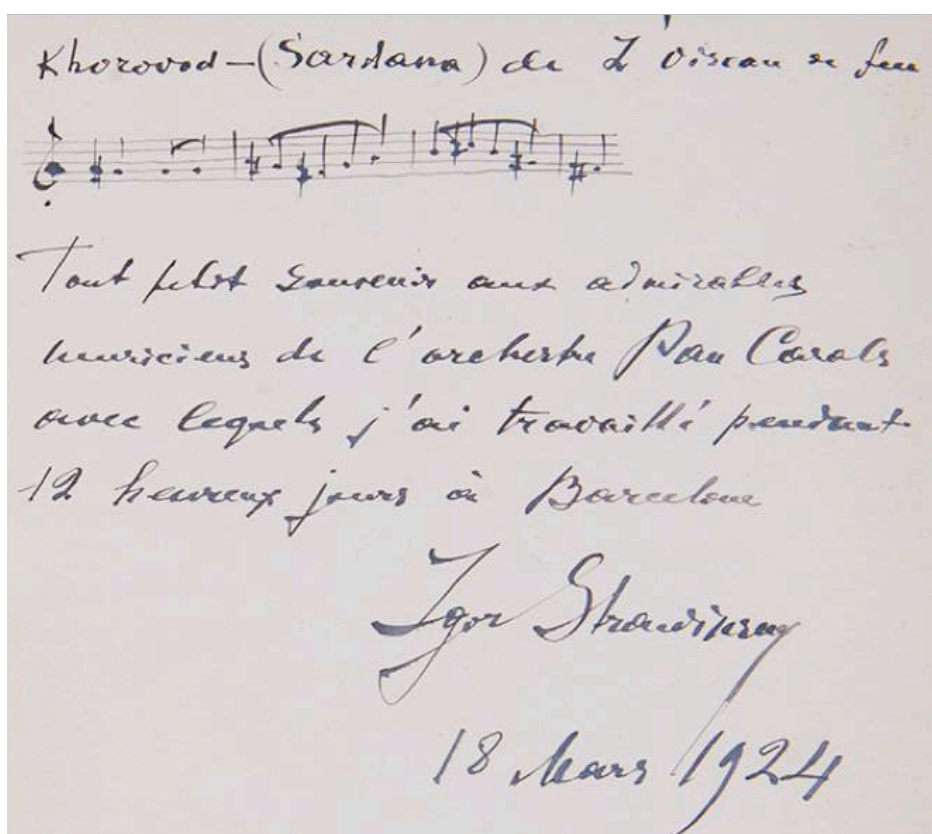
<sup>1071</sup> «La sardana de Stravinsky», *Ara* (18-III-2018)

<sup>1072</sup> Fontelles-Ramonet, Albert (26-VII-2018) «La sardana de Stravinsky» [Programa de TV]. Jordi Lara (guió i realització) a *Quan arribin els marcians*. Barcelona: Televisió de Catalunya (TV3), Corporació Catalana de Mitjans Audiovisuals.

<sup>1073</sup> Vega, Aina (2018). *Se ha encontrado la sardana prometida de Stravinski*. Recuperat de

com una reguera de pólvora per les xarxes socials i per les aplicacions de missatgeria mòbil, va resultar ser una innocentada emesa el 28 de desembre de 2018.

Així doncs, del contingut de la dedicatòria inclosa a l'àlbum del Sindicat de Músics de Catalunya,<sup>1074</sup> se n'extreuen una sèrie de conclusions. El 18 de març de 1924, un dia abans de manifestar que compondria una sardana i d'escoltar la Cobla Barcelona, el músic rus va dedicar uns mots als músics de l'Orquestra Pau Casals. A l'encapçalament de la pàgina, tal com acabem de veure, hi va anotar: «Khorovod (sardana) de *L'oiseau de feu*» (v. **Fig. 4.1**).



**Figura 4.1.** Biblioteca de Catalunya, Fons Ricart-Capdevila, top. M 7131

<<http://barcelonaclasica.info/news/es/2018/12/28/0001/se-ha-encontrado-la-sardana-prometida-de-stravinski>>

<sup>1074</sup> Biblioteca de Catalunya, Fons Ricart-Capdevila, top. M 7131

*L'ocell de foc*, estrenat el 1910 a París, és un ballet de dansa clàssica en dues parts i set quadres coreografiats per Mikhaïl Fokín per als Ballets Russos, basat en contes tradicionals russos del mateix nom (Walther 1986:28). Al llarg dels anys, Stravinsky en va realitzar diversos arranjaments i en va elaborar diverses suites entre les quals destaca la de 1911 per a gran orquestra simfònica; la de 1919, realitzada a Morges; i la de 1945, elaborada a Estats Units (Boucourechliev 1982:48). És molt probable que, durant l'estada d'Igor Stravinsky a Barcelona, l'any 1924, l'Orquestra Pau Casals interpretés la suite de 1919. Stravinsky, a les diferents suites, va adjuntar-hi un número del ballet que incloïa un khorovod: *Ronda de les princeses*.

Al llarg del catàleg de Stravinsky, hi destaquen obres compostes a partir de característiques estilístiques pròpies de les danses d'origen popular. A més de *L'ocell de foc*, Stravinsky va incloure un khorovod a *La Consagració de la Primavera*. El khorovod és una dansa popular russa que es va popularitzar i estendre en diverses regions de Rússia, ballada majoritàriament per noies, tot i que en algunes ocasions també ho feien joves d'ambdós sexes. Els dansaires s'agafaven de les mans, formaven un cercle i realitzaven diversos moviments coreogràfics d'est a oest. En algunes regions de Rússia, aquesta dansa es ballava a partir d'una sèrie de files separades entre si. A voltes, s'acompanyava de cantaires que, des de dins del cercle, corejaven cançons populars. Les tonades solien ésser cícliques i responien a una estructura formal binària: AABB, ABAB o ABBA (Zemtsovsky; Powell, 2001:39-41).

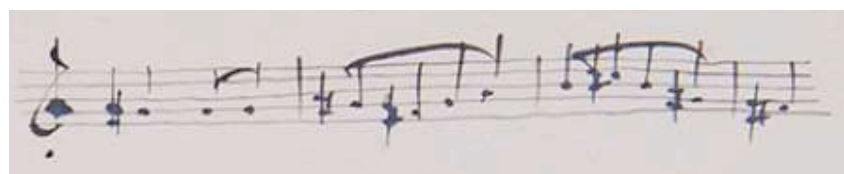
Nelson (2013:252) va afirmar que *L'ocell de foc* esdevenia la primera obra en què Stravinsky havia utilitzat melodies populars russes per compondre. I és que per escriure *Khorovod*, va utilitzar una melodia que Rimsky-Korsakov havia inclòs a la col·lecció *100 cançons populars russes amb acompanyament de piano* Op.24 (1876), concretament la número 79, titulada *Al petit jardí*.<sup>1075</sup> Anys després de la publicació, Rimsky-Korsakov va utilitzar de nou la melodia i la va incloure a la *Sinfonietta sobre temes russos* Op.31, concretament al primer tema del segon moviment (Haimo; Johnson 1987:86). Stravinsky, per compondre el *Khorovod* de *L'ocell de foc*, a banda de la melodia popular, també hi va incloure melodies de pròpia creació, entre les quals destaca la tonada que va citar a la dedicatòria del llibre del Sindicat de Músics, que surt a la secció central de la peça i que resorgeix de nou a la reexposició final (v. **Fig. 4.2.** i **4.3.**).

---

<sup>1075</sup>(Rimski-Korsakov 1877:78) A la primera edició, el títol de la melodia està en rus: Как по садуку, садуку. Per a la redacció, s'ha utilitzat la traducció de Nelson (2013:252): «With reference to the 1910 version of the suite he used the Rimsky-Korsakov setting of *In the small garden* (Как по садуку, садуку), no. 79».



**Figura 4.2.** A: Melodia inclosa a la col·lecció 100 cançons populars russes amb acompanyament de piano Op.24 de Rimsky Korsakov (1877:78). B: Melodia utilitzada per Stravinsky (1920:19) a L'ocell de foc.



**Figura 4.3.** Al compàs 17 del Khorovod de L'ocell de foc (Stravinsky 1920:19) hi apareix una melodia de creació pròpia que correspon a la que el compositor va anotar a l'àlbum del Sindicat de Músics de Catalunya. Biblioteca de Catalunya, Fons Ricart-Capdevila, top. M 7131.

És molt probable que durant l'estada de 1924 a Barcelona, Stravinsky detectés una sèrie de similituds entre el khorovod i la sardana. Per una banda, semblances coreogràfiques: un nombre indeterminat de dansaires que s'agafen de les mans, formen una rotllana i desenvolupen moviments coreogràfics. Per altra banda, paral·lelismes conceptuals: danses populars, de Rússia i de Catalunya, que traspassen límits i fronteres i que sota una nova concepció simfònica o cambrística, entren a les sales de concert per ser dansades en un escenari o simplement per ser escoltades. El *khorovod* de *L'ocell de foc* va ser compost per ésser dansat i, posteriorment, va ser inclòs en una suite de concert. En aquest sentit, el compositor rus també presenciava un cas similar a Catalunya. Havia conegut per primera vegada la sardana a la plaça Catalunya: «watch a sardana (street dance)»;<sup>1076</sup> al cap d'uns dies, havia escoltat *Juny* de Juli Garreta en un concert de la Banda Municipal de Barcelona al Teatre del Liceu, i finalment havia escoltat un concert de sardanes per la Cobla Barcelona al pati de l'Ateneu, en el qual havia tornat a escoltar *Juny* però en la seva versió original. En definitiva,

<sup>1076</sup> Paul Sacher Stiftung, Stravinsky Collection, Vera Stravinsky's diàries, III-1924

una dansa popular que es dansava al carrer i que entrava a les sales de concert amb una nova funció.

Fins i tot podria ser que Stravinsky detectes afinitats estètiques i formals entre les dues danses. El *khorovod* de *L'ocell de foc* està escrit en compàs binari a partir de melodies de creació pròpia i també de tonades populars, unes directrius estètiques semblants a les del gènere de la sardana i a la vegada està estructurat a partir d'un model formal similar a la dansa catalana: una introducció breu realitzada per un flautí, dos fragments relativament curts que es repeteixen (AA), seguit d'un ampli desenvolupament temàtic (B) que deriva a un *tutti* final de caràcter reexpositiu (B). A més a més, una de les melodies principals, concretament la que va citar en la dedicatòria, la interpreta majoritàriament un oboè, un instrument que comparteix certes similituds sonores amb la tenora. A mode de conclusió, l'existència d'aquesta dedicatòria, realitzada un dia abans del concert de la Cobla Barcelona, demostra l'interès i l'atracció d'Igor Stravinsky per la sardana.

#### 4.2.5. Un possible esbós

Marie Stravinsky, besneta del compositor i directora de la Fundació Igor Stravinsky, desconeixia les visites del músic rus a Barcelona i exposava que, en el cas que Igor hagués escrit una sardana o hagués fet un arranjament per a cobla, estaria dipositat en una col·lecció privada o en el fons personal del compositor, dipositat a la Paul Sacher Stiftung:

If the sardanas were written and actually exist my best guess is that they are in a private collection. If Stravinsky ever arranged any of his own music for the cobla –which sounds altogether possible after reading of his enthusiasm for the instrument– I certainly have never read about such an arrangement. In both cases I think the Paul Sacher Stiftung and Tamara Levitz<sup>1077</sup> may be able to help you.<sup>1078</sup>

El fons personal d'Igor Stravinsky, que es conserva des del 1983 a la Fundació Paul Sacher de Basilea, inclou documentació des del període de Sant Petersburg fins a la dècada de 1960, més de tres-centes noranta carpetes d'esbossos, esborranys, partitures hològrafes, còpies, cartes, edicions impreses amb correccions i anotacions. També inclou cent-setanta caixes de correspondència i documents, rotlles de pianola perforats per Stravinsky, diaris de Vera

---

<sup>1077</sup> Ha estat impossible contactar amb Tamara Levitz.

<sup>1078</sup> Marie Stravinsky, comunicació personal, Basel (14-VIII-2018)

Stravinsky, i un ampli arxiu fotogràfic de més de quatre mil fotografies (Zimmermann, 2020:6). Igor Stravinsky va recollir i conservar tot allò relacionat amb la gestació, la interpretació i la recepció de la seva obra musical. També va ordenar, identificar i etiquetar, de la seva pròpia mà, la major part de la documentació conservada al fons (Zimmermann, 2020:4).

La secció titulada «Korrespondanze» conté una àmplia col·lecció epistolar que també engloba altres documents relacionats amb afers del compositor rus: factures, targetes, fotografies, programes de concert, textos manuscrits o retalls de diari. Els documents estan catalogats i ordenats per localització geogràfica i en format cronològic, tal com ho va fer en el seu moment el propi compositor. En aquesta secció hi consten cinc caixes titulades “Barcelona” que corresponen a les cinc estades que va fer a la ciutat comtal.<sup>1079</sup> Al llarg dels més de quatre cents documents, hi ressalten diverses cartes de Josep Farran i Mayoral, Sonia Fridmann-Gramallé, Joan Lamote de Grignon, Clement Lozano, Joan Mestres Calvet, Joaquim Pena i Felip Rodés. El contingut de les cartes és divers, algunes tracten d’aspectes relacionats purament amb la contractació, d’altres d’aspectes estètics i musicals, i d’altres simplement de qüestions d’oci. Cal dir que en les diferents caixes no hi consta cap carta de Narcís Paulís.

A la secció documental també hi destaquen targetes personals de Carles Vallín, Josep Maria Abades i Blanchart, Pere Soldevila i Grau, José Sanjuan, José de Montoliu, Raimon Vayreda, Juan Ferchen, Eusebi Bertrand i Serra, Joan Borràs de Palau, Carlos Vallín i Rafael Moragas. Referent al 1924, hi ha un full de signatures dels socis de l’Ateneu Barcelonès, concretament de Josep Maria de Sagarra, Lluís Llimona, Josep F. Ràfols, Rossend Llates, Carles Capdevila, Alexandre Plana, Mateu F de Sato, Joaquim Borralleras i Francesc Pujols amb la següent anotació: «salut i dilecció».<sup>1080</sup> També hi consta una targeta de la Cobla Barcelona amb el nom del representant, Albert Martí i Galcerán, i la direcció: «Carrer Tamarit n. 145, principal 1, Barcelona».<sup>1081</sup> La secció també guarda fotografies del compositor en diversos espais de la ciutat (v. **Im. 4.1**).<sup>1082</sup>

A la secció «Diaries Igor Strawinsky» es conserven els diaris personals d’Igor i Vera Stravinsky. Entre 1917 i 1941, coincidint en l’etapa en què el músic rus va visitar Barcelona,

---

<sup>1079</sup> Paul Sacher Stiftung, Stravinsky Collection, Korrespondanze, Box 57: Barcelona, 1924; Box 58: Barcelona 1925; Box 60, Barcelona 1928; Box 67: Barcelona i Madrid 1933; Box 70: Barcelona 1936

<sup>1080</sup> Paul Sacher Stiftung, Stravinsky Collection, Korrespondanze, top. 122.1.728

<sup>1081</sup> Paul Sacher Stiftung, Stravinsky Collection, Korrespondanze, top. 122.1.731

<sup>1082</sup> Paul Sacher Stiftung, Stravinsky Collection, Korrespondanze, top.: 122.1.1418, 123.1-2262, 122.1-0549



no va escriure diaris personals. No obstant això, sí que ho va fer Vera, en uns documents que s'han citat anteriorment.<sup>1083</sup> A la secció «Bearbeitung von Werken anderer Komponisten» hi consten diverses partitures, editades o manuscrites d'una gran varietat de compositors: Bach, Beethoven, Boulez, Debussy, Messian, Sibelius, Schönberg, Txaikovski i Verdi. No hi consta cap sardana hològrafa o editada, ni cap obra composta per un compositor català, un fet que ens fa indicar que les partitures que Stravinsky es va endur –segons la premsa– l'any 1924, es van extraviar o simplement no es van guardar.

A banda de la secció de la música manuscrita, anomenada «Manuskripte», una de les més interessants és l'anomenada «Inhalt der Skizzenbücher», que conté vuit quaderns relligats d'esbossos datats entre 1908 i 1928. Els llibrets inclouen idees musicals i esborranys d'obres culminades: *Història del soldat*, *Concertino*, *Octet*, *Quatre cançons russes*, *Piano Ragtime*, *Simfonia d'instruments de vent*, *Sonata per a piano*, *Oedipus Rex*; i també de projectes inacabats o no completats, anomenats «Werkprojekte»: «*Cancan*, *Cinq pièces monométriques*, *Dialogue de la joye et de la raison*, *Etüden und Kadenzzen*, *Flagellanten*, *Iže Cheruvimy*, *Kozáček*, *Spanisches Stück*, *Tafellieder*, *Tarantella*, *Volgel Strefil*, *Walzeren*».<sup>1084</sup> La directora de la col·lecció, Heidy Zimmermann, explica que els quaderns també tenen esbossos no identificats ni relacionats amb cap obra en concret.<sup>1085</sup> Al fons també hi ha una secció titulada «Nicht identifizierte Manuskripte», esbossos sense relligar datats de la dècada de 1950-1960.

Segons Ziegler (2019:1), durant la dècada de 1910 i 1920, Igor Stravinsky va utilitzar freqüentment els quaderns d'esbossos per emmagatzemar, estructurar, reflexionar i desenvolupar pensaments i idees durant el procés compositiu. Recentment, diversos musicòlegs han investigat aquests quaderns amb l'objectiu d'establir cronologies i rastrejar el procés compositiu del compositor. David Smyth (2005) va publicar un estudi sobre els esbossos conservats de la *Història del soldat* i Tom Gordon (2005) un altre referent al procés compositiu de *Piano Ragtime*. Gordon va especificar que els esborranys del compositor registraven el contingut i l'objectiu de l'obra: «defineixen el material inicial, el mètode de treball, el pes de les preocupacions compositives i les condicions de construcció» (Gordon 2005:1). De la mateixa manera, Hall i Sallis (2004:245) van exposar que els quaderns d'esbossos eren un instrument clau per a entendre l'evolució del pensament musical de Stravinsky. Segons les autores, durant l'etapa més experimental del compositor, datada entre

---

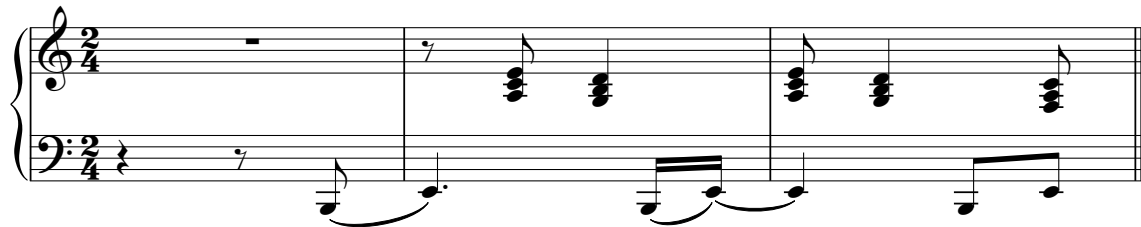
<sup>1083</sup> Basel, Pau Sacher Stiftung, Stravinsky Collection, Diaries Igor Stravinsky, Vera Stravinsky's diaries, III-1924

<sup>1084</sup> Paul Sacher Stiftung, Stravinsky Collection, Kataloge, pp. 142-143

<sup>1085</sup> Heidy Zimmermann, comunicació personal, Basel (9-VIII-2018)

1915 i 1920, Stravinsky va realitzar una infinitat d'esbossos melòdics i rítmics, així com també múltiples anotacions referents a qüestions instrumentals. Alguns elements es van incloure en les seves obres i d'altres no es van arribar a utilitzar mai. Hall i Sallis (2004:245) conclouen que, a partir d'estudis sistemàtics, es poden obtenir resultats interessants sobre el procés creatiu del músic rus.

Al quadern número 3, anomenat «Skizzenbuch III», hi apareix un esborrany titulat: «Kispanspéce». Els que van confeccionar el catàleg del fons van efectuar la corresponent traducció a l'alemany: «Spanisches Stück»,<sup>1086</sup> és a dir, peça espanyola (v. **Fig. 4.4**).



**Figura 4.4.** Paul Sacher Stiftung, Stravinsky Collection, Inhalt der Skizzenbücher, Skizzenbuch III, top.123-0125

Aquest quadern conté diversos esbossos datats a finals de la dècada de 1910 i inicis de 1920. És molt probable que Stravinsky anotés aquest esbós durant la visita que va fer a Sevilla durant la setmana santa de 1921, una estada en què, a banda de quedar totalment sorprès de la religiositat de les processons (Stravinsky [1935] 2005:110) va prometre a Manuel de Falla que escriuria una obra a l'estil andalús, una acció que evidencia la pràctica i les inquietuds que tenia compositor rus durant les seves gires. Així ho va relatar el compositor gadità al juny de 1922 durant una conferència realitzada en motiu del concurs de «Cante jondo» a Granada:

Aún no hace un año que el ilustre Igor Stravinsky –huésped entonces de Andalucía– profundamente sugestionado por la belleza de nuestros cantos y nuestros ritmos, anunciaba el propósito de componer una obra en la que esos valores fuesen empleados (Manuel de Falla 1972:175).

<sup>1086</sup> Paul Sacher Stiftung, Stravinsky Collection, Inhalt der Skizzenbücher, Skizzenbuch III, top. 123-0125

Al quadern número VII, anomenat «Skizzenbuch VII»,<sup>1087</sup> hi consten diferents esbossos realitzats durant la dècada de 1920, entre els quals hi destaquen alguns fragments de *Piano-Rag* (1919), *Concertino* (1920), *Simfonia d'instruments de vent* (1920), *Octet* (1919-1923), *Sonata* (1924). Al mateix quadern, hi consten altres esborranys dels quals es desconeix si es van arribar a utilitzar en alguna de les seves composicions. Fins i tot podria ser que un d'ells fos un possible esbós de la sardana.<sup>1088</sup> I és que Oriol Martorell (1983:104) va afirmar que Stravinsky havia fet uns «esborranys fragmentaris» però que no havia arribat a culminar el projecte. Desconeixem els motius que van portar Martorell a evidenciar aquest fet. Podria ser que Igor Stravinsky, durant l'estada a Barcelona al 1956, li expliqués a Eduard Toldrà que havia fet un esbós però que mai l'havia arribat a utilitzar. Martorell (1985:119) va confessar que Toldrà li havia explicat molts detalls de la visita: «jo mateix –que per la meua íntima vinculació d'aquella època amb Eduard Toldrà– en vaig conèixer d'immediat molts detalls però no me'ls vaig anotar enlloc i ben aviat, els vaig anar oblidant per complet». Sigui com sigui, un esbós conservat al quadern VII conté un conjunt de característiques musicals, fins i tot podríem dir formals, que s'aproximen a algunes peculiaritats conceptualitzades en el gènere de la sardana (v. **Fig. 4.5.**).

**Figura 4.5.** Paul Sacher Stiftung, Stravinsky Collection, Inhalt der Skizzenbücher, Skizzenbuch VII, top. del quadern 123-0441, top. del microfilm: 123.0323.

<sup>1087</sup> Paul Sacher Stiftung, Stravinsky Collection, Inhalt der Skizzenbücher, Skizzenbuch VIII, top.123-0441

<sup>1088</sup> Paul Sacher Stiftung, Stravinsky Collection, Inhalt der Skizzenbücher, Skizzenbuch VIII, top. del quadern 123-0441, top. del microfilm: 123.0323

Per una banda, la introducció, un fragment *ad libitum* que podria correspondre a l'introït que executa normalment el flabiolaire per iniciar la sardana, una melodia no mesurada i que, a diferència de la tonada estandarditzada pels flabiolaires de l'època –sempre efectuada en Fa Major real– fa referència a la tonalitat de La Major. Tot i que l'introït s'interpretava de forma no mesurada, es va conceptualitzar en compàs binari de subdivisió ternària (6/8). Així ho van anotar alguns músics a les transcripcions per a piano d'aquell període, entre els quals Juli Garreta (v. Fig. 4.6).<sup>1089</sup> Per tant, podria ésser que Stravinsky conceptualitzés la melodia introductòria de la composició en un compàs aproximat.



Figura 4.6. Arxiu del Museu de la Música de Barcelona, Col·lecció Enric Granados, «Somni dolç de Juli Garreta», top.409-07-01-02.1726.

Els tretze compassos següents estan escrits en unes de les entitats mètriques habituals de la sardana: compàs binari de subdivisió binària (2/4). Aquests compassos podrien esdevenir la primera secció de la sardana (A), és a dir, la secció corresponent coreogràficament als curts. Pel que fa als principis rítmics, hi destaca un tret característic del gènere: la intercalació d'un compàs de subdivisió binària o ternària i un o més compassos de tres negres en forma d'hemiòlia. Sense anar més lluny, aquesta peculiaritat, anomenada per alguns historiadors «temps de tres»,<sup>1090</sup> va usar-la Juli Garreta a *Juny*, una de les sardanes que Stravinsky va escoltar durant el concert de la Cobla Barcelona a l'Ateneu Barcelonès. En el fragment hi apareix l'ús

<sup>1089</sup> Juli Garreta va fer diverses transcripcions per a piano de les seves sardanes. Les dues principals sèries van ser publicades per l'Associació Foment de la Sardana de Sant Feliu de Guíxols, en la seva col·lecció «Edició Popular Dança Catalana», i pel Foment de la Sardana de Barcelona amb la col·lecció especial de partitures de música catalana anomenada «La Sardana Popular», una iniciativa del sardanista i gravador de música Josep Maria Canals. Diversos compositors van conservar aquestes edicions en el seus fons personals, com per exemple Enric Granados. (Arxiu del Museu de la Música de Barcelona. Col·leccions digitals. Col·lecció Enric Granados [en línia]. *Somni dolç* [Consulta:30-IX-2019]. Disponible a: <<https://cataleg.museummusica.bcn.cat/d>>)

<sup>1090</sup> Centre de Documentació i Recerca de la Cultura Tradicional i Popular, Fons Jaume Vilalta, document titulat *Davantall* (sense top. i s/d) Vilalta fa referència a la utilització del compàs binari (6/8) i la intercalació de tres temps: «Aureli Capmany diu: el susdit canvi de valor és un cas de perfecta adaptació característica del ritme tradicional. Tant ho és, que actualment l'anomenat *temps de tres* [fa referència al temps de tres negres] l'usen els mestres compositors de sardanes, heretat del contrapàs i de la primitiva sardana curta, com també els executants perfectament habituats a interpretar-lo, ajunten els valors musicals dins la duració del temps amb exactitud, donant al ritme aquesta aparent desigualtat, una sensació tota particular que constitueix una de les característiques més escaients. Trobar el *temps de tres* entre el compàs (6/8) és cosa perfectament regular en aquesta música i completarà aquesta declaració l'anàlisi del Contrapàs instrumentat per en Pep Ventura, segons testimoni del Sr. Raurich que diu: la dinàmica del seu ritme es regeix pel compàs binari sis vuit amb intercalacions del típic *temps de tres* que equival a dir, no confondre el ritme amb el compàs».

del recurs de la sobreposició i l'alternança d'escala i modes, com per exemple, l'ús d'una part de l'escala octotònica en els compassos 9, 10 i 11. Alguns historiadors com Arthur Berger (1968:11-42), Richard Tauskin (1985:72-142), Pierer van den Toorn (1986: 130-156) han realitzat estudis sobre la importància de l'escala octatònica en la música de Stravinsky, sobretot en el període neoclàssic. Alhora, la major part dels moviments paral·lels de les veus del fragment conserven cert regust impressionista però sota un prisma més agressiu: l'ús d'interval·ls de 7a menor i major, com per exemple al compàs 3 i 4; el pedal de mi a la veu aguda i diferents acords estratificats en la veu inferior, en els mateixos compassos. L'escriptura mena a pensar que el fragment és una reducció per a piano d'una obra instrumental (v. **Fig. 4.5.**).<sup>1091</sup>

Sigui com sigui, tot fa pensar que la sardana de Stravinsky és la història d'un projecte frustrat que ha generat molta literatura. Una promesa molt esperada però no materialitzada. L'evidència definitiva de la no realització prové de les declaracions del mateix autor. Al 1928, Pierre Monteux, Josep Farran i Mayoral i Igor Stravinsky, van coincidir en un bar de la Rambla de Barcelona i algú que també els acompanyava va recordar al compositor rus que havia promès una sardana. Stravinsky, amb simpatia, va contestar: «Oh, no! Què voleu que en faci de la sardana? Si jo escrivís una sardana, ningú coneixeria que ho era!».<sup>1092</sup>

#### 4.2.6. La sardana i la cobla segons Igor Stravinsky

Diversos fets ens permeten afirmar que la sonoritat de la cobla i el gènere de la sardana van interessar a Igor Stravinsky. Per una banda, ell mateix ho va manifestar al 1924 al diari *La Libertad*: «Barcelona será para mí inolvidable [...] lo que más me ha gustado ha sido la catedral y las sardanas, es decir, lo popular y lo arquitectónico».<sup>1093</sup> Per altra banda, el 1928 el músic va atrevir-se a definir la sardana: «Una cosa grega, sabeu? No pas pels temes, ni per l'orquestració; sinó per l'esperit, l'estructura. Una dansa numeral, d'origen molt antic».<sup>1094</sup>

Durant l'estada de 1924 i abans del concert de la Cobla Barcelona, el músic ja havia conegut la sardana a la plaça Catalunya, havia escoltat *Juny* per la Banda Municipal de Barcelona i havia anotat «*Khorovod* (sardana) de *L'oiseau de feu*» a l'àlbum de dedicatòries del Sindicat de

---

<sup>1091</sup> Albert Guinovart, comunicació personal, Barcelona (19-XI-2019)

<sup>1092</sup> «Paraules de Strawinsky i II». *La Veu de Catalunya* (7-VII-1928:5)

<sup>1093</sup> «Des de Barcelona, el paso de Strawinsky». *La Libertad* (28-III-1924:4)

<sup>1094</sup> «Paraules de Strawinsky i II». *La Veu de Catalunya* (7-VII-1928:5)

Músics de Catalunya. Per tant, és obvi que, si la formació i el gènere no li haguessin interessat gens, no hagués accedit a la invitació del concert de la Cobla Barcelona a l'Ateneu Barcelonès, un esdeveniment en què a banda de mostrar molta curiositat per la formació i pels instruments, va elevar les composicions de Juli Garreta: «preferí lo constructivo a lo melódico», va relatar el músic Cabañas (1944:109). Tanmateix, si no s'hi hagués sentit atret, potser tampoc hauria promès l'escriptura d'una sardana al finalitzar el concert de la Cobla Barcelona i tampoc hauria expressat de nou la voluntat durant el banquet celebrat a l'Hotel Ritz (v. **Im. 4.3.** i **4.4.**). Cal remarcar que tot això va passar al cap d'uns mesos de la instauració de la Dictadura de Primo de Rivera, al setembre de 1923. Si al març de 1924 Stravinsky va demanar que es parlés en català durant el banquet al Ritz, en el mateix any, el règim dictatorial va iniciar una repressió sistemàtica sobre la llengua catalana i, de manera més selectiva, en altres manifestacions culturals, com la sardana (Roig 1984:5). Tot i que Levitz (2013:148) afirma que Stravinsky no va deixar cap impressió del que pensava sobre el conflicte nacional, podem afirmar que va mostrar certa simpatia per Catalunya: per una banda, va acceptar la proposta que les seves cançons es cantessin en català i, per altra, va demanar que els parlaments del banquet s'efectuessin en aquesta llengua.

També cal fer esment específic a l'etapa creativa del compositor durant la dècada de 1920. Diego Alonso (2015:234) exposa que, després de la I Guerra Mundial, diversos compositors van rebutjar els principis romàntics i expressionistes de la manifestació subjectiva del «jo interior» i van traslladar el focus de la música des de l'expressió emocional a la construcció tècnica. L'especialista també afirma que les tendències formalistes de la postguerra van decantar-se per una sonoritat sòbria i frenada. Els compositors, com a reacció de la sonoritat romàntica dels instruments de corda, van recórrer a la sonoritat dels instruments i dels conjunts de vent, considerats més aptes per a la transmissió d'una nova sensibilitat musical. Alonso (2015:234) destaca diverses composicions escrites durant la dècada de 1920 sota aquests principis: *Simfonia d'instruments de vent* (1920), *Octet* (1923), *Concert per a piano i orquestra* (1923-24) de Stravinsky; *Segon concert per a piano* (1930-31) de Béla Bartók; *Concert de cambra* (1925) d'Alban Berg i *Quintet de vent* (1923-24) d'Arnold Schönberg. També exposa que Robert Gerhard va ser partícip d'aquesta tendència estètica i va compondre diverses obres per a conjunt de vent: *Divertiment per a instruments de vent* (1926), el *Quintet de vent* (1928), i fins i tot dues *Sardanes* per a cobla (1929). Segons Alonso (2015:235), l'*Octet* de Stravinsky, escrit al 1923, és una de les obres més representatives de les directrius estètiques del formalisme musical dels anys vint, una obra que el propi compositor va definir com un objecte musical

no descriptiu i no expressiu: «non-descriptive and non-expressive “musical object”» (Stravinsky [1924] 1966:7). I és que el compositor, que ja havia escrit la *Simfonia per a instruments de vent* al 1920, va començar a escriure l'*Octet* sense saber per a quina formació instrumental era: «esta cuestión la resolví al terminar la primera parte, cuando vi claramente qué conjunto reclamaban la materia contrapuntística, el carácter y la estructura del trozo compuesto» (Boucourechliev 1987:153). L'any 1924, Stravinsky va compondre el *Concert per a piano i instruments de vent*, una obra que novament s'emmarcava en les directrius estètiques del formalisme musical d'aquesta època. Stravinsky va aprofitar aquesta composició per definir i tipificar tres tipologies d'orquestrs diferents: la «symphony orchestra», és a dir, l'orquestra simfònica estandarditzada; la «fanfare», formada per un grup de metalls i de percussió («bass and percussion»); i la «orquestre d'harmonie», que segons el compositor és la que havia utilitzat per compondre el concert per a piano, una agrupació formada per un flautí, dues flautes, dos oboès, un corn anglès, dos clarinets, dos fagots, quatre trompes, quatre trompetes, tres tombons, una tuba, tres contrabaixos i percussió.<sup>1095</sup> Stravinsky va confessar que, malgrat ésser conscient que l'orquestra simfònica era més adequada per la sonoritat del piano, va utilitzar «orquestre d'harmonie», perquè li permetia compondre a partir del contrapunt.<sup>1096</sup>

Morgan (1999:188-189) afirma que Stravinsky, durant la I Guerra Mundial i la postguerra, es va endinsar en un escriptura musical més econòmica que es distanciava de les grans proporcions instrumentals dels ballets russos. L'interès per les proporcions reduïdes també quedava palès durant la visita a Barcelona de 1924, en la qual el músic rus va decidir veure dues òperes de cambra que es duïen a terme al Teatre de Barcelona, *La serva padrona* de Giovanni Battista Pergolesi i *Noces d'or* d'Armand Crabbé i d'August Maurage, i l'audició de sardanes de la Cobla Barcelona a l'Ateneu Barcelonès. Morgan (1999:188) també destaca algunes composicions del músic rus que es caracteritzen per aquesta reducció instrumental: les tres cançons titulades *Pribaotuki* (1914), l'òpera de càmera *Reynard* (1916), l'obra teatral *Història del soldat* (1918) i el *Ragtime* (1919) per a un grup d'onze instruments. A la vegada exposa que durant aquest període, Stravinsky va prestar especial interès en els materials folklòrics i que els va utilitzar deliberadament en algunes composicions.

---

<sup>1095</sup> Paul Sacher Stiftung, Stravinsky Collection, Korrespondanze, top.: 122.1.0195

<sup>1096</sup> Paul Sacher Stiftung, Stravinsky Collection, Korrespondanze, top.: 122.1.0195

Així doncs, seria possible que Stravinsky, plenament immers en una estètica envoltada per instruments de vent, emmarqués la formació de la cobla dins les directrius estètiques del formalisme musical dels anys vint com un resultat més de la preocupació existent per les sonoritats anti-romàntiques dels instruments de vent durant el període de la postguerra. La cobla era una agrupació musical –considerada per alguns un exercici de regionalisme– que també es podia entendre com un gest d'avantguarda a partir de la qual compondre composicions innovadores. També seria possible que Stravinsky la tipifiqués com una «orquestre d'harmonie», una agrupació a partir de la qual es podien concebre obres que traslladessin el focus a la construcció tècnica a partir d'un element central: el contrapunt. Stravinsky emprava sovint el contrapunt en les seves composicions per a formacions de vent, i l'havia observat clarament en les composicions de Juli Garreta que havia escoltat el músic rus: *Juny* i *Llicorella*.

A banda de la vessant purament estètica, també cal fer esment al moment vital d'Igor Stravinsky. Entre 1923 i 1924, Stravinsky va incorporar noves facetes a la seva carrera professional: la direcció i la interpretació, unes vessants que, a banda de convertir-se en una de les fonts d'ingressos més importants fins al final de la seva vida, li van portar alguns mals de cap i també una clara disminució del temps per a la composició. La primera vegada que va dirigir i va estrenar una obra seva, l'*Octet* a l'Òpera de París l'any 1923, va confessar haver passat «molts nervis» (Walther 1986:72-73). A la vegada, al maig de 1924, Stravinsky va estrenar-se com a intèrpret de les seves pròpies composicions:

Después de haber terminado la primera parte de mi *Concerto* y a punto de atacar el *largo* que arranca con piano solo, de repente me di cuenta de que no tenía ni la menor idea de cómo empezaba. Se lo dije a Koussevitzky en voz baja. Éste echó un vistazo a la partitura y me sopló las primeras notas que fueron suficientes para recuperarme y atacar mi *largo* (Stravinsky [1935] 2005:130).

Stephen Walsh (2002:385) qüestiona el nombre d'obres addicionals que hagués pogut escriure Stravinsky si no hagués dedicat tant temps a la interpretació i a la direcció en les diferents gires. Pel que sembla, la combinació d'aquestes facetes durant els primers anys va ser especialment dura pel compositor. Almenys així ho va expressar Stravinsky a Ansermet: «It's enough to drive you mad!» (Walther, 2002:385). A més a més, el músic rus va haver de compaginar les tasques de composició amb un rigorós estudi del piano que a banda d'incloure



exercicis tècnics de Czerny diaris va suposar l'estudi i memorització de les seves composicions per ser consegüentment interpretades (Lindlar 1995:78).

Segons Walsh (2002:285), al febrer de 1924, abans de marxar a Barcelona, Stravinsky tan sols havia acabat el moviment lent del *Concert per a piano i instruments de vent*, una composició que s'havia d'estrenar al maig del mateix any. El primer moviment estava sense instrumentar però el tercer moviment estava pendent d'ésser escrit. Anys més tard, Stravinsky va explicar que entre el febrer i el maig havia perdut algunes pàgines del manuscrit i va haver de recompondre-les de nou, una tasca que li va ocasionar una gran pèrdua de temps:

Yo experimenté algo parecido mientras componía el Concierto para piano. Un día desaparecieron misteriosamente algunas páginas del manuscrito, y, cuando intenté rescribirlas, descubrí que apenas podía recordar algo de lo que ya había escrito. No sé hasta qué punto el movimiento que se publicó difiere del que se perdió, pero estoy seguro que son distintos entre sí (Stravinsky, Craft 2013:867).

Tot i l'allau de feina, també és lògic pensar que si realment s'ho hagués plantejat, hauria trobat un espai per incloure una sardana sense l'obligatorietat d'ésser instrumentada per a cobla. Levitz (2013:147) explica que Stravinsky, després del primer viatge a Espanya al 1916 i en un període totalment experimental, va compondre diverses composicions que rendien homenatge a Espanya: *Espanyola*, segona peça de *Cinc Cançons fàcils* (1916-1917); *L'estudi per a pianola* (1917), publicat al 1921, instrumentat i incorporat als *Quatre estudis per orquestra* (1928) amb el nom de *Madrid* (Lindlar 1995:194); *Marxa reial* (1918) de *l'Història del soldat*, basada en el gènere del pasdoble (Levitz 2013:147). Així doncs, si al 1928 Stravinsky conceptualitzava la sardana com una dansa d'esperit i d'estructura grega,<sup>1097</sup> la podia haver inclòs perfectament en algun moviment del ballet *Apolo Musageta* (1928) inspirat en la mitologia grega (Boucourechliev 1982:183). Sigui com sigui, tot fa pensar que la sardana que va prometre Stravinsky mai es va arribar a materialitzar. Probablement va estar molt a punt de fer-la, però ja sigui per manca de temps o per manca d'interès, no la va arribar a compondre.

---

<sup>1097</sup> «Paraules de Strawinsky i II», *La Veu de Catalunya* (7-VII-1928:5)

### 4.3. Manuel de Falla

Al llarg dels anys, Manuel de Falla va tenir predilecció per Catalunya. El compositor va visitar en nombroses ocasions el territori i també es va relacionar amb un gran nombre d'intel·lectuals i artistes catalans que el van acollir i el van ajudar tota la vida (Casanovas 1976:33). Així ho va reconèixer el músic l'any 1925 en una entrevista a *La Noche*: «Yo he de decirlo y lo digo con toda el alma, que sin los catalanes, acaso yo no hubiera podido llegar a realizar mi obra, ni a ser quien soy».<sup>1098</sup> La relació amb Catalunya es va forjar a Barcelona. Així ho va relatar el músic l'any 1926 a *La Ven de Catalunya*: «Estic agraïdíssim a la vostra ciutat. L'estimo. Hi he estat acollit sempre amb efusió».<sup>1099</sup> També en va fer referència al diari *La Noche*:

Vamos a la calle por esta Barcelona, en la que los catalanes, me quieren tanto. Mis amigos en Londres, catalanes, en París, catalanes. Estoy contento, muy contento... Son catalanes los que me escriben de América para que vaya a estrenar "El Retablo" [...] Son las liederistas catalanas las que han popularizado mis canciones españolas [...] Y es que mi apellido casi es catalán, sino lo es del todo [...] He vivido aquí en esta Barcelona, tuvo siempre mis grandes amigos... Albéniz, Llobet, Granados, Malats.<sup>1100</sup>

La relació amb Catalunya va ser profunda i afectiva. A banda de viure-hi una temporada (Chinchilla 2013:3), hi va realitzar un gran nombre de concerts, estrenes, banquets, visites turístiques i fins i tot hi va rebre homenatges. Una prova evident de l'afectivitat de la relació és l'exclamació que va fer Manuel de Falla a Rafael Moragas després de la proclamació de la Segona República Espanyola: «¡Visca Catalunya!»,<sup>1101</sup> així com també el que va relatar a Joan Llongueras al març de 1932: «una vez más me honran ustedes correspondiendo a mi fervor constante por cuanto a Cataluña se refiere. Hacen ustedes bien en considerarme como uno de los suyos, porque muy suyo soy».<sup>1102</sup>

El lligam del compositor amb Catalunya inclou dues etapes diferenciades: la primera, compresa en el període de 1915 i 1917; i la segona, entre 1924 i 1939. Al 1914, degut a l'esclat de la Primera Guerra Mundial, Falla va decidir marxar de París i establir-se a Madrid. Al 14

---

<sup>1098</sup> «Anoche en el Majestic», *La Noche* (14-II-1925:11)

<sup>1099</sup> «Manuel de Falla a Barcelona», *La Ven de Catalunya* (5-XI-1926:4)

<sup>1100</sup> «Un diálogo con Manuel de Falla, el gran músico nos habla de su latinidad y de su obra», *La Noche* (6-II-1925:1)

<sup>1101</sup> Arxiu Històric de Barcelona, top. DD.323

<sup>1102</sup> Archivo Manuel de Falla, Correspondencia, Manuel de Falla a Joan Llongueras, top. 7224

de novembre de 1914 va presentar *La vida breve* al Teatre de la Zarzuela. Al gener de 1915, l'Ateneu de Madrid va organitzar un homenatge a Manuel de Falla i a Joaquín Turina, en el qual la soprano Luisa Vela, acompanyada pel compositor, va estrenar *Siete canciones populares españolas*. A l'abril del mateix any, es va estrenar la primera versió de *El amor brujo* al Teatro Lara de Madrid amb Pastora Imperio, al paper de Candelas i la direcció artística de José Moreno Ballesteros. Al cap d'unes setmanes, el compositor es va traslladar juntament amb la companyia Martínez-Sierra a Barcelona i s'hi va estar aproximadament uns sis mesos (Chinchilla 2013:3). L'ambient de Barcelona d'aquell període desprenia inquietuds per acostar la música als ciutadans sota la convicció que el poder regenerador de la activitat sonora beneficiava l'ordre cultural dels consumidors (Aviñoa 2001:277). En aquest sentit, el compositor va quedar sorprès que el públic barceloní ja conegués la seva obra: «Estoy estupefacto de ver cómo me conocen aquí, sin haber venido yo hasta ahora. Toda la gente tiene relación con teatro, música, etc. Está amabilísima conmigo» (De Persia 2003: 157). El compositor va endinsar-se de seguida en l'ambient artístic de la ciutat. Un dels fets que ho confirma és la continua participació a les tertúlies del bar La Punyalada (De Persia 2003: 158). En una d'elles, el músic va exposar que, a causa del soroll que hi havia a l'hostal on s'allotjava, tenia dificultats per compondre. Santiago Rusiñol, que era assidu al bar, li va oferir el Cau Ferrat de Sitges i Falla ho va acceptar (Pahissa [1947]1956:100; Bladé 1970:153; Verdaguer 1957:160). Allà va acabar l'orquestració de *Noches en los jardines de España* i també la nova versió per a orquestra simfònica de *El amor brujo* (Pahissa [1947]1956:100; De Persia 2003:158). Al setembre de 1915, va estrenar *Tragedia de una noche de verano* al Teatre Novetats, al novembre va presenciar l'incendi del Teatre Principal i al desembre es va acomiadar d'Enric Granados al peu del vaixell transatlàntic que el duria, al cap d'unes setmanes, a la seva mort.

Però la relació amb Barcelona es va forjar veritablement durant la segona etapa compresa en la dècada de 1920 fins al 1939. Durant el període, el compositor va mantenir contacte amb un ampli ventall de personalitats catalanes: Higiní Anglès, Conxita Badia, Francesc Blanch, Manuel Clausells, Robert Gerhard, Josep Maria Gibert, Joan Gisbert, Joan Baptista Lambert, Joan Lamote de Grignon, Joan Llobet, Joan Llongueras, Frederic Longàs, Frank Marshall, Joan Mestres Calvet, Lluís Millet, Rafael Moragas, Jaume Pahissa, Antonio Par, Felip Pedrell, Francesc Pujol, Josep Maria Sert, Eduard Toldrà o Amadeu Vives. A la vegada, és el període en què el músic va participar en més concerts: *El sombrero de tres picos* al Teatre del Liceu (1924), Festival Falla al Palau de la Música Catalana (1925), estrena del *Concerto* al Palau de la Música (1926), Festival Falla al Teatre del Liceu (1927), Festival Falla al Palau de la Música

(1932), *La vida breve* i *El amor brujo* al Liceu (1933) (v. **Im. 4.10.**). Tot i això, també va tenir algun desengany. Al 1936, en plenes vigílies de la celebració de la SIMC i de la SIM a Barcelona, el músic es va disgustar profundament en saber que, a banda de les respectives seccions o delegacions espanyoles com a úniques representatives de l'Estat, i per tant, úniques interlocutores en la seva relació amb les associacions internacionals, existia una secció i una delegació catalana en perfecta paritat organitzativa amb les primeres (Calmell 2015:168). Així ho va relatar Falla a Anglès: «mi trabajo de estos últimos años está amorosamente consagrado a Cataluña, y al vivísimo deseo de que este mismo amor sea por todos compartido. ¡Qué dolorosa decepción!».<sup>1103</sup> Barcelona va ser la darrera ciutat europea on va ser Manuel de Falla abans de marxar a l'Argentina al 1939 (Chinchilla 2013:9).

#### 4.3.1. El protocol cultural durant les estades de 1925 i 1927

Al febrer de 1925, l'Associació Música da Camera va dedicar dues sessions a Manuel de Falla al Palau de la Música Catalana juntament amb l'Orquestra Bética de Cámara, dirigida pel propi compositor i per un jove Ernesto Halffter (v. **Im. 4.7.**). A la primera, celebrada el dia 7 de febrer, a més de *Kamarinskaiia* de Glinka i de *Sinfonietta en la menor* de Rimski-Kórsakov, es van interpretar dues primeres audicions del compositor andalús: *El amor brujo* i *El Retablo de Maese Pedro*.<sup>1104</sup> A la segona, celebrada el 9 de febrer, a part de la *Sinfonia en sol menor* de Mozart, es va interpretar *El sombrero de tres picos*, *El Retablo de Maese Pedro*, «Danza del ritual del fuego» de *El amor brujo* i una estrena: *Psiquis* (Muntada 1984:130). Des de *La Noche*, Moragas va elogiar algunes de les composicions programades: «Deslumbrador de riqueza rítmica, de atrevimiento y de sabrosa rareza, es *El Retablo de Maese Pedro* obra que consideramos como factor psíquico en la evolución de la sensibilidad colectiva musical».<sup>1105</sup>

Durant l'estada, Falla va assistir a un concert de la Banda Municipal de Barcelona. El dia 8 de febrer, juntament amb Miquel Llobet i Slavianski Agrenéff i convidat per Joan Lamote de Grignon, Falla va escoltar el concert des del balcó de l'antic palau dels comtes de Barcelona (v. **Im. 4.2.**). La institució musical va interpretar l'obertura *Dinorah* de Giacomo Meyerbeer, *Tres danses mallorquines* d'Antoni Noguera, *Canigó* de Jaume Pahissa, *L'aprenent de bruixot* de

---

<sup>1103</sup> Archivo Manuel de Falla, Correspondencia, Manuel de Falla a Higiní Anglés, top. 6705-016(1)

<sup>1104</sup> Centre de Documentació de l'Orfeó Català, Col·lecció de programes de concert de l'Orfeó Català - Palau de la Música Catalana [en línia]. *Primera sessió dedicada al mestre Manuel de Falla a càrrec de l'Orquestra bética de Cámara* de Sevilla, 7-II-1925. [Consulta: 5-VI-2019]. Disponible a: <<http://mdc.csuc.cat/cdm/search/collection/ProgPMC/>>

<sup>1105</sup> «Falla en el Palau de la Música», *La Noche* (9-II-1925:4)

Paul Dukas, l'obertura *Mignon* d'Ambroise Thomàs, *Rapsòdia espanyola* d'Isaac Albéniz-Joan Lamote de Grignon i l'obertura de *Tannhäuser* de Richard Wagner.<sup>1106</sup> Segons el cronista de *La Veu de Catalunya*, Falla va felicitar Joan Lamote i va expressar reiteradament l'admiració que li causava la «depuradíssima tasca de la banda» i va definir la institució com un «organisme de gran vàlua».<sup>1107</sup> Al cap d'uns dies, concretament el dia 14 de febrer al migdia, Manuel de Falla va assistir a un assaig de la Banda Municipal de Barcelona i la Cobla Barcelona al Palau de Belles Arts acompanyat per Miquel Llobet, Eduard Toldrà, Francesc Blanch, Josep Maria Gibert, Joan Gisbert i Rafael Moragas (v. **Im. 4.1.**). La banda va interpretar *Evocación* i *Corpus Christi en Sevilla* de la suite *Iberia* d'Isaac Albéniz.<sup>1108</sup> Al finalitzar la interpretació, Falla va felicitar Lamote per a la realització acurada de les transcripcions i el director li va explicar que estava acabant la transcripció de la *Danza del ritual del fuego*. Posteriorment, la Cobla Barcelona va oferir-li una audició de sardanes. En aquest esdeveniment, Falla va signar el llibre d'honor de la banda (v. **Im. 4.12.**).<sup>1109</sup> Durant el sojorn, Falla també va participar en un sopar a casa de Frank Marshall juntament amb Teresa Cabarrús, Miquel Llobet, Anna Aguilar, Jaume Pahissa, Mercè Bertran, Antoni Par, Clemente Lozano, Conxita Badia, Maria Estebanell de Camps, Carles Pellicer, Alexandre Vilalta, Francesc Blanch, Josep Maria Gibert, Joan Gisbert i Rafael Moragas. Al finalitzar l'àpat, el compositor va tocar fragments de *El sombrero de tres picos*, *El amor brujo*, *El Retablo* i de *La vida breve*. El pianista Alexandre Vilalta va interpretar *Fantasia Bética* i Conxita Badia *Siete canciones populares españolas* acompanyada pel compositor.<sup>1110</sup> Durant l'estada, també va sopar a casa de Frederic Mompou<sup>1111</sup> i va assistir al banquet-homenatge en honor seu celebrat el dia 13 de febrer a l'hotel Majestic, en el qual va exclamar públicament: «sin los catalanes, no hubiera podido llegar a realizar mi obra, ni a ser quien soy».<sup>1112</sup>

El triomf dels concerts de Manuel de Falla a Barcelona, en plena dictadura de Primo de Rivera, van portar *La Veu de Catalunya* a realitzar una editorial titulada: «El camí per a la

<sup>1106</sup> «Falla i la Banda Municipal», *La Veu de Catalunya* (9-II-1925:2)

<sup>1107</sup> «Falla i la Banda Municipal», *La Veu de Catalunya* (9-II-1925:2)

<sup>1108</sup> «Sardanes», *La Veu de Catalunya* (15-II-1925:3); Revista Musical Catalana (II-1927:33)

<sup>1109</sup> Arxiu del Museu de la Música de Barcelona. Col·leccions digitals [en línia]. *Llibre d'Honor de la Banda Municipal de Barcelona (1925-1934)* [Consulta: 30-IX-2019]. Disponible a:

<<https://cataleg.museumusica.bcn.cat/d>> A la pàgina 2 del Llibre d'Honor de la Banda Municipal de Barcelona (1925-1934), amb data II-1925, hi trobem la dedicatòria de Manuel de Falla: «Me es gratísimo consignar mi felicitación efusiva a la magnífica Banda Municipal de Barcelona y a su eminente director el maestro Lamote de Grignon. Guardaré el recuerdo de sus audiciones entre los más valiosos de mi estancia en la fuerte y nobilísima capital de Cataluña».

<sup>1110</sup> Rafael Moragas, «Festa de honor a Falla», *La Noche* (11-II-1925:11)

<sup>1111</sup> «A honor del mestre falla», *La Veu de Catalunya* (15-II-1925:3)

<sup>1112</sup> «A noche en el Majestic», *La Noche* (14-II-1925:11)

convivència cordial de les terres d'Espanya». <sup>1113</sup> En aquesta, el redactor va emfatitzar l'entesa del compositor andalús amb el públic català i va comparar el fet artístic i estètic de les obres del músic andalús amb el moment polític que vivia el país:

El triomf de Falla destrueix la llegenda que la capital de Catalunya adopti una actitud sistemàticament hostil envers les manifestacions artístiques d'altres pobles peninsulars [...] la concepció artística d'en Manuel de Falla és prou ampla i generosa per a superar tots els prejudicis racials [...] No és català, i ha trobat naturalíssim que els programes hagin estat redactats en català [...] La política i l'art tenen també les seves afinitats, ambdues manifestacions de l'activitat humana obeeixen a impulsos ideals. I en aquestes concrecions de les inquietuds espirituals hi ha sempre l'espurna viva de la intel·ligència rectora. Una concepció original que produeix musicalment les obres d'en Falla, aplicada a la política produiria també fruits de benedicció. Cercaria l'enfortiment i la vigor de la virtut indígena en aquella convivència germanívola amb les altres personalitats veïnes [...] amb el mutu respecte i la mútua comprensió s'arribaria naturalment i sense esforç a la mútua simpatia. Es en aquesta virtut de la comprensió que cal cercar encara el camí, per a una convivència cordial i fecunda amb Espanya»<sup>1114</sup>

Un cop a Granada, el músic va rebre diverses cartes de Miquel Llobet: «por Barcelona ha dejado usted un recuerdo de admiración y simpatía, puede contar con amigos fieles y devotos»;<sup>1115</sup> de Manuel Clausells: «estamos todavía saboreando, en el recuerdo, las horas emocionantes de su visita [...] fiestas de arte y de amistad»;<sup>1116</sup> i de Frank Marshall: «Inútil decirle lo mucho que le añoramos en Barcelona. Su paso por aquí ha dejado doble recuerdo grato, recuerdo del maestro genial y recuerdo del amigo que completa su saber cumpliéndolo a un trato tan exquisito y a una sencillez encantadora. ¡ojalá todos los grandes hombres fuesen así!».<sup>1117</sup> Manuel de Falla va respondre i, concretament a Clausells, va relatar: «guardaré siempre entre los más ricos recuerdos de mi vida el de los días pasados entre ustedes». <sup>1118</sup>

Probablement, una de les dates més rellevants de la relació del compositor andalús amb Barcelona va ser durant el març de 1927. Va arribar a la ciutat comtal el dia 13 de març per

---

<sup>1113</sup> «Falla, Espanya i Catalunya. Unió de països. La bona entesa entre el públic català i Falla», *La Veu de Catalunya* (12-II-1925:5)

<sup>1114</sup> «Falla, Espanya i Catalunya. Unió de països. La bona entesa entre el públic català i Falla», *La Veu de Catalunya* (12-II-1925:5)

<sup>1115</sup> Archivo Manuel de Falla, Correspondencia, Miquel Llobet a Manuel de Falla, 20-II-1925, top. 7223-022

<sup>1116</sup> Archivo Manuel de Falla, Correspondencia, Manuel Clausells a Manuel de Falla, 22-II-1925, top. 6843-001

<sup>1117</sup> Archivo Manuel de Falla; Correspondencia, Frank Marshall a Manuel de Falla, 1-II-1925, top. 7246-001

<sup>1118</sup> Archivo Manuel de Falla, Correspondencia, Manuel de Falla a Manuel Clausells, ç-1925, top. 6739-001

tal d'assajar un programa que formava part del cicle de concerts de Quaresma que organitzava el Gran Teatre del Liceu.<sup>1119</sup> L'esdeveniment, titulat «Festival Falla», va incloure *Siete canciones populares españolas*, *Noches en los jardines de España*, *El Retablo de Maese Pedro* i fragments de *El sombrero de tres picos* i de *El amor brujo* i va comptar amb la col·laboració de l'Orquestra Pau Casals, dirigida per Falla; i dels intèrprets Frank Marshall, Conxita Badia, Alexandre Vilalta, Vicens Martí i Enric Domínguez.<sup>1120</sup> Des de *La Noche*, Moragas va parlar d'un «triomf enorme» i d'una «interpretació orquestral magnífica»,<sup>1121</sup> mentre que Llongueras, des de *La Ven de Catalunya*, va exposar que l'execució de *El Retablo* havia estat inferior a altres audicions que s'havien donat a Barcelona.<sup>1122</sup>

Aprofitant l'estada del compositor a la ciutat, Concerts Blaus va organitzar un festival de música catalana en honor a Manuel de Falla amb l'objectiu de constituir «una brillante manifestación de las actividades musicales catalanas por la cual el autor de “Retablo” podrá formar una idea muy interesante de las diversas modalidades de nuestra vitalidad lírica».<sup>1123</sup> El concert, que es va realitzar el dia 20 de març al Teatre Olympia amb la presència de Falla i que va incloure al programa de ma un dibuix del músic andalús realitzat per Pablo Picasso va tenir dues parts diferenciades (v. **Im. 4.13.**).<sup>1124</sup> La primera va incloure una sèrie de cançons populars catalanes interpretades per l'Orfeó de Sants i l'Orfeó Montserrat dirigits per Antoni Pérez-Moya: *L'hereu Riera* de Joan Cumellas-Ribó, *Sant Josep i Sant Joan* i *La mal maridada* de Pérez-Moya, *Muntanyes regalades* de Josep Sancho Marraco, *El comte Arnau* de Lluís Millet, *Sant Ramon* i *Sota de l'om* d'Enric Morera. La Cobla Barcelona va interpretar *Goig i planys* d'Amadeu Vives, *Florida* de Francesc Pujol, *Rosa del folló* de Joan Lamote de Grignon i *Llicorella* de Juli Garreta i també la sardana corejada *L'Empordà* d'Enric Morera. A la segona part, l'Esbart de Dansaires de l'Associació Cultural de la Barceloneta, acompanyats per la Cobla Barcelona, van ballar *L'Espunyolet* del Berguedà, *El Rotllet* d'Alinyà i *El Ballet de Déu* del Ripollès, harmonitzats per Antoni Català. Seguidament, la contralt Concepció Callao i el pianista Frederic Longàs van interpretar *Cançó incerta* de Frederic Mompou, *Cançó de pluja* de Pere Miquel Marqués, *El mariner* de Joaquim Zamacois, *Liliana* de Jaume Pahissa i *Cançó de vela* d'Eduard Toldrà. Per cloure l'acte, la Banda Municipal de Barcelona va interpretar *L'alabau* i

---

<sup>1119</sup> *La Noche* (12-III-1927:3)

<sup>1120</sup> *La Ven de Catalunya* (17-III-1927:10)

<sup>1121</sup> «Festival Manuel de Falla», *La Noche* (18-III-1927:1)

<sup>1122</sup> «Festival Falla», *La Ven de Catalunya* (18-III-1927:1)

<sup>1123</sup> «Gran festival en honor del Maestro Falla», *La Noche* (16-III-1927:19)

<sup>1124</sup> Archivo Manuel de Falla, Programa de concert: «Festival de música catalana en honor de Manuel de Falla», top. 1927\_0017

la *Glossa del Ball de Gegants de Solsona* de Josep Sancho-Marraco, *Dansa Anakota* d'Antoni Nicolau, *Scherzo sobre "La filadora"* de Joan Lamote de Grignon i *Triana* d'Isaac Albéniz-Lamote. L'epíleg de l'acte va consistir en l'estrena de la transcripció per a banda de dues cançons populars de Falla *Nana* i *Jota* i també de la «Danza ritual del fuego» de *El amor brujo* realitzada per Joan Lamote de Grignon.<sup>1125</sup> Els aplaudiments ininterromputs del públic barceloní van obligar Manuel de Falla, que era a la llotja principal del teatre, a sortir a l'escenari. Després d'abraçar a Lamote, el director va cedir-li la batuta i Falla va dirigir el fragment de *El amor brujo*.<sup>1126</sup>

El dia 22 de març al vespre, l'Ateneu Barcelonès va dedicar una recepció solemne a Falla. En finalitzar els parlaments, el compositor va signar el llibre d'honor de l'entitat (v. **Im. 4.14.**),<sup>1127</sup> i va interpretar juntament amb Frank Marshall: *Noches en los jardines de España*. Després, Conxita Badia va interpretar *Canciones*, i el compositor andalús, «Danza del molinero» de *El sombrero*, «Rapto de Melisendra» i «Sinfonia» de *El Retablo* i «Danza ritual del fuego» de *El amor brujo*.<sup>1128</sup> Durant l'estada, Falla va visitar la muntanya de Montserrat (v. **Im. 4.8.**),<sup>1129</sup> el Museu del Parc de la Ciutadella, el monestir de Sant Cugat del Vallès i el monestir de Pedralbes.<sup>1130</sup> També va visitar Apel·les Mestres,<sup>1131</sup> va oferir un concert en directe als estudis de Radio Barcelona juntament amb Conxita Badia,<sup>1132</sup> i va participar en un sopar íntim a casa de Frank Marshall, en el qual, a banda de composicions pròpies, va tocar la sonata *Patètica* de Beethoven, *La verbena de la Paloma* de Bretón i altres composicions de músics madrilenys.<sup>1133</sup> Abans de marxar, el compositor va accedir a visitar les tombes de Pedrell i d'Albéniz i va realitzar un «funeral romàntico» a Enric Granados.<sup>1134</sup> El dia 24 al vespre, Manuel de Falla, Frank Marshall i Teresa de Cabarrús, Miquel Llobet, Conxita Badia, Helly Cozzonis de

---

<sup>1125</sup> Archivo Manuel de Falla, Programa de concert: «Festival de música catalana en honor de Manuel de Falla», top. 1927\_0017.

<sup>1126</sup> Rafael Moragas, «Olympia - Gran festival en honor del Maestro Falla», *La Noche* (21-III-1927); *El día gráfico* (22-III-1927:11); *El Sol* (22-III-1927:3); *La Veu de Catalunya* (23-III-1927:2)

<sup>1127</sup> Biblioteca de l'Ateneu Barcelonès. Manuscrits catalans [en línia]. *Dedicatòria de Manuel de Falla, 22-III-1927*. [Consulta: 15-X-2019]. Disponible a: <http://mdc.csuc.cat/cdm/search/collection/ProgPMC/>

<sup>1128</sup> Rafael Moragas, «En el Ateneu Barcelonés», *La Noche* (23-III-1927:3)

<sup>1129</sup> Archivo Manuel de Falla, Archivo fotográfico Manuel de Falla, top.7/109-112

<sup>1130</sup> *La Noche* (22-III-1927)

<sup>1131</sup> *La Noche* (22-III-1927)

<sup>1132</sup> *La Publicitat* (22-III-1927:7). La revista *Radio Barcelona* (n.137, III-1927:9) va recollir el parlament que va fer davant dels micròfons Manuel de Falla: «Con la sinceridad que me caracteriza, con toda emoción al dirigirme a los que ahora me escuchan, manifiesto y reconozco al propio tiempo que de Cataluña siempre ehe recibido enseñanzas, estímulos y pruebas de carino que agradezco con toda la verdad de mi corazón [...] Mi intensa gratitud también para la Prensa de barcelona, y a mi reconocimiento profundo a esta capital a la que tanto admiro, debo y quiero».

<sup>1133</sup> *La Noche* (22-III-1927)

<sup>1134</sup> «La estancia de Falla motivará la visita a las tumbas de Pedrell y Albéniz», *La Noche* (12-III-1927:3)



Cuxart, Pedro Jaime de Matheu, Joan Gisbert i Rafael Moragas van dirigir-se al cementiri de Montjuic, on van dipositar flors a la tomba d'Isaac Albéniz, Felip Pedrell i Jacint Verdaguer. Posteriorment es van dirigir al trencaones de l'Aeronàutica Naval. Falla va llençar al mar una ampolla que contenia un fragment de la *Sonata n. 111* de Beethoven, un autògraf del compositor andalús amb un fragment de *El Retablo*, un full signat pels presents que deia: «A nuestro amigo el artista Enrique Granados en el undécimo aniversario de su desaparición» i una cartilla escrita exclusivament per Falla:

Mi mayor deseo hubiera sido el que mi inolvidable amigo Enrique Granados oyera *El Retablo de Maeso Pedro*, Dios no lo quiso. Vayan mis notas y una oración con ellas a su tumba, que es el mar, grande y eterna como grande era su espíritu y como grande es su gloria de artista, Manuel de Falla. Barcelona, 24 de marzo de 1927 (*La Noche*, 25-III-1927).

#### 4.3.2. Manuel de Falla i la Cobla Barcelona

El dia 14 de febrer de 1925, Manuel de Falla va assistir a un assaig de la Banda Municipal de Barcelona i de la Cobla Barcelona al Palau de Belles Arts (v. **Im. 4.1**). Falla, que ja havia escoltat la banda feia uns dies (v. **4.5.1**), va decidir reviure de nou l'experiència en un context no públic. Aquest esdeveniment va suposar una proximitat molt directa del músic amb la formació, així com també amb la cobla i la sonoritat dels instruments que la conformen. Segons el cronista de *La Veu de Catalunya*, Falla va quedar molt satisfet del concert de sardanes i va felicitar efusivament Albert Martí, «ànima de la magnífica cobla i dels seus companys interpretadors».<sup>1135</sup>

Desconeixem les sardanes que va interpretar la Cobla Barcelona en aquest assaig, però podem fer-ne una estimació basada en els fets i en el repertori que tocava la formació en aquelles dates. Per una banda, sabem que Joan Lamote de Grignon i Eduard Toldrà van ser presents a l'acte, el primer dirigia la banda i el segon acompanyava el músic.<sup>1136</sup> Per tant, podria ser que la formació interpretés *Rosa del folló* de Joan Lamote de Grignon –una de les composicions més divulgades per la Cobla Barcelona durant la seva primera etapa (v. **2**)– juntament amb alguna sardana d'Eduard Toldrà: *El bac de les ginesteres*, estrenada a finals de 1924 i interpretada per la Cobla Barcelona durant el concert de Cap d'Any de 1925 al Palau

---

<sup>1135</sup> «Sardanes», *La Veu de Catalunya* (15-II-1925:3); *Revista Musical Catalana* (II-1927:33)

<sup>1136</sup> «Sardanes», *La Veu de Catalunya* (15-II-1925:3); *Revista Musical Catalana* (II-1927:33)

de la Música Catalana,<sup>1137</sup> o *Caterina d'Alió*.<sup>1138</sup> Per altra banda, abans d'acabar la temporada,<sup>1139</sup> la cobla havia interpretar un seguit de composicions que també podien haver sonat durant el concert dedicat a Falla: *Setembre* i *Heroica* d'Enric Casals,<sup>1140</sup> *Cecília* d'Antoni Juncà,<sup>1141</sup> *Davant la verge* d'Enric Morera<sup>1142</sup> o *A en Pau Casals* de Juli Garreta<sup>1143</sup>.

Durant el concert al Palau de Belles Arts va ocórrer un fet remarcable: Manuel de Falla va prometre una obra per a banda a Joan Lamote de Grignon,<sup>1144</sup> una composició que, malgrat les múltiples insistències de Lamote,<sup>1145</sup> mai es va arribar a materialitzar. Alguns intèrprets de la Cobla Barcelona van adonar-se d'aquesta proposta i van intentar reproduir-la. Al novembre de 1926, arran del Festival Manuel de Falla organitzat per l'Associació Música da Camera i també arran de l'estrena del *Concerto* per a clavicèmbal i cinc instruments,<sup>1146</sup> Josep Juncà va aprofitar l'estada del compositor per enviar una carta a Rafael Moragas, amic de Falla (v. **Annex 9, carta 1**).<sup>1147</sup> En aquesta, va evocar el concert que havia ofert la Cobla Barcelona a Manuel de Falla al Palau de Belles Arts al 1925 (v. **Im. 4.1**), un esdeveniment que, segons el contrabaixista, havia estat impulsat per Moragas. Juncà va proposar l'organització d'un concert de música per a cobla dedicat al compositor i va intentar convèncer Moragas perquè s'hi estrenés una composició –una sardana o una glossa– escrita per Falla:

No us sembla amic Moragas, que Catalunya hauria de dir al mestre Falla, a cau d'orella les seves fresques i elaborades melodies, fent-les oir per la Cobla Barcelona, i que el seu cor i la seva ànima quedessin ben impregnats de les ànsies de la nostra música? No us sembla, vós que'n sabeu tant de coses d'Art, que seria un gran triomf, per la Música Catalana, que aquest gran home es comprometés a correspondre al efecte, respecte, admiració, i fins adoració que tenim

---

<sup>1137</sup> *Revista Musical Catalana* (I-1925:12)

<sup>1138</sup> *La Veu de Catalunya* (14-II-1925:6)

<sup>1139</sup> La quaresma va començar el 26 de febrer de 1925.

<sup>1140</sup> *Revista Musical Catalana* (I-1925:12); *La Veu de Catalunya* (3-I-1925:5); *La Veu de Catalunya* (11-I-1925:2); *La Veu de Catalunya* (15-I-1925:1)

<sup>1141</sup> *Revista Musical Catalana* (I-1925:12); *La Veu de Catalunya* (15-I-1925:1)

<sup>1142</sup> *La Veu de Catalunya* (3-II-1925:1)

<sup>1143</sup> *Revista Musical Catalana* (I-1925:12); *La Veu de Catalunya* (15-I-1925:1)

<sup>1144</sup> «Falla i la Banda Municipal», *La Veu de Catalunya* (9-II-1925:2)

<sup>1145</sup> Archivo Manuel de Falla, Correspondencia, Manuel de Falla a Joan Lamote de Grignon, 24-I-1927, top. 7168-033: «todo esto, la falta absoluto de tiempo no ha permitido hacer [...] con entusiasmo el trabajo para la banda»; (Archivo Manuel de Falla, Correspondencia, Joan Lamote de Grignon a Manuel de Falla, 12-IX-1927, top. 7168-007): «me limito a recordarle su promesa de una obra expresamente escrita para esta banda»; Archivo Manuel de Falla, Correspondencia, Joan Lamote de Grignon a Manuel de Falla, 22-IX-1928, top. 7168-009: «prometido una obra para la Banda Municipal, y que a esperamos con ansia».

<sup>1146</sup> «Festival Manuel de Falla», *La Vanguardia* (4-XI-1926:13)

<sup>1147</sup> Archivo Manuel de Falla, Correspondencia, Josep Juncà a Rafael Moragas, 4-XI-1926, top. 7303-065(1) . (v. **Annex 9, carta 1**)

molts catalans, per les seves obres, per mitjà d'una composició en forma de glosa o bé de sardana? (v. **Annex 9, carta 1**).

És molt probable que Moragas, aprofitant l'estada de Falla a Barcelona durant el novembre de 1926, entregués la carta al compositor. Fins i tot seria molt probable que, essent escrita en català, la llegissin junts i la comentessin. Sigui com sigui, Falla mai va arribar a realitzar el projecte, però va coincidir novament amb la Cobla Barcelona durant el Festival de Música Catalana en honor seu, organitzat per Concerts Blaus i celebrat el dia 20 de març de 1927 al Teatre Olympia (v. **Im. 4.13**).<sup>1148</sup> Els organitzadors de la plaça del Nord de Gràcia, que tenien contractada la formació per realitzar una ballada de sardanes, van cedir-la per tal de contribuir «a la noble finalitat artística del festival».<sup>1149</sup> Desconeixem si Rafael Moragas, que havia rebut la carta de Juncà feia uns mesos, va intercedir per incloure la formació a l'esdeveniment. El programa va reunir autors que havien tingut contacte més o menys directe amb l'homenatjat: *Goig i planys* d'Amadeu Vives, *Florida* de Francesc Pujol, *Rosa del folló* de Joan Lamote de Grignon, *Llicorella* de Juli Garreta i *L'Empordà* d'Enric Morera.

La relació entre Falla i Vives es remunta a inicis del segle XX, amb la creació conjunta de diverses sarsueles: *El cornetin de órdenes*, *La cruz de Malta* i *Prisionero de guerra* (Gallego: 57-59) de les quals segons Elena Torres (2002:75) tan sols se'n conserven alguns esbossos a l'Archivo Manuel de Falla. Falla va concebre la col·laboració amb Vives com un «real estímulo» (Franco 1972:82) i Vives, al llarg dels anys, va valorar l'obra de Falla: «hay en sus obras un sentido genial de perfección en la forma que es, en mi juicio, la esencia misma de la belleza artística» (Franco 1972:93). Amb Joan Lamote de Grignon, ja havien coincidit durant les múltiples visites del compositor a Barcelona, amb els conseqüents elogis de la Banda Municipal de Barcelona. Desconeixem si Falla va arribar a conèixer Juli Garreta, però podem confirmar que va mostrar interès pel compositor. A banda de conservar en el seu fons la *Sonata en do menor*,<sup>1150</sup> va manifestar en múltiples ocasions la voluntat de col·laborar econòmicament en el projecte «pro monument a Juli Garreta» iniciat després de la mort del músic ganxó. Falla va demanar el funcionament de la subscripció a Ricard Viñes,<sup>1151</sup> a Manuel

---

<sup>1148</sup> Archivo Manuel de Falla, Programa de concert: «Festival de música catalana en honor de Manuel de Falla», top. 1927\_0017

<sup>1149</sup> «Sardanes a la plaça del Nord de Gràcia», *La Veu de Catalunya* (19-III-1927:4)

<sup>1150</sup> Archivo Manuel de Falla, Partituras de Manuel de Falla, *Sonata en do menor* de Juli Garreta

<sup>1151</sup> Archivo Manuel de Falla, Correspondencia, Manuel de Falla a Manuel Clausells, 13-VII-1927, top. 6843-063

Clausells<sup>1152</sup> i a Joan Gisbert<sup>1153</sup> i al no rebre indicacions, va insistir de nou a Gisbert: «Le ruego nuevas noticias sobre lo del monumento a Garreta, reiterándole el deseo de contribuir a la subscripción muy decentemente».<sup>1154</sup> Sigui com sigui, la voluntat de participar a la causa d'un monument esdevé un gest evident de valoració i de legitimació de Garreta. Tot i que la relació de Francesc Pujol amb Falla va forjar-se anys després del festival –sobretot amb les gestions de l'Orfeó Català per estrenar *Atlántida*–<sup>1155</sup> la programació del seu nom és raonable, ja que el compositor va mantenir una estreta relació amb la Cobla Barcelona durant la primera etapa de la seva història (v. 1.4).

Un dels fets més sorprenents del festival va ser la petició que va fer Falla respecte a la darrera composició de la primera part: *L'Empordà* d'Enric Morera. Tot i que el compositor andalús havia relatat en una entrevista que l'obra de Morera «li interessava molt»,<sup>1156</sup> no va arribar a forjar una relació amb el músic barceloní.<sup>1157</sup> I és que, en alguna ocasió, Morera va criticar l'estètica de Falla i, fins i tot, va arribar a qualificar el músic de «gitano exsangüe» (Saperas 1969:110). El diari *La Vanguardia* va publicar el programa oficial del festival i va relatar que la sardana corejada de Morera seria interpretada per la cobla, els cors i l'Esbart de Dansaires de l'Associació Cultural de la Barceloneta. Segons el mateix rotatiu, «a prec del mestre Falla»<sup>1158</sup> s'hi exhibiria un decorat de Salvador Alarma conegut amb el nom de *L'Empordà*.<sup>1159</sup> Aquesta petició també es va incloure en el programa oficial repartit durant el concert: «a prec del Mestre Falla, acabarà la primera part del Festival amb interpretació de *L'Empordà* [...] durant la qual serà exhibit el magnífic decorat del Mestre Salvador Alarma, pintat per l'escenificació d'aquesta obra».<sup>1160</sup> És molt probable que Falla conegués per la premsa<sup>1161</sup> o pel cercle d'amistats l'èxit que havia tingut l'escenificació i la representació en forma de visió

---

<sup>1152</sup> Archivo Manuel de Falla, Correspondencia, Manuel de Falla a Manuel Clausells, 13-VII-1927, top. 6843-063

<sup>1153</sup> Archivo Manuel de Falla, Correspondencia, Manuel de Falla a Joan Gisbert, 13-VII-1927, top. 7050-2-026(1). En aquesta carta, Falla va formular la següent pregunta: «Quisiera contribuir a la suscripción para el monumento a Garreta. ¿Quiere Vd. decirme con toda sinceridad si 25 pesetas sería una cuota decorosa, o hasta cuanto debo aumentarla en caso contrario?».

<sup>1154</sup> Archivo Manuel de Falla, Correspondencia, Manuel de Falla a Joan Gisbert, 14-VIII-1927, top. 7168-034)

<sup>1155</sup> Centre de Documentació de l'Orfeó Català, Fons Francesc Pujol, Cartes amb Manuel de Falla, top. R313, R316, R817.1, R817.2, R817.3

<sup>1156</sup> «Manuel de Falla a Barcelona», *La Veu de Catalunya* (5-XI-1926:4)

<sup>1157</sup> Ni a l'Archivo Manuel de Falla ni a la Biblioteca de Catalunya es conserva epistolari entre els dos músics.

<sup>1158</sup> «Grandios Festival de Música Catalana», *La Vanguardia* (17-III-1927:17)

<sup>1159</sup> Es refereix a la visió plàstica *L'Empordà* de Salvador Alarma estrenada el dia 20 de febrer de 1927 al Teatre Olympia durant el Festival Popular Enric Morera.

<sup>1160</sup> Archivo Manuel de Falla, Programa de concert: «Festival de música catalana en honor de Manuel de Falla», top. 1927\_0017

<sup>1161</sup> «El decorat de *L'Empordà*», *La Veu de Catalunya* (16-II-1927:4); «Festival Enric Morera», *La Veu de Catalunya* (22-II-1927:5); «Festival en honor del Maestro Morera», *El Diluvio* (22-II-1927:15); «Homenatge de diumenge passat», *La Veu de Catalunya* (23-II-1927:6)

plàstica de *L'Empordà* durant el Festival Enric Morera, celebrat unes setmanes abans al Teatre Olympia.<sup>1162</sup> Sigui com sigui, la petició de Falla va suposar una clara legitimació: la sardana, una dansa d'origen popular, es podia posar en relació amb els principis d'obra d'art total<sup>1163</sup> que emmarcaven el moviment artístic dels ballets russos (Montiel 2016:102), un gènere que el compositor andalús ja havia conreat a petició de Serguei Diàguilev. El prec de Falla va ocasionar que la interpretació de *L'Empordà* es convertís en un espectacle audiovisual i escènic que incloïa tres elements claus: música, escenografia i coreografia, tres factors que ja s'havien fusionat en algunes obres del compositor, com a *El sombrero de tres picos*<sup>1164</sup>.

Al llarg dels anys, Falla va prestar especial atenció en els gèneres d'origen popular. El músic va impregnar-se de particularitats estilístiques provinents de diverses danses de la regió d'Espanya i va usar-les, a voltes, per compondre (García Matos 1972: 3). El cas de la jota ens ho exemplifica:<sup>1165</sup> va utilitzar aquest gènere a *Cuatro piezas españolas* –concretament a la primera, titulada *Aragonesa* (Jambou 1999:8)–, a *Siete canciones españolas* i a *El sombrero de tres picos* (Manzano 1989:5) on, a banda d'usar la jota per caracteritzar musicalment el personatge “La Molinera”, va transmutar-la en forma de leitmotiv fins a l'esclat de la *Danza final - jota* (Jambou 1999: 7-9). Així doncs, tot fa indicar que el músic va prestar atenció a l'element musical de l'escenificació de *L'Empordà* d'Enric Morera: la sardana. Pel que fa a l'element escenogràfic, De Persia (2014:106) afirma que les impressions visuals, sensorials, de percepció de paisatges i entorns, van ser molt presents a la definició dels aspectes musicals al llarg de la vida de Falla. Segons Ana María Arcas (2017:79) l'estrena de *El sombrero* l'any 1919, juntament amb Pablo Picasso i Léonide Massine, va constituir un moment d'enorme transcendència en la trajectòria artística de Falla, ja que, a banda d'haver aconseguit crear música d'estètica espanyola i amb dimensió universal, va participar activament en la revolució estètica de l'escenografia i del ballet.<sup>1166</sup> Durant els anys, Falla va establir lligams amb joves escenògrafs espanyols que destacaven en el moment, com Hermenegildo Lanz, Hernando

---

<sup>1162</sup> «Festival Enric Morera», *La Veu de Catalunya* (22-II-1927:5)

<sup>1163</sup> “Gesamtkunstwerk” (en alemany), i la seva traducció al català “obra d'art total”, és un terme usat per Richard Wagner en explicar la filosofia de la seva dramaturgia per a referir-se a un tipus d'obra d'art autònoma que integra de manera simultània i relacionada diferents disciplines artístiques, com la música, el teatre i les arts visuals. El concepte ja havia estat desenvolupat prèviament per altres personatges com Otto Philipp Runge o Caspar David Friederich. Durant el primer terç del segle XX, aquest concepte es va utilitzar en alguns moviments artístics, com els Ballets Russos, amb l'objectiu de descriure un objecte estètic. V. Wagner ([1849]-2013); Valdés (1995); Saumell (2006); Schefer (2011); Jiménez (2013); Montiel (2016).

<sup>1164</sup> La posada en escena de *El sombrero* va comptar amb la intervenció d'alguns dels artistes més destacats de l'avantguarda europea (Massine, Picasso, Ansermet) i va donar per resultar un espectacle que sintetitzava disciplines i que es va acabar convertint-se en obra d'art total. V. Arcas (2017:656)

<sup>1165</sup> Diversos autors han parlat de la influència del gènere de la jota en l'obra de Falla. V. Garcia Matos (1953); Manzano (1995:432); Marco (1999:563-575).

<sup>1166</sup> Elena Garcia de Paredes de Falla, comunicació personal, Granada, 15-VIII-2018

Viñes o Néstor Martín-Fernández de la Torre (Arcas 2017:656). A Catalunya, va establir relació amb Oleguer Junyent<sup>1167</sup> i Ramon Capmany<sup>1168</sup>, dos escenògrafs que anys més tard van dissenyar els decorats per a la representació de *La vida breve* i *El amor brujo* al Teatre del Liceu.<sup>1169</sup> Per tant, no és gens estrany que Falla, familiaritzat amb el món escenogràfic, demanés l'exhibició del llenç de Salvador Alarma durant la interpretació de la Cobla Barcelona. Tot i que no s'ha pogut localitzar cap esbós gràfic de *L'Empordà*, el cronista de la *Revista de l'Orfeó Gracienc* el va descriure de la següent forma:

Apareix la costa brava empordanesa, en esplèndida visió. Surt de l'escuma la sirena, que va a l'encontre del pastor, el qual davalla de la muntanya sense res al cap, sens dubte per respecte a la mitològica fembra de cabells rossos i cua de peix que l'espera. Es troben al bell mig del pla (*Revista Orfeó Gracienc*, 20-II-1927).

Fins i tot podria ser que els ballets populars que van succeir l'escenificació de *L'Empordà* d'Enric Morera, interpretats per la Cobla Barcelona i arranats per l'ocasió per Antoni Català,<sup>1170</sup> fossin dansats per l'Esbart de Dansaires de la Barceloneta davant el llenç amb la mateixa idea escenogràfica, un concepte que el crític Rafael Giné ja havia defensat al 1922 a la revista *La Sardana*: «No sóc partidari que es balli la sardana als escenaris [...] en canvi els ballets populars catalans, aquests ballets nostres que tenen un xic de l'eixelebrada coreografia russa, i serveix tota la cerimònia i fines del minuet medieval, enquadrats perfectament en el marc de l'escenari».<sup>1171</sup> Sigui com sigui, Manuel de Falla es va sentir atret per la sardana i els ballets interpretats per la Cobla Barcelona en format escènic, uns gèneres que compartien certs lligams amb el moviment artístic dels ballets russos.

---

<sup>1167</sup> Archivo Manuel de Falla, Archivo fotográfico Manuel de Falla, top.7/169

<sup>1168</sup> Archivo Manuel de Falla, Epistolario Ramon Capmany, signatura.14989

<sup>1169</sup> «Gran Teatre del Liceu», *La Vanguardia* (17-XI-1933:4)

<sup>1170</sup> Archivo Manuel de Falla, Programa de concert: «Festival de música catalana en honor de Manuel de Falla», top. 1927\_0017

<sup>1171</sup> *La Sardana* (V-1922: 88)

### 4.3.3. La sardana segons Manuel de Falla

Tot i que Manuel de Falla va destinar una part del seu temps a publicar diversos escrits de temàtica musical i també dedicats a personalitats de la música contemporània,<sup>1172</sup> en cap d'ells va plasmar l'opinió respecte la sardana i la cobla, un gènere i una agrupació musical que, pel que sembla, va tenir present al llarg de la seva vida. I és que a banda d'escoltar la Cobla Barcelona, va coincidir amb altres formacions que interpretaven i difonien el gènere, com La Principal de la Bisbal, durant un estiu a Tossa de Mar (v. **Im. 4.9.**);<sup>1173</sup> o la Banda Municipal de Barcelona, en diferents concerts.<sup>1174</sup> Tot i la proposició de la Cobla Barcelona, feta per Josep Juncà al novembre de 1926, Falla no va arribar a escriure cap composició per a cobla. No obstant això, diversos documents conservats a l'Archivo Manuel de Falla demostren que, a banda de tenir curiositat i interès per la formació i el gènere, hauria començat a treballar en un projecte.

Joan Baptista Lambert va ser un dels compositors catalans que va mantenir contacte amb Falla durant el primer terç del segle XX. A banda d'intercanviar diverses cartes,<sup>1175</sup> van coincidir en diverses ocasions a Barcelona i a Granada.<sup>1176</sup> Falla va conservar dues sardanes per a cobla de Lambert: *El gegant del pi* i *L'estiuada*.<sup>1177</sup> Ambdues partitures manuscrites, realitzades per copista, estan escrites en un paper de 34,5x24,5cm. A la part inferior hi consta la marca: «Los Madrazo, 13, Madrid» i a la part superior un logotip: «Asociación Española de Compositores de Música». *El gegant del pi* inclou una plantilla respectiva de deu intèrprets: flabiol i tamborí, dos tibles, dues tenores, dos cornetins, dos fiscorns i un contrabaix; mentre que *L'estiuada* d'onze, amb la inclusió d'un trombó. Al llarg de les dues peces, Falla va incloure amb llapis diverses modificacions de notes i d'alteracions. També va incorporar alguns reguladors de dinàmica, ornamentacions, signes d'expressió –lligadures i accents– i va afegir algunes indicacions dels instruments.

---

<sup>1172</sup> Del 1916 al 1939, Manuel de Falla va publicar escrits a la *Revista Musical Hispanoamericana*, *Enciclopedia Abreviada de la música*, *La Revue Musicale*, *Revista Cruz y Raya*, *Revista Isla*. Al 1950, Federico Sopena va publicar una recopilació dels principals textos titulat: «Escritos sobre música y músicos».

<sup>1173</sup> Archivo Manuel de Falla, top. R.7919

<sup>1174</sup> *La Vanguardia* (25-IX-1928:9) El dia 23 de setembre de 1928, Falla va assistir acompanyat de Frank Marshall a un concert de la Banda Municipal de Barcelona a la plaça Sant Jaume. La formació catalana va interpretar per primera vegada la transcripció de la sardana *Festa major* d'Enric Morera, realitzada per Joan Lamote de Grignon.

<sup>1175</sup> Archivo Manuel de Falla, Correspondencia, Carpeta Joan Baptista Lambert, top. 7166

<sup>1176</sup> Archivo Manuel de Falla, Correspondencia, Manuel de Falla a Joan Baptista Lambert, top. 7166-004

<sup>1177</sup> Archivo Manuel de Falla, top. R.7919

El fons personal de Lambert, conservat al Centre de Documentació de l'Orfeó Català,<sup>1178</sup> conserva partitures manuscrites per a piano i altres formacions de vent de les dues sardanes, però cap d'elles per a cobla. A partir de la comparació de les versions del Centre de Documentació de l'Orfeó Català, les conservades a l'Archivo Manuel de Falla i dues versions conservades al fons de Músics per la Cobla de Sabadell,<sup>1179</sup> observem que gran part dels canvis realitzats pel músic andalús són fruit d'errors que va fer el copista durant la còpia. Tan sols alguns canvis de nota, així com altres propostes de dinàmica en determinats passatges, són propostes efectuades per Falla que divergeixen dels originals de Lambert. Tot i que Elena Torres (2002:82) apunta que les diverses indicacions conservades a les partitures constaten que Lambert va rebre suggeriments, orientacions i correccions a l'hora de compondre o instrumentar aquestes peces –una tasca que Falla ja havia dut a terme durant el primer terç del segle XX amb altres compositors catalans, com Jaume Pahissa, Robert Gerhard o Joaquim Nin-Culmell (Torres 2002:73)– diversos factors insinuen que les podia tenir simplement com a exemple d'un determinat gènere musical. Per una banda, les dues composicions estan escrites en una etapa molt primerenca,<sup>1180</sup> entre 1906 i 1913 aproximadament,<sup>1181</sup> en la qual no es conserva cap tipus d'epistolari entre els dos músics.<sup>1182</sup> Per altra banda, i enmig de les partitures, es conserva un esborrany titulat «Instrucciones sobre la sardana» (v. **Fig. 4.7.** i **4.8.**).<sup>1183</sup> En aquest document, Joan Baptista Lambert va redactar diverses observacions referents a l'estructura musical del gènere. A nivell formal, va recalcar que la sardana es componia de dues seccions bàsiques (AB) que corresponien coreogràficament als *curts* i als *llargs*:

La sardana compónese de dos partes, Curts y Llarcs. El número de compases de Curts y Llarcs es ilimitado: con todo, es conveniente que los Curts no pasen de 30 y los Llarcs de 85. Los sardanistas tienen en mucha estima el que las dos partes de la sardana sean impares, v.g: 19-71;25-69; etc...<sup>1184</sup>

<sup>1178</sup> La família de Lambert va cedir el fons personal del compositor al Centre de Documentació de l'Orfeó Català l'any 1995. En aquest hi consten diverses versions per a agrupacions de vent de les dues composicions, però cap d'elles és per a cobla.

<sup>1179</sup> Músics per la Cobla, Arxiu general, top. A02214 i A01692

<sup>1180</sup> «Sardanes estrenades durant l'hivern», *Homenajes als Mestres compositors de sardanes* (26-IV-1908:9) Segons la publicació, *El gegant del pi* es va estrenar al 1908.

<sup>1181</sup> L'any 1908 es va editar una versió per a piano de *El Gegant del Pi*, i al mateix any, la cobla La Principal de Perelada la va enregistrar en versió per a cobla. L'any 1914 es va editar una versió per a piano de *L'estinada*. V. Biblioteca de Catalunya, Fons Nadal Puig Busquets, top. M 4318; Fons Antoni Torrents, top. 650051; Biblioteca Nacional de España, top. MP/2696/18.

<sup>1182</sup> La carta més antiga de Lambert i Falla data del 12-XI-1926. Archivo Manuel de Falla, Epistolario Lambert, top.7166-001

<sup>1183</sup> Archivo Manuel de Falla, top. R.7919

<sup>1184</sup> Archivo Manuel de Falla, top. R.7919



També va destacar els principis rítmics característics de cada secció i va especificar l'entitat mètrica usual: la combinació del compàs binari de subdivisió binària (2/4) i el compàs binari de subdivisió ternària (6/8). A la vegada, va recalcar algunes característiques estilístiques provinents del cànon interpretatiu de les cobles: les repeticions que efectuaven durant la interpretació en una ballada, el contrapunt del flabiolaire i el cop final (v. **Fig. 4.7.**). Al verso del document, va especificar la tessitura dels instruments de la cobla i la transposició de cada un d'ells (v. **Fig. 4.8.**). També va incorporar diversos exemples d'extensió sonora i el conseqüent efecte sonor de cada instrument. Per cloure les instruccions, Lambert va afegir alguns aspectes relacionats amb la tonalitat de composició de les sardanes:

El fluiol solo puede ejecutar en Do, Sol, Fa (de su instrumento) por ser difícil con accidentales. Las sardanas en general se escriben en Fa, Do, Sib Mayores y aún y modulando a sus relativos menores, se tienen muy en cuenta el no tener gran trato con tonalidades de #1185.

*Instrucciones sobre la Sardana = llarga.*  
 La Sardana compórese de dos partes, ~~llarga~~ *Cants y llarses*.  
 El 1.º de compases de Cants o llarses es ilimitado: con todo, es con-  
 veniente que los Cants no pase de 20 y los llarses de 85.  
 Los Sardanistas tienen en mucha estima el que las dos  
 partes de la Sardana sean impares; v. p.º: 19-21; 25-27; etc..  
 Ritmos característicos.

The image shows a handwritten musical manuscript page. At the top, there is a title 'Instrucciones sobre la Sardana = llarga.' followed by several lines of handwritten text in Spanish providing instructions on the structure and performance of sardanas. Below the text, there are several staves of musical notation. The first two staves are labeled 'Cants' and 'llarses' respectively. The notation includes various time signatures such as 6/8, 2/4, and 2/8. There are also annotations like 'o megaladros' on the left side, 'en compases solamente' and 'hacia el final' above some staves, and 'año de los últimos compases' below another. At the bottom, there is a sequence of notes with 'Cants' and 'llarses' written above them, and '1.º Contrapunto' and '2.º Contrapunto' written below. The manuscript is written in ink on aged paper.

**Figura 4.7.** Ritmos característicos. Archivo Manuel de Falla, top. R.7919.

1185 Archivo Manuel de Falla, top. R.7919

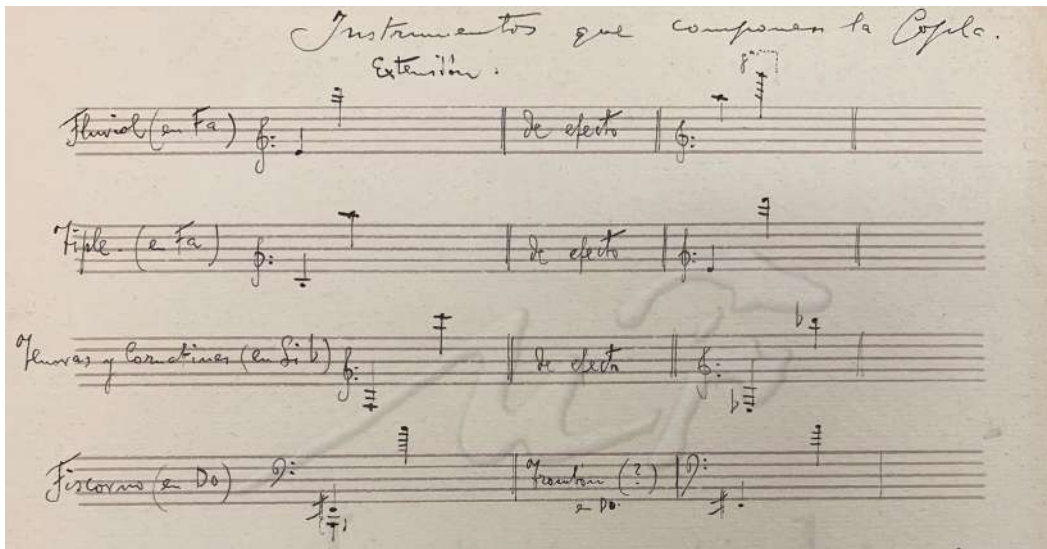


Figura 4.8. *Instrumentos que componen la Copla*. Archivo Manuel de Falla, top. R.7919.

Així doncs, podria ser que Falla –a falta d’un tractat d’instrumentació per a cobla– guardés aquests documents amb la voluntat de compondre una obra per a aquesta formació. Fins i tot podria ser que l’estrena de les sis sardanes d’Amadeu Vives durant el Concert-Homenatge al Teatre Olympia al 1926,<sup>1186</sup> hagués estat la principal motivació, reforçada per la petició de la Cobla Barcelona amb la intercessió de Rafael Moragas com a intermediari (v. **Annex 9, carta 1**). Sigui com sigui, al Concert-homenatge a Falla, organitzat per Concerts Blaus i celebrat uns mesos més tard al mateix teatre, no s’hi va incloure cap sardana del compositor andalús.

Tot i que la petició que va fer la Cobla Barcelona incloïa l’elecció d’una composició en forma de glossa o bé de sardana, algunes declaracions del músic andalús donen a entendre que el gènere de la glossa no hauria acabat d’encaixar en els principis estètics del compositor. En aquest sentit, Falla es va allunyar d’alguns ideals promoguts per Felip Pedrell, com per exemple, la utilització textual del document popular (Nommick 2004:292). I és que al 1915, Falla va afirmar: «Únicamente disiento de mi maestro en lo que respecta al uso de los cantos populares. Él cree que deben usarse como son. Yo, que sólo pueden servir de base para la inspiración y no tomarlos y armonizarlos».<sup>1187</sup> Així ho va confirmar en diversos escrits i entrevistes de 1917, 1920, 1923 i 1925 (Nommick 2004:292). Fins i tot ho va relatar en una carta dirigida a Joan Llongueras:

<sup>1186</sup> «Concert-Homenatge Amadeu Vives», *La Ven de Catalunya* (13-VII-1926:4)

<sup>1187</sup> «Los músicos nuevos. El maestro Manuel de Falla», *Por esos mundos*, (16-III-1915:269)

Empleo muy raramente (sino en casos muy justificados) el documento auténtico popular. Es más: procuro no servirme de él más por como complemento indispensable a mis estudios directos de la música del pueblo, y aun de ciertas manifestaciones, puramente verbales de sus tradiciones en música. No sólo no pretendo hacer música folklórica, sino que generalmente, me es poco simpática. Mi intento no es otro, el de extraer (¡y cuán laboriosamente!) la sustancia escondida en la música natural para procurar convertirla en música de arte.<sup>1188</sup>

L'any 1929, la nord-americana i dramaturga Mary Hoyt Wiborg, que escrivia a la revista *Art & Decorations* i que ja havia coincidit amb Falla en determinades ocasions,<sup>1189</sup> va demanar a Falla que li enviés diverses sardanes per a piano. El 14 de desembre de 1929, el compositor andalús va adreçar-se a Joan Llongueras: «voy a pedirle un favor confiando en su bondad: que me de usted títulos y autores de 8 o 10 sardanas (publicadas para piano) entre las mejores y más características. Es para un envío que he de hacer en América».<sup>1190</sup> En no rebre resposta, Falla va adreçar-se a Gisbert:

Voy a permitirme hacerle un encargo, confiando en su bondad y en la seguridad que me dio usted en Granada de que en todo nuevo encargo que ocasionase gastos me diría usted escrupulosamente su importe TOTAL. Sentado esto, paso a rogarle que telefonee a nuestro buen amigo el Sr. Llongueras rogándole le diga los títulos y autores de ocho o diez sardanas elegidas entre las mejores y MÁS CARACTERÍSTICAS, según le pedí en mi última carta. Hecho esto, ruego a usted adquiera los ejemplares (edición para piano a dos manos) y los remita en paquete certificado a la dirección siguiente: Miss Mary Wiborg, 756 Park Avenue, New York City, (USA).<sup>1191</sup>

A la mateixa carta, Falla va especificar que es tractava d'un assumpte d'urgència i que si no s'enviava ràpidament el paquet, corria el risc de no trobar el destinatari. Segons l'epistolari, Gisbert va trucar a Llongueras i van escollir deu sardanes.<sup>1192</sup> El dia 26, Falla va adreçar-se a Wiborg: «Je vous fais envoyer de Barcelone une petite collection de Sardanas, que je combien vous aimez. Elles sont choisies parmi les plus caractéristiques»<sup>1193</sup> i justament al cap d'un mes, les va rebre.<sup>1194</sup> Tot i no conèixer el nom de les sardanes ni el motiu pel qual van ésser

---

<sup>1188</sup> Archivo Manuel de Falla, Correspondencia, Manuel de Falla a Joan Llongueras, 21-I-1927, top. 7224-012

<sup>1189</sup> Archivo Manuel de Falla, Epistolario Mary Wiborg, top.7780. A l'agost de 1929, Wiborg va visitar a Falla a Granada.

<sup>1190</sup> Archivo Manuel de Falla, Epistolario Manuel de Falla a Joan Llongueras, 14-XII-1929, top. 7224-019

<sup>1191</sup> Archivo Manuel de Falla, Epistolario Manuel de Falla a Joan Gisbert, 25-XII-1929, top. 7050-051(1)

<sup>1192</sup> Archivo Manuel de Falla, Epistolario Joan Gisbert a Manuel de Falla, 30-XII-1929, top. 7049-017(1)

<sup>1193</sup> Archivo Manuel de Falla, Epistolario Manuel de Falla a Mary Wiborg, 26-XII-1929, top. 7780-049(1)

<sup>1194</sup> Archivo Manuel de Falla, Epistolario Mary Wiborg a Manuel de Falla, 26-XII-1929, top. 7780-024(1)

requerides,<sup>1195</sup> és obvi que Wiborg sabia que Falla era coneixedor del gènere. I és que seria del tot probable que els dos personatges haguessin parlat prèviament d'alguns aspectes referents a la dansa.

La sardana va ser un gènere musical que Manuel de Falla va tenir present fins al final de la seva vida. Des d'Argentina, va esperonar Jaume Pahissa a escriure'n una. Al 25 de maig de 1940, des de Villa Carlos Paz, va enviar una carta al compositor català, que estava exiliat al país, i va demanar-li una composició per ésser estrenada en un concert:

¿Por qué no hace usted un Scherzo sinfónico del tipo del *Apprenti sorcier* basado en la substancia de algo popular en fuerte carácter rítmico y formal? Una sardana, por ejemplo. Seria para mi una alegría estrenarlo en algún concierto y procurar su edición en condiciones ventajosas y como introducción para otras cosas.<sup>1196</sup>

El contingut de la carta ens permet aproximar-nos al pensament del compositor. Així és, Falla va concebre la sardana com un tipus de composició basada en la substància d'allò popular, una obra de caràcter rítmic i formal força pronunciat. Tot i que Jaume Pahissa no va arribar a compondre-la, Falla, anys més tard –concretament el 12 de març de 1944– des d'Alta Gracia, va continuar insistint en la materialització d'aquest projecte:

¿Llegó usted a hacer aquel scherzo-sardana que le sugerí en una ocasión? ¡Lástima que esos trabajos, no siempre gratos, de que usted me hablaba en su carta anterior, le quiten el tiempo para dedicarse a su propia música! Conozco el caso por larga experiencia y por eso hacerme perfecto cargo de lo que supone tal sacrificio.<sup>1197</sup>

Tot fa pensar que Manuel de Falla no va arribar a compondre cap sardana ni cap composició per a cobla, però podria haver tingut la voluntat d'incorporar la sonoritat d'alguns instruments de la formació a *Atlántida*. Si més no, així ho va relatar Josep Subirà davant de representants del govern i de crítics musicals en un parlament efectuat a l'abril de 1932 a l'Ateneo de Madrid, abans d'un concert de la Cobla Barcelona (v. 2.; **Im.1.15**, i **Im.2.10**):<sup>1198</sup>

«Al cantarse en el Palacio de la Música Catalana, por el Orfeo Catalá, la gran Misa de Bach,

---

<sup>1195</sup> El fons personal de Wiborg, "Mary Hoyt Wiborg Papers", està dipositat a The Beinecke Library, Yale.

<sup>1196</sup> Biblioteca de Catalunya, Fons Jaume Pahissa, Correspondència amb Manuel de Falla, top. M7086

<sup>1197</sup> Biblioteca de Catalunya, Fons Jaume Pahissa, Correspondència amb Manuel de Falla, top. M7086

<sup>1198</sup> Centre de Documentació de l'Orfeó Català, Fons Francesc Pujol, «Programa Concierto de música catalana a cargo de la Cobla Barcelona para el jueves 13 de abril de 1932», top. R432

sustituyéronse [sic] los oboes por “tíbles”.<sup>1199</sup> La Banda Municipal de Barcelona ha incluido en su plantilla “tíbles” y “tenoras” [...] esto mismo hace ahora Falla en la vasta composición a que se halla entregado, tomando como base el poema *Atlántida*.<sup>1200</sup> Així doncs, deu ser cert que Falla va incorporar els instruments de la cobla a *Atlántida*?

#### 4.3.4. Estat de la qüestió d'*Atlántida*

Al 1926, Joan Gisbert va acompanyar Manuel de Falla al Festival de la Societat Internacional de Música Contemporània de Zurich. Durant el viatge de tornada, el compositor andalús va exposar a Gisbert que tenia molt interès en compondre una obra per Catalunya:

Falla tenía un enorme interés en hacer algo para Cataluña, a la que quería muchísimo, por las continuas demostraciones de afecto y cariño que había recibido en Barcelona, pues, aunque el maestro Pedrell le había indicado con mucha insistencia que hiciera una ópera sobre la vida de Raimundo Lulio, esto no entraba en su forma de ser, porque la vida de éste fue algo irregular en sus principios. Entonces fue cuando le insinué *La Atlántida* [...] Transcurridos unos cuatro meses, fuimos a París. Cuando estábamos comiendo en un restaurante, juntamente con el maestro Marshall, Falla nos dijo que ya tenía principiada *Atlántida*.<sup>1201</sup>

Un any més tard, al 1927, es va commemorar el cinquantè aniversari de l'escriptura de *L'Atlántida* de Mn. Jacint Verdaguer. A l'entorn d'aquesta efemèride, es va reeditar l'obra,<sup>1202</sup> es van publicar diversos escrits a la premsa<sup>1203</sup> i es van organitzar diversos actes commemoratius, entre els quals destaca el festival organitzat pel Casal Català de Madrid al

---

<sup>1199</sup> Cahours d'Aspry (s/d:69-71). Així ho va relatar Francesc Pujol a Déodat de Séverac el dia 28 d'agost de 1912: «A propos des tibles j'ai constaté un fait curieux, et c'est qu'ils ont la même étendue que les anciens hautbois d'amour. Nous en avons fait l'expérience avec Millet pendant les exécutions de la Messe en si mineur de Bach que nous avons donnée dernièrement. Nous nous plaignions de la faible sonorité des hautbois qui, dans cette œuvre si grandiose, restent noyés dans maints passages. L'infériorité des hautbois nous est apparue si évidente et déplorable dans le Sanctus aux vagues immenses, que l'idée nous est venue de doubler les hautbois d'amour par des tibles. L'effet en a été merveilleux; c'était comme d'aveuglants rayons de soleil illuminant l'ensemble puissant des 230 chanteurs, des 80 musiciens et de l'orgue. Cette expérience pourrait être considérée par certains puristes comme trop hardies et irrévérentes; mais qui peut dire comment sonnaient les hautbois au temps de Bach? Je suis bien tenté de croire que sa sonorité ne devait pas différer en beaucoup de celle de nos tibles que je considère comme des hautbois un peu primitifs».

<sup>1200</sup> Josep Subirà, «Las coblas ampurdanesas», *La Sardana* (VI-1932:146-149)

<sup>1201</sup> «Origen de *La Atlántida* de Don Manuel de Falla», *ABC* (Madrid) (29-XII-1960:39-43)

<sup>1202</sup> L'any 1927, per iniciativa de la Real Academia de Buenas Letras i el Consistori dels Focs Florals, sota el patronat de la Diputació Provincial de Barcelona, van publicar l'edició del cinquantenari de *L'Atlántida* de Jacint Verdaguer. V. Verdaguer, Jacint. *L'Atlántida*. Barcelona, Estampa de la Casa Miquel Rius: 1927.

<sup>1203</sup> «El cincuentenario de la “Atlántida”», *La Nación* (Madrid), (25-III-1927:6); «Mossen Jacinto Verdaguer», *La Correspondencia militar* (6-IV-1927:1); «Dos Cincuentenarios», *La Voz* (Madrid) (16-IV-1927:1); «El Cincuentenario de l'“Atlántida”», *La Hormiga de oro* (5-V-1927:1); «Los juegos florales de *La Atlántida*», *El Sol* (6-V-1927); «La “Atlántida” de Verdaguer», *La Voz* (Madrid) (14-V-1927:1)

juny de 1927.<sup>1204</sup> Anys més tard, en una entrevista efectuada per un columnista del diari *Abora*, Falla va confessar que la temàtica de l'Atlàntida havia estat present des de la seva infància: «La Atlàntida existía dentro de mí desde los tiempos de la infancia. En Cádiz, donde nació, se me ofrecía el Atlántico a través de las columnas de Hércules abriendo mi imaginación al más bello jardín de las Hespérides».<sup>1205</sup> No és estrany que la proposició de Gisbert —en ple context commemoratiu— juntament amb la visió idealitzada i melancòlica del compositor, es convertís en un factor decisiu per seleccionar-la. Al març de 1927 i després d'una recepció d'honor a l'Ateneu Barcelonès, Falla va exposar novament la voluntat de dedicar una composició a Barcelona: «Yo debo hacer algo que refleje mi reconocimiento por Barcelona. Interín llegue este momento, disponed en absoluto de mí, puesto que mucho a los barceloneses debo».<sup>1206</sup> I així va ser. Tot i un projecte inicial amb vistes d'una possible estrena durant l'Exposició Iberoamericana de Sevilla,<sup>1207</sup> i a l'Exposició Internacional de Barcelona de 1929 amb l'Orfeó Català<sup>1208</sup> (De Persia 2014:101), els treballs es van anar dilatant i l'obra va modificar el seu rumb, mentre la societat espanyola passava per la Segona República i finalment per la Guerra Civil. Falla va consagrar l'obra durant els últims vint anys de la seva vida, des de 1926 fins al 1946 (Budwig 1984:2), un període en què el compositor, a banda d'ésser sacsejat pels esdeveniments històrics que van ocórrer a Espanya i que el van afectar —com la crema d'esglésies o la mort del seu amic Federico García Lorca (Etcharry, 2018:6; Jambou 1999:25-30)— va patir diversos problemes de salut, així com també diverses crisis morals i creatives que el van obligar a aparcar-la temporalment (Llort 2014:79).

Els manuscrits de *Atlàntida*, 202 folis conservats actualment a l'Archivo Manuel de Falla i a Ricordi, el van acompanyar per Cadis, Granada, Mallorca, Barcelona i finalment a l'Argentina, on va viure des de 1939 fins al 1946. Durant aproximadament vint anys, el compositor va modificar i engrandir alguns aspectes de l'obra: va reestructurar algunes parts del text de Verdaguer (Hoffelé 1992:347-350), va incorporar textos externs (Weber 2002:640), va engrandir l'estructura, de dues a tres parts, amb la inclusió d'un pròleg (De Persia 2014:107) i va acabar concebant l'obra com una síntesi mitològica, llegendària, històrica, religiosa i

---

<sup>1204</sup> «Homenaje a Verdaguer», *ABC* (14-VI-1927:23)

<sup>1205</sup> «El maestro Falla está instrumentando “La Atlàntida” de Verdaguer», *Abora Diario Gráfico, Madrid*, (25-XI-1931:22)

<sup>1206</sup> «En el Ateneu Barcelonès», *La Noche* (23-III-1927:3); «Recepción en honor de Falla», *El Sol* (24-III-1927:8); *La Publicitat* (24-III-1927:6)

<sup>1207</sup> Finalment, en aquest esdeveniment hi va anar l'Orfeó Català i la Cobla Barcelona.

<sup>1208</sup> Al Fons de Francesc Pujol conservat al Centre de Documentació de l'Orfeó Català, hi consta diverses cartes entre Pujol i Falla, entre les quals n'hi ha una, amb data de 28 d'agost de 1929, en què Pujol, a petició de Falla, desglossa un pressupost de 65.340 pessetes per al viatge i l'estada de deu dies a Sevilla per estrenar l'*Atlàntida*. Centre de Documentació de l'Orfeó Català, Fons Francesc Pujol, top. R316.

musical dels hispans (Nommick 1999:333). La idea de transmetre un compendi del món antic i del món modern, així com també del Mediterrani i de l'Atlàntic mitjançant l'art de la música (Nommick 2001:29) va emmenar Falla a realitzar una extensa tasca d'investigació i de documentació sobre la música grega, la música de l'Índia, la música popular italiana, la catalana, la bizantina, l'oriental japonesa, la xinesa, la dels inques i també la música medieval, des del renaixement espanyol fins al segle XVI (Nommick 2006:179-191). Fins i tot, per tal de comprendre a la perfecció el text de Verdaguer, va estudiar llengua catalana a partir de diversos llibres<sup>1209</sup> que va comprar a Barcelona i d'altres que va rebre de Joan Gisbert.<sup>1210</sup>

Etcharry (2018:5) va exposar que el caràcter monumental que havia adquirit l'obra durant els anys va ocasionar el desbordament del compositor. Nommick (2006:175-176) va exhibir diverses raons per les quals Falla no va culminar l'obra: problemes de salut, dificultats musicals «maneig de la gran forma» i organització del treball de creació del compositor, «consulta d'un gran nombre de llibres i partitures durant el procés creatiu». A la vegada, va recordar que el catàleg de Falla abraçava exclusivament obres de curta duració, essent la més llarga *La vida breve*, que dura aproximadament una hora (Nommick 2006:174).

Arran de la mort del compositor, el 14 de novembre de 1946, Falla va deixar a la seva família 202 fulls que contenien esbossos i esborranys en diferents estats de finalització (Budwig 1984:1). Poc després de l'enterrament a la Catedral de Cadis, la diplomàcia espanyola els va entregar a Germán de Falla, germà del compositor (Demarquez 1963:200). Anys més tard, els hereus van demanar a Ernesto Halffter que culminés l'obra inacabada. Entre 1953 i 1954 el músic va fer alguns treballs sobre els manuscrits amb el patrocini de l'Ajuntament de Cadis i l'any següent va firmar un contracte amb la Casa Ricordi de Milà per tal de reconstruir definitivament l'obra (De Persia 2014:129). La tasca de reconstrucció –i de creació original– va durar sis anys: des de l'agost de 1954 fins al setembre de 1960 (Etcharry 2018:13). L'obra es va estrenar per primera vegada al Gran Teatre del Liceu el dia 24 de novembre de 1961, amb la direcció d'Eduard Toldrà i els solistes Victòria dels Àngels i Raimon Torres,<sup>1211</sup> i al cap d'uns dies, es va repetir al Gran Teatro Falla de Cádiz (Sopeña 1988:220). Alguns historiadors, com Christoforidis (1998:383) van afirmar que l'esdeveniment va comptar amb

---

<sup>1209</sup> Actualment els llibres es conserven a l'Archivo Manuel de Falla.

<sup>1210</sup> Archivo Manuel de Falla, Epistolario Joan Gisbert a Manuel de Falla, 7-IV-1932, top. 7049-038: «Por este mismo correo y certificado le remito la Gramática Catalana, aunque no es la edición Salvat me han dicho es absolutamente igual, habiéndome determinado a remitírsela pues tal como la poden no se encuentra».

<sup>1211</sup> *La Vanguardia* (25 i 26-XI-1961)

el suport del règim franquista que va convertir l'acte en símbol de la unitat nacional i, des d'un punt de vista internacional, en termes de prestigi cultural i de propaganda.

L'estrena de l'obra va generar controvèrsia entre crítics i músics del moment (Llort 2014:79) que desconeixien quins fragments eren originals de Falla i quins eren de Halffter. I és que, anys abans de l'estrena, Germán de Falla havia estat molt aprensiu amb aquest tema i havia consultat el parer a diversos compositors. Un d'ells va ser Frederic Mompou, que en una reunió a Barcelona, va aconsellar a German: «seleccionar las partes completamente realizadas por Falla, procurando evitar que hubiese que agregar otra música, y si hubiese sido necesario para completar algún fragmento inacabado, que se hiciese con discreción».<sup>1212</sup> En plenes vigílies de l'estrena, Xavier Montsalvatge va mostrar certs dubtes sobre el contingut de l'obra: «¿Es esta *Atlántida* el testamento catalán de Manuel de Falla? [...] no sabemos hasta que punto esta fragmentación afectara la unidad y continuidad de la composición [...] todo hace suponer que en ella la intervención de Halffter habrá sido mínima y en todo caso lo suficientemente hábil para no ponerse en evidencia» i va concloure: «nos queda mucho por conocer».<sup>1213</sup> Jaume Pahissa, que també va assistir a l'estrena de l'obra, va mostrar-se molt crític amb la versió de Halffter (Aviñoa 1996:240) i així ho va fer constar al diari *El Noticiero Universal*:

En la partitura de *Atlántida* no hi ha gairebé res de Falla. El Mestre estava molt esgotat en els darrers anys i no va poder ni tan sols esbossar-la. D'altra banda, no s'ajusta al seu estil i manera de sentir la música. No desmereixo la seva qualitat, que en té, però li manca el nervi i la profunditat que exigeix el poema èpic. Amb aquells simples elements que va proporcionar Falla era molt difícil d'aconseguir la grandiositat que demana *Atlántida* (*El Noticiero Universal*, 20-XI-1961; *Nous Horitzons*, 20-XI-1961; Aviñoa, 1996:240).

Durant els anys posteriors, Ernesto Halffter va continuar treballant en l'obra i l'any 1976 va estrenar una nova versió coneguda amb el sobrenom de «versió de Lucerna».<sup>1214</sup> En aquesta versió, Halffter va excloure bona part de la música d'invenió pròpia i va fixar en sis les seccions de la segona part, una decisió que, segons Edmon Colomer (1993:17): «va atorgar a l'obra l'equilibri formal que necessitava». Així ho va explicar Halffter en una entrevista al diari *ABC*: «He procurado, simplemente, terminar *La Atlántida* tal y como lo hubiera hecho

---

<sup>1212</sup> Conferència realitzada per Frederic Mompou a l'Acadèmia Sant Jordi de Barcelona coincidint amb l'estrena de *Atlántida*. Citada per De Persia (2014:130)

<sup>1213</sup> «Anticipo de *Atlántida*», *La Vanguardia* (24-XI-1961:7)

<sup>1214</sup> «La versión definitiva de *Atlántida*», *ABC* (10-IX-1976:35)



Manuel de Falla. En la nueva versión he revisado toda la orquestación. Es, en resumen, una labor que me ha costado años de trabajo, y que ya no pienso retocar».<sup>1215</sup>

Al llarg dels anys, l'obra ha estat envoltada de dubtes. Més enllà dels escrits pioners de Jaume Pahissa, Suzanne Demarquez, Federico Sopena, Enrique Franco i Antonio Gallego, cal citar els treballs més recents de Yvan Nommick, Michael Christoforidis, Carol Hess, Andrew Budwig, Stéphan Etcharry, Verònica Llord, Jorge de Persia i Eckhard Weber, que han fet possible avançar en la comprensió de l'obra. Suzanne Demarquez (1963:204) va ser una de les primeres en intentar esbrinar quines parts havien quedat completades després de la mort de Falla. Anys més tard, Andrew Budwig va ser un dels qui va aportar més informació sobre aquest tema. Al 1984 va presentar una tesi doctoral a la Universitat de Chicago en la qual va suggerir una revisió de l'edició de *Atlántida* de Halffter de 1961. Per fer-ho, va fixar uns objectius: reconstruir l'obra a partir de les fonts autògrafes, analitzar la música i el text de la versió reconstruïda, rastrejar l'evolució de la cantata, proporcionar una biografia dels darrers vint anys del compositor i esbrinar quines parts eren escrites realment per Falla. Budwig (1984:1) va afirmar que Falla havia deixat un esborrany continu de tota l'obra. Segons l'investigador, al 1932 el compositor ja havia esbossat gran part del pròleg i també diversos fragments de la segona i la tercera part i fins i tot havia realitzat una orquestració d'alguns d'ells (aproximadament quinze minuts de música). Budwig (1984:1) va afirmar que al juliol de 1936, dues terceres parts de la cantata estaven completes.

Nommick (2006:171-174) va evidenciar que l'únic fragment completament orquestrat per Falla era el *Prólogo*, exceptuant alguns compassos de *Hymnus Hispanicus*, fet que he pogut comprovar als manuscrits de l'Archivo Manuel de Falla.<sup>1216</sup> A la vegada, va exposar que la primera part estava força avançada però no orquestrada; la segona part, contenia alguns esbossos parcials i nombroses notes de treball; i la tercera, esborranys amb diverses indicacions d'instrumentació. José Vallejo (2008:13) va concloure que Halffter havia introduït a la segona part alguns números de creació personal i va esperonar els musicòlegs a estudiar els manuscrits conservats a l'Archivo Manuel de Falla: «las esencias siguen estando en los manuscritos inacabados y en las diversas partes con orquestación y realización definitiva» (Vallejo 2008:13). Devia ser cert, doncs, que Falla va incloure els instruments de la cobla en els manuscrits i Halffter els va obviar?

---

<sup>1215</sup> «La versión definitiva de *Atlántida*», *ABC* (10-IX-1976:35)

<sup>1216</sup> Archivo Manuel de Falla, Manuscritos de *Atlántida*, top. CII A1, CII A2, CII C1, CII C2, CII A3 i CII C4

#### 4.3.5. La sonoritat de la cobla dins *Atlántida*

A mitjans de maig de 1931, pocs dies després de la proclamació de la Segona República Espanyola, Josep Maria Sert va oferir una estada estiuenca de dues setmanes a la Costa Brava a Falla, concretament a Palamós, on Sert disposava d'una casa d'estiueig: «Lo mejor seria que viniera usted a pasar quince días en nuestra casita en la Costa Brava, al lado de Palamós, de donde podríamos visitar Poblet y ponernos de acuerdo con Millet, también dibujar juntos los cristales para las proyecciones y dejar así preparada la representación solemne del próximo año». <sup>1217</sup> Falla, amb la idea d'un viatge a París i a Londres, <sup>1218</sup> va rebutjar l'oferta i va posposar la visita. I si el 24 d'octubre de 1931 el compositor exposava a Clausells: «¡Ojalá pueda yo ir a Barcelona, tengo muchos deseos de hallarme de nuevo entre ustedes!», <sup>1219</sup> al cap d'un mes, la premsa catalana ja informava que Manuel de Falla es trobava a Barcelona i que estava realitzant els darrers retocs de *Atlántida*. Així ho va anunciar el diari *La Humanitat*: «El prestigiós músic que es troba a Barcelona, ciutat de la que ha fet un gran elogi, està donant els darrers tocs a l'òpera del gloriós Verdguer». <sup>1220</sup>

Tot i disposar de poca informació sobre aquesta estada, sabem que va coincidir amb Amadeu Vives i també amb Miquel Llobet, <sup>1221</sup> el qual va deixar una carta a l'Hotel Palace que incloïa la pregunta: «¿qué tal la excursión de hoy?». <sup>1222</sup> És probable que Falla, juntament amb Sert, haguessin aprofitat per visitar un dels espais on es representaria *Atlántida*: el Monestir de Poblet. Juan Viniegra (1966:253-267) va exposar que durant l'estada a Barcelona, Falla va interpretar diversos fragments de *Atlántida* a Gisbert i a Sert i també va mostrar diverses partitures de l'obra a Lluís Millet. Durant el sojorn, el compositor també va assistir a un assaig de la Banda Municipal de Barcelona que aquells dies estava preparant un programa que incloïa una obra d'un col·lega seu: «Dansa de fallaires» de *Canigó* de Jaume Pahissa. <sup>1223</sup> En entrar al Palau de Belles Arts (v. **Im. 4.11.**), Falla es va trobar amb un periodista del diari *Ahora* i li va exposar que havia vingut a l'assaig per tal d'estudiar les característiques sonores

<sup>1217</sup> Archivo Manuel de Falla, Epistolario Josep Maria Sert a Manuel de Falla, V-1931, top. 7619-1-023

<sup>1218</sup> Archivo Manuel de Falla, Epistolario Manuel de Falla a Josep Maria Sert, 4-VI-1931, top. 7619-1-024

<sup>1219</sup> Archivo Manuel de Falla, Epistolario Manuel de Falla a Manuel Clausells, 24-X-1931, top. 6843-066(1)

<sup>1220</sup> «Manuel de Falla i l'Atlántida», *La humanitat* (27-XI-1931:6)

<sup>1221</sup> Archivo Manuel de Falla, Epistolario Miquel Llobet a Manuel de Falla, XI-1931, top. 7223-037

<sup>1222</sup> Archivo Manuel de Falla, Epistolario Miquel Llobet a Manuel de Falla, XI-1931, top. 7223-037

<sup>1223</sup> «Concert de la Banda Municipal», *La Publicitat* (28-XI-1931:3)

dels instruments de vent populars de Catalunya.<sup>1224</sup> Així ho va relatar el cronista, sota les sigles J.D.B, al diari *Abora*.<sup>1225</sup>

Lamote acoge entusiasmado el interés de Falla por estudiar las características de sonoridad de los instrumentos de viento populares, que, en Cataluña, como se sabe, tienen su más adecuado ambiente en las “coblas” de sardanas [...] –Es la obra [dice Falla] en que mayor entusiasmo he puesto. Quisiera tener salud y vida no solo para terminar “La Atlántida” sino para crear muchas obras más que, como las anteriores del maestro, sigan marcando en todo el mundo el minuto álgido de la “hora española”. Necesitaré un buen año de trabajo para terminarla. Será una obra bastante compleja que llenará todo un programa de concierto. Habrá solistas vocales que representaran el texto dramático del poema, coros y orquesta [...] Me gustaría que se estrenara en Barcelona, con el Orfeo Catalá y la Orquesta Pau Casals.<sup>1226</sup>

Segons el cronista, durant l'assaig, la banda va interpretar composicions en les quals s'utilitzava la sonoritat dels instruments populars: «Escuchó atento las demostraciones que los solistas le hacían con los instrumentos y solicitó la realización de las posibilidades sonoras de cada uno de ellos y también los resultados de la fusión de todos».<sup>1227</sup> El cronista va bastir l'article amb paraules de Joan Lamote de Grignon:

Yo he querido elevar la categoría estética de las “chirimías” parientes directos de la gaita, que en Cataluña se llama “sac de gemecs”. Lo mismo hice con la “dulzaina” valenciana, aplicando a la tenora y al tiple los progresos de la técnica instrumental para facilitarles la ejecución de determinados pasajes, pero sin atribuirles posibilidades de virtuosismo. Completé, además, la familia de las chirimías, creando el “barítono” y “el bajo” –este último se está construyendo para tenor completo el ámbito de sonoridad de esta familia instrumental.<sup>1228</sup>

Així doncs, la crònica d'aquest diari esdevé un primer indici que permet plantejar la hipòtesi que Falla tenia la intensió d'incorporar la sonoritat dels instruments de la cobla a *Atlántida*. Durant la dècada de 1920, diversos compositors catalans van vetllar per la fusió de gèneres i

---

<sup>1224</sup> «El maestro Falla está instrumentando “La Atlántida” de Verdaguera», *Abora Diario Gráfico, Madrid*, (25-XI-1931:22)

<sup>1225</sup> «El maestro Falla está instrumentando “La Atlántida” de Verdaguera», *Abora Diario Gráfico, Madrid*, (25-XI-1931:22)

<sup>1226</sup> «El maestro Falla está instrumentando “La Atlántida” de Verdaguera», *Abora Diario Gráfico, Madrid*, (25-XI-1931:22)

<sup>1227</sup> «El maestro Falla está instrumentando “La Atlántida” de Verdaguera», *Abora Diario Gráfico, Madrid*, (25-XI-1931:22)

<sup>1228</sup> «El maestro Falla está instrumentando “La Atlántida” de Verdaguera», *Abora Diario Gráfico, Madrid*, (25-XI-1931:22)

de timbres en les agrupacions orquestrals (v. 4.1.). Un d'ells va ser Juli Garreta, que l'any 1920 va estrenar la versió per a orquestra simfònica de les sardanes *Nydia* i *Maria*,<sup>1229</sup> dues composicions que requerien la incorporació d'un flabiol i dues tenores a la plantilla de l'orquestra. Un altre va ser Joan Lamote de Grignon, que l'any 1921 va decidir incloure dues tenores i un tible a la plantilla de la banda amb l'objectiu d'ampliar la paleta de colors i, consegüentment, aconseguir un timbre en determinats passatges (Almacellas 2006:243; Rodríguez 2019:27). A part de les transcripcions per a banda de diverses sardanes, Joan Lamote de Grignon i altres músics van incloure la sonoritat d'aquests instruments en obres originals i també en diverses transcripcions d'obres de compositors europeus, com per exemple, a la *Cavalcada de les valquíries* de Richard Wagner o a l'obertura de *Francesca da Rimini* de Piotr Ilitx Txaikovski.<sup>1230</sup> Al 1925, Falla va poder conèixer i escoltar aquesta peculiaritat tímbrica en un concert de la Banda Municipal a la plaça del Rei (v. Im. 4.2.), on es van interpretar obres que incloïen la sonoritat de la tenora i del tible: *L'aprenent de bruixot* de Paul Dukas i *Tannhäuser (obertura)* de Richard Wagner.<sup>1231</sup> També ho va presenciar al festival-homenatge que se li va oferir el Teatre Olympia al 1927, on la formació va interpretar *Scherzo sobre "La filadora"* de Joan Lamote de Grignon i *Triana* d'Isaac Albéniz,<sup>1232</sup> únic moviment de la suite *Iberia* que inclou aquesta peculiaritat tímbrica.<sup>1233</sup> També seria possible que Falla, que havia legitimat la figura de Juli Garreta amb la col·laboració del «pro monument Garreta»,<sup>1234</sup> hagués escoltat en alguna ocasió les sardanes per a orquestra o, fins i tot, la *Suite en Sol* (o *Suite empordanesa*), una obra per a orquestra simfònica que incorporava un flabiol i dues tenores a la plantilla. Fins i tot seria possible que fos coneixedor de l'obra escènica que havia estrenat el seu col·lega Joan Baptista Lambert al 1931. El músic barceloní, que havia coincidit amb Falla a Barcelona i a Granada,<sup>1235</sup> i que havia facilitat al músic l'andalús l'esborrany «instrucciones sobre la sardana»<sup>1236</sup> i les tessitures dels instruments de cobla,<sup>1237</sup> va estrenar el gener de 1931 *Flors de Mar Bella* al Teatre Nou dins la temporada del Teatre Líric Català,<sup>1238</sup>

<sup>1229</sup> Centre de Documentació de l'Orfeó Català, Col·lecció de programes de concert de l'Orfeó Català - Palau de la Música Catalana [en línia]. *Dissetè concert de l'Associació d'amics de la música, 18-VI-1920* [Consulta:8-VI-2019]. Disponible a: <<http://mdc.csuc.cat/cdm/search/collection/ProgPMC/>>

<sup>1230</sup> L'Auditori, Arxiu de la Banda Municipal de Barcelona, consulta (13-I-2020)

<sup>1231</sup> «Falla i la Banda Municipal», *La Veu de Catalunya* (9-II-1925:2)

<sup>1232</sup> Archivo Manuel de Falla, Programa del concert: «Festival de música catalana en honor de Manuel de Falla», top. 1927\_0017

<sup>1233</sup> L'Auditori, Arxiu de la Banda Municipal de Barcelona, consulta (13-I-2020)

<sup>1234</sup> Archivo Manuel de Falla, Correspondència, Manuel de Falla a Joan Gisbert, 14-VIII-1927, top. 7168-034

<sup>1235</sup> Archivo Manuel de Falla, Epistolario Joan Baptista Lambert, top. R.7166

<sup>1236</sup> Archivo Manuel de Falla, top. R.7919

<sup>1237</sup> Archivo Manuel de Falla, Epistolario Joan Baptista Lambert, top. R.7166

<sup>1238</sup> «Espectáculos», *La Vanguardia* (10-I-1931:20)

una composició, amb llibret de Francesc Oliva, instrumentada per a orquestra simfònica amb la inclusió d'una tenora a la plantilla.<sup>1239</sup>

Un segon indici el trobem uns mesos després, concretament l'abril de 1932. Entre el 12 i el 15 d'abril, la Cobla Barcelona, convidada per la comissió de festes del primer aniversari de la proclamació de la República Espanyola, va participar en diferents actes oficials a Madrid,<sup>1240</sup> entre els quals destaca un «concierto de música catalana» patrocinat per la Casa de Catalunya (v. **Im. 2.10.**). Aquest esdeveniment, que es va celebrar el 14 d'abril a l'Ateneo de Madrid (v. **Im. 1.15.**),<sup>1241</sup> va comptar amb una conferència introductòria de Josep Subirà, el qual, a banda de glossar la història de la sardana i de la cobla, va remarcar que alguns compositors, com Manuel de Falla, incloïen la sonoritat dels instruments en les seves obres simfòniques:

La Banda Municipal de Barcelona ha incluido en su plantilla “tiples” y “tenoras. Algunos compositores catalanes los llevan, como instrumentos obligados, a sus producciones sinfónicas. Y esto mismo hace ahora Falla en la vasta composición a que se halla entregado, tomando como base el poema “La Atlántida”, del vate catalán Jacinto Verdguer.<sup>1242</sup>

Tot i que Falla i Subirà formaven part del «Comité para la difusión de los Estudios Musicales mediante el “Duo Art”, Fundació The Aeolian Company, S.A.E»,<sup>1243</sup> el poc epistolari conservat a l'Archivo Manuel de Falla, a la Biblioteca de Catalunya i a la Biblioteca Nacional de España, ens fa pensar que no van arribar a forjar una relació continuada. Sigui com sigui, el fet d'expressar públicament la voluntat d'incorporar aquests instruments davant de crítics, de músics, i fins i tot, representants del govern durant la conferència a l'Ateneo de Madrid (v. **Im. 1.15.** i **2.10.**),<sup>1244</sup> indica que el musicòleg confiava en la certesa d'allò que deia. I és que alguns diaris madrilenys, com *El Sol*, van recollir les paraules de Subirà i van recalcar la voluntat del compositor andalús:

El disertante examinó la historia del instrumental que compone la “cobla”, con sus típicos instrumentos catalanes (flaviol, tiple y tenora), a los que se asocian otros de orquesta y de

<sup>1239</sup> «Mirador teatral», *Mirador*, n.130 (22-I-1931:5)

<sup>1240</sup> «La conmemoración del primer aniversario de la República Española», *La Libertad* (15-IV-1932:3); «Magnífico concierto de música catalana por la Cobla de Barcelona», *El Heraldo de Madrid* (15-IV-1932:1)

<sup>1241</sup> Centre de Documentació de l'Orfeó Català, Fons Francesc Pujol, Programa «Concierto de música catalana a cargo de la Cobla Barcelona para el jueves 13 de abril de 1932», top. R432

<sup>1242</sup> Josep Subirà, «Las coblas ampurdanesas», *La Sardana* (VI-1932:146-149)

<sup>1243</sup> Archivo Manuel de Falla, Epistolario Josep Subirà a Manuel de Falla, 18-II-1927, top.7659-001

<sup>1244</sup> «La conmemoración del primer aniversario de la República Española», *La Libertad* (15-IV-1932:3); «Magnífico concierto de música catalana por la Cobla de Barcelona», *El Heraldo de Madrid* (15-IV-1932:1)

banda, con sujeción a una plantilla inmutable, y señala el hecho de que Falla incluya esos instrumentos en la vasta composición que actualmente escribe sobre el poema “La Atlántida” de Verdaguer.<sup>1245</sup>

El tercer indici esdevé un escrit del guitarrista Regino Sainz de la Maza, publicat a la revista *Vértice* a l'octubre de 1939, pocs dies després que Manuel de Falla agafés el vaixell amb destinació a l'Argentina. Sainz de la Maza i Falla s'havien conegut a través de la Sociedad Nacional de Música, concretament en un concert que havia efectuat el guitarrista el 24 d'abril de 1920 a Madrid (Neri de Caso 2014:39). A més a més, els dos músics compartien un amic íntim: Federico García Lorca (De Persia 2003: 208). L'article, titulat «Sardana», parla sobre els orígens de la formació musical i exposa novament la voluntat de Falla en incorporar els instruments de la cobla a *Atlántida*:

Pedrell, Morera, Pahissa, Millet y sobre todo Garreta, han conseguido verdaderas obras maestras con esta danza, enriqueciéndola con todos los recursos de la armonía moderna. Falla, en su magno poema sinfónico “La Atlántida” ha entronizado los instrumentos típicos de la cobla en algunos pasajes.<sup>1246</sup>

El contingut de l'article evidencia que Sainz de la Maza coneixia la cobla i la sardana. I és que, per una banda, el músic va viure a Barcelona durant tretze anys, aproximadament del 1916 al 1929: «Los trece o catorce años que viví en Barcelona fueron decisivos para mi formación artística y humana [...] Debo decir que la acogida que me brindaron fue tan cordial, que en ningún momento me sentí intruso en ninguna de ellas» (De la Maza 1982:33). Per altra, el seu germà, Eduardo Sainz de la Maza, compositor, havia compost algunes sardanes per a cobla durant la dècada de 1920 i de 1930, unes composicions que havia interpretat la Cobla Barcelona en diverses ocasions.<sup>1247</sup> Fins i tot Regino havia compartit escenari amb els intèrprets d'aquesta formació (v. **2.5.3.**)

Sigui com sigui, els tres indicis, juntament amb la certesa que Manuel de Falla havia conegut la peculiaritat tímbrica en altres formacions musicals –institucions que ell mateix havia legitimat públicament–,<sup>1248</sup> permeten sustentar la hipòtesi que el compositor tenia la voluntat

---

<sup>1245</sup> «Concierto de Música Catalana en el Ateneo», *El Sol* (16-4-1932:2)

<sup>1246</sup> Regino Sainz de la Maza, «Sardana», *Vértice*, n. 26 (X-1939:34)

<sup>1247</sup> Músics per la Cobla, Fons Josep i Joaquim Serra, «Llistat de l'arxiu de la Cobla Barcelona al 9-IV-1938», sense top.). La número 520 és la sardana *A plè sol* d'Eduardo Sainz de la Maza.

<sup>1248</sup> Arxiu del Museu de la Música de Barcelona. Col·leccions digitals [en línia]. *Llibre d'Honor de la Banda Municipal de Barcelona (1925-1934)* [Consulta: 30-IX-2019]. Disponible a:

d'incloure aquests instruments a *Atlántida*, o si més no, l'havia tingut abans de marxar a l'Argentina.

#### 4.3.6. Els manuscrits d'*Atlántida*

Els manuscrits conservats a l'Archivo Manuel de Falla, unes dues-centes pàgines, inclouen esborranys, esbossos, material per a la composició, fragments de seccions completes i, fins i tot, alguns fragments instrumentats: «Los manuscritos dicen más de lo que conocemos hoy a través de partituras editadas» relatava Vallejo (2008:14), una idea que Jorge de Persia (2014:103-119), ha seguit desenvolupant:

A pesar del desorden, los manuscritos son muy ricos y dicen mucho más de lo que conocemos hoy ante la carencia de nuevos estudios [...] Los trabajos de *Atlántida* tenían una organización muy particular y algo caótica, vistos a distancia, ya que Falla pasaba de unos temas a otros, llevando un orden que obedecía a circunstancias diversas. No comenzaba y trabajaba una parte hasta dejarla terminada, sino que cambiaba muy a menudo borradores que más adelante retomaba.

En els manuscrits hi consten diverses tonades provinents de llibres de temàtica diversa que el compositor consultava mentre componia. Quant a la cultura catalana, al manuscrit C42 hi apareixen melodies extretes de l'Obra del Cançoner Popular de Catalunya: *El Pastoret*, *Lo Comte Arnau*, *Muntanyes regalades*, *El Testament de n'Amèlia*, *La Pastoreta*, *L'hereu Riera*, *El moliner* o *El Rossinyol*.<sup>1249</sup> Cal destacar que algunes d'elles, com *L'Hereu Riera*, *El comte Arnau* i *Muntanyes regalades* ja les havia escoltat en la versió coral de Josep Comellas Ribó, Josep Sancho Marraco i Lluís Millet durant el concert al Teatre Olympia al març de 1927 (v. **Im. 4.13.**).<sup>1250</sup>

En determinades ocasions, Falla va relatar que la substància o essència de la música “natural” es trobava en els diferents modes, cadències, enllaços d'acords, ritmes i girs melòdics de les melodies populars de cada regió (Falla 1988:56-176): «Mi intento no es otro, el de extraer (y

---

<<https://cataleg.museumusica.bcn.cat/d>> A la pàgina 2 del Llibre d'Honor de la Banda Municipal de Barcelona (1925-1934), amb data II-1925, hi trobem la dedicatòria de Manuel de Falla: «Me es gratísimo consignar mi felicitación efusiva a la magnífica Banda Municipal de Barcelona y a su eminente director el maestro Lamote de Grignon. Guardaré el recuerdo de sus audiciones entre los más valiosos de mi estancia en la fuerte y nobilísima capital de Cataluña».

<sup>1249</sup> Archivo Manuel de Falla, Manuscritos de *Atlántida*, top. C42

<sup>1250</sup> Archivo Manuel de Falla, Programa del concert: «Festival de música catalana en honor de Manuel de Falla», top. 1927\_0017

cuán laboriosamente!) la sustancia escondida en la música natural para procurar convertirla en música de arte».<sup>1251</sup> Tot i que el compositor va utilitzar en comptades ocasions la citació textual del document popular, sorprèn l'ús que va fer d'algunes melodies catalanes a *El somni d'Isabel*. Al manuscrit A58, després de la frase «terra en fora, terra en fora, l'he seguit fins a la mar»,<sup>1252</sup> hi ha un gir melòdic i rítmic que evoca la melodia de la cançó *El Mariner* (v. **Fig. 4.9.** i **4.10.**). Al manuscrit A90, que conté de nou un esborrany de *El somni d'Isabel*, hi apareix de nou un gir melòdic i rítmic que evoca la melodia *El bon caçador* (v. **Fig. 4.11.** i **4.12.**). Ambdues tonades apareixen al *Cançoner popular* editat al març de 1903 per Aureli Capmany, una edició que Pelai Mas, fill del fotògraf Adolf Mas, va regalar a Falla el 1924,<sup>1253</sup> i que segons Nommick (2006:190), va ser freqüentment consultat per compondre *Atlántida*.

A

B

C

D

l'he se-guit fins a la mar\_ te-rra en fo-ra te-rra en fo-ra

m'a-sse-guí tris-ta a plo-rar, quant del mar fui a la vo-ra

**Figura 4.9.** Archivo Manuel de Falla, *Manuscritos Atlántida*, top. A58.

**Figura 4.10.** Archivo Manuel de Falla, *Cançoner Popular*, top. 1478.

**Figura 4.11.** Archivo Manuel de Falla, *Manuscritos Atlántida*, top. A90.

**Figura 4.12.** Archivo Manuel de Falla, *Cançoner Popular*, top. 1478.

La tonada que obre el manuscrit A101 titulat «Cataluña»<sup>1254</sup> porta per denominació «sardana – tarantella (vivo)» i un apunt: «Materiales, 269» (v. **Fig. 4.14.**). Al llarg dels manuscrits, Falla va incorporar diversos números i codis de referència per tal de recordar la procedència del material. En aquest cas, la melodia prové de la pàgina 269 dels volums de l'Obra del Cançoner Popular de Catalunya (v. **Fig. 4.13.**), editat a Barcelona al 1928, per la Fundació Concepció Rabell i Cibils, concretament el fascicle 2 del volum 1, titulat: «Materials. Memòries de Missions de recerca, estudis monogràfics i cròniques» (Llongueras, Anglès, Bohigas, Massó, Romeu, Pujol, Puntí 1928). D'aquest llibre, Falla en va copiar una sardana (Materials

<sup>1251</sup> Archivo Manuel de Falla, Correspondencia, Manuel de Falla a Joan Llongueras, 21-I-1927, top. 7224-012

<sup>1252</sup> Archivo Manuel de Falla, Manuscritos de Atlántida, top. A58

<sup>1253</sup> Archivo Manuel de Falla, *Cançoner Popular*, top. R1478

<sup>1254</sup> Archivo Manuel de Falla, Manuscritos de Atlántida, top. A101



1928:269), una tonada provinent de La Celler de Ter, *A la plaça n'hi ha balles* (Materials 1928:75) i dues melodies medievals del trobador Raimbaut de Vaqueiras (Materials 1928:388-389). La tonada de La Celler i les dues melodies de Vaquerias van ser copiades textualment, mentre que la sardana, que portava per nom «Els Aranyons» i provenia de Sant Joan de les Abadesses (Materials 1928:365) va ser modificada pel compositor andalús, fet que confirma el procediment exposat per Yvan Nommick (2001:174): «Falla adaptava i modificava el material intertextual per a un possible ús». En el cas de la sardana, i per tal d'indicar el tempo viu de la dansa, va afegir el mot «tarantella (vivo)». A més a més, va transportar la tonada de la menor a fa menor i va confeccionar una coda a partir del material de la mateixa melodia. Al mateix fragment hi va afegir un regulador de dinàmica així com també diversos accents. De les tres tonades copiades, Falla tan sols va destacar amb una creu la tonada de la sardana, fet que indica novament que la va trobar interessant.



Figura 4.13. Llongueras, Anglès, Bobigas, Massó, Romen, Pujol i Puntí (1928:365).

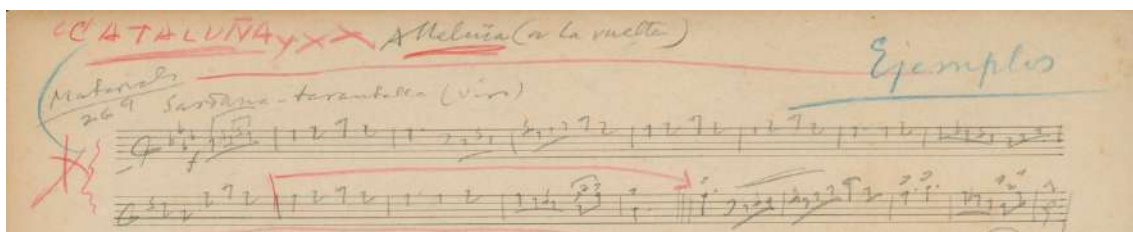


Figura 4.14. Archivo Manuel de Falla, *Manuscritos Atlántida*, top. A101-v.

Tot i que *Atlántida* no inclou cap sardana, sabem que durant la dècada de 1930 es va arribar a confeccionar un plànol del claustre del Monestir de Poblet en el qual, a banda d'incloure-hi la ubicació de l'orquestra i dels altres elements, s'hi havia projectat una plataforma, on segons Viniegra (1966:253) s'hi efectuarien algunes danses. Aquest fet, com es veurà, ens indica que Falla tenia la intenció, almenys durant la dècada de 1930, d'incloure alguns

números de dansa a l'obra. Així doncs, no és estrany que anotés la tonada d'una sardana en els manuscrits per tenir material a partir del qual començar a compondre.

Al manuscrit A105, titulat per Falla «Hespérides» hi trobem l'esborrany de *Els jocs de les Pleïades*. Aquest fragment correspon al segon cant d'*Atlàntida* en el qual Verdaguer narra el moment en què Hèrcules visita el Jardí de les Hespèrides per robar les taronges d'or custodiades per les nimfes.<sup>1255</sup> Verdaguer va situar l'inici d'aquest cant a Tarragona: «s'embarca, y prompte, al vèurel passar Tarraco antiga» (Verdaguer 1927:53), una ciutat que Manuel de Falla ja havia visitat al 1925 acompanyat de Rafael Moragas.<sup>1256</sup> I és que fins i tot durant la dècada de 1930, Falla i Sert havien arribat a plantejar algunes representacions parcials a l'aire lliure, concretament a Tarragona, a Barcelona i al Monestir de Poblet:

El Liceo “a pesar de todo”, reúne condiciones hasta ahora inmejorables. Luego, después del estreno, sí podríamos hacer representaciones totales o parciales en la Plaza del Rey y hasta en Poblet y en la Pedrera de Tarragona. ¿Recuerda usted aquel proyecto de representar (después del estreno) cada una de las tres partes en un distinto sitio adecuado a ellas? El prologo y la primera parte, por ejemplo, podrían hacerse en la pedrera y ante el Mar. ¡Sería esplendido! (Archivo Manuel de Falla, top. 7619-2-039(1)).

La part inicial del fragment musical conservat al manuscrit A105, «Hespérides», conté diverses característiques estilístiques que recorden l'escriptura conceptualitzada en tant que popular catalana (v. **Fig. 4.15**). Per compondre aquest moviment, Falla es va inspirar en un joc tradicional, «juli!», així ho va anotar al manuscrit:

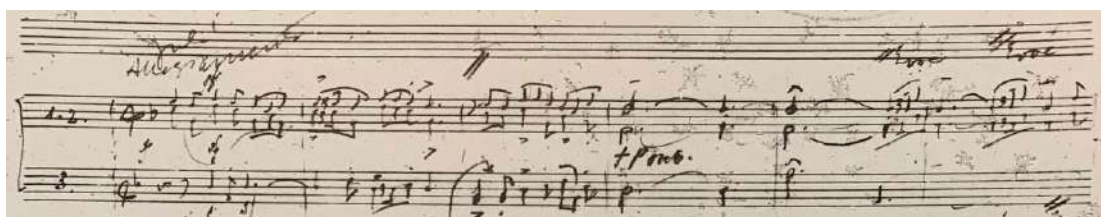


Figura 4.15. Archivo Manuel de Falla, Manuscritos Atlántida, top. A105.

Falla, que havia llegit el fragment «*Balla y presum d'Hespèrides lo tendrem poncellam, joguineja ab cireres y pomes per la molsa, y, juli! a salts abasta taronges del brancam*» (Verdaguer 1927:64), no va

<sup>1255</sup> Durant el primer terç del segle XX, alguns artistes van plasmar aquest moment mitològic en obra plàstica. Un d'ells va ser Antoni Gaudí, que a tombant de X, va dissenyar un jardí per a Eusebi Güell a les afores de Barcelona, que va ser conegut amb el nom de Jardí de les Hespèrides (*El País*, 10-VI-2015). L'arquitecte també va plasmar aquest moment a la porta de la Finca Güell (Roe 2019).

<sup>1256</sup> Archivo Manuel de Falla, Correspondència Manuel de Falla a Rafael Moragas, top. 7303-060(1)

comprendre el significat de la paraula «juli» i va demanar ajuda a Francesc Blanch.<sup>1257</sup> Al desembre de 1928, Blanch va respondre: «Respeto a la pregunta que me hace referente al juego de la Comba, que en catalán es denomina “Saltar la corda”, la voz “juli” es una exclamación que se emplea para acelerar el movimiento o el salto».<sup>1258</sup> Gisbert va recordar anys més tard aquesta anècdota i va exposar que, durant una visita a Granada, Falla li havia tocat aquest fragment al piano: «Me preguntó lo que me había parecido dicha música [...] Entonces me comunicó que era la descripción de “Las Hespérides” cuando jugaban en el huerto con las naranjas de oro».<sup>1259</sup>

Un dels aspectes més qüestionats pels investigadors de *Atlántida* és l'orquestració. Recordem que Falla tan sols va deixar instrumentat el *Prólogo* i bona part de *Hymnus hispanicus*.<sup>1260</sup> A la resta de manuscrits, hi apareixen alguns fragments instrumentats, així com també diverses indicacions d'instrumentació. Ernesto Halffter, a banda d'incloure diversos números de creació personal, va dur a terme la totalitat de l'orquestració. Vallejo (2008:32) exposa que Falla va començar a instrumentar l'obra mesos abans de morir, és a dir, el 1946. El mateix autor relata que alguns números de creació pròpia de Halffter, en la versió de 1961, incrementaven en excés el volum de l'obra i evidenciaven certa heterogeneïtat sonora. Edmon Colomer (1993:16) va considerar que la instrumentació de Halffter era prou afortunada però va qüestionar diversos aspectes musicals de l'obra:

La segona part és la que ha estat més elaborada per Halffter, és la que planteja els problemes més importants d'equilibri formal i posa en evidència les diferències conceptuals amb Falla [...] El problema estructural de l'obra no té les seves arrels solament en la forma, sinó també en l'ús de fórmules rítmiques, harmòniques, melòdiques i tímbriques, que no sempre tenien en compte l'univers sonor que Falla havia concebut per a les parts acabades» (Colomer 1993:15-17).

Budwig (1984:39) va mostrar-se molt crític amb l'orquestració que havia realitzat Halffter. Segons l'autor, el manuscrit de *El Somni d'Isabel* incloïa pistes d'instrumentació que designaven una plantilla formada per un conjunt de cambra que compartia múltiples semblances amb les que ja havia utilitzat durant el període neoclàssic, com *El Retablo de Maese*

---

<sup>1257</sup> Archivo Manuel de Falla, Correspondencia, Manuel de Falla a Francesc Blanch, 20-XII-1928, top. 6771-004

<sup>1258</sup> Archivo Manuel de Falla, Correspondencia, Francesc Blanch a Manuel de Falla, 23-XII-1928, top. 6771-003

<sup>1259</sup> Joan Gisbert, «Origen de La Atlántida de Don Manuel de Falla», *ABC* (Madrid) (29-XII-1960:39-43)

<sup>1260</sup> Archivo Manuel de Falla, Manuscritos de Atlántida, top. CII A1, CII A2, CII C1, CII C2, CII A3 i CII C4

*Pedro*. Segons Budwig, Halffter, sota la idea personal de tornar a compondre en lloc de conservar i editar, va ampliar l'orquestració d'aquest número sense tenir en compte les anotacions del compositor. Nommick (1999:333) va manifestar que l'òpera *Parsifal* de Richard Wagner va ser un dels models durant la composició d'*Atlántida*. La instrumentació del *Prólogo* abraça la plantilla instrumental més àmplia de tota la producció del compositor andalús, així ho destaca Nommick (1999:333): «Sa nomenclature instrumentale est considérable et permet une sonorité pleine, fondue, solide [...] l'absence totale de pittoresque ajoute à l'expression de la profondeur et de la gravité».<sup>1261</sup> La plantilla instrumental del *Prólogo* realitzada per Falla<sup>1262</sup> –no inclou cap tenora ni cap tible– va ser modificada novament per Ernesto Halffter, qui va afegir-hi diversos instruments de percussió i va modificar-ne la instrumentació d'alguns passatges (Nommick 1999:326).

Tot i que en alguns manuscrits hi apareixen algunes indicacions d'instrumentació, així com també tessitures d'alguns instruments en concret, com la viola de gamba o la viola d'amore,<sup>1263</sup> en cap dels dos-cents hi pareix la paraula tenora o tible.

A mode de conclusió, Manuel de Falla va conèixer la cobla i la sardana de primera mà. Va assistir a diferents concerts de la Cobla Barcelona. També va escoltar altres entitats musicals que difonien en gènere, com La Principal de la Bisbal o la Banda Municipal de Barcelona. El diferents concerts i assajos li van permetre conèixer i escoltar la peculiaritat tímbrica dels instruments a partir de diverses obres originals de compositors catalans i també en diferents transcripcions. Tot i que algunes institucions, com la Banda Municipal de Barcelona i la Cobla Barcelona van intentar seduir-lo perquè escrivís una composició per a les respectives formacions, el músic no va arribar a materialitzar els projectes.

Falla va mostrar interès en tot allò que envoltava la cobla i la sardana. Diversos fets ens ho confirmen. Per una banda, el músic va assistir a diversos assajos, concerts i ballades de sardanes. Per altra banda, va guardar documentació referent a la temàtica: les instruccions de la sardana i les diferents tessitures dels instruments de la cobla redactades per Joan Baptista Lambert; les partitures de les dues sardanes instrumentades per a cobla del mateix músic, *L'estiuada* i *El gegant del pi* amb indicacions del propi Falla; la *Sonata en do menor* de Juli Garreta,

---

<sup>1261</sup> Archivo Manuel de Falla, Correspondencia, Francesc Blanch a Manuel de Falla, 23-XII-1928, top. 6771-003

<sup>1262</sup> Archivo Manuel de Falla, Manuscritos de Atlántida, top. CII A1, CII A2, CII C1, CII C2, CII A3 i CII C4

<sup>1263</sup> Archivo Manuel de Falla, Manuscritos de Atlántida, top. C15v

que inclou una sardana en el tercer temps; el recull d'obres per a piano *Hores íntimes* d'Agustí Grau, que inclou un estudi a temps de sardana. Fins i tot podria ser que durant l'assaig de la Banda Municipal de Barcelona de 1931,<sup>1264</sup> anotés algunes indicacions dels instruments que incloïa la plantilla de la banda, entre els quals hi havia la tenora barítona. També ens ho confirmen les gestions que va fer el músic andalús per tal que Mary Wiborg aconseguís diverses sardanes per a piano així com també l'esperonament que va fer el músic durant la dècada de 1940 a Jaume Pahissa per tal que escrivís una sardana.

Tot i que els indicis provinents del cronista del mitjà *Abora*, de Josep Subirà i de Regino Sainz de la Maza, permeten plantejar la hipòtesi que el compositor tenia la voluntat d'incorporar la sonoritat tímbrica dels instruments a *Atlántida*, no hi ha evidències suficients per concloure-ho però tampoc per negar-ho. Per una banda, cal dir que en els manuscrits de l'obra no hi apareix cap indicació que ho constati. Tot fa pensar que la voluntat d'incloure aquests instruments a la plantilla podia haver existit durant la dècada de 1930 i que aquesta es podia haver anat diluint a mesura que passaven els anys, i sobretot durant la seva estada a l'Argentina. I és que el compositor va començar a instrumentar el pròleg al 1946 (Vallejo 2008:32), quinze anys més tard del concert-demostració de la Banda Municipal al Palau de Belles Arts (v. **Im. 4.11.**). Tanmateix, durant la dècada de 1930, va mostrar interès en el fet que l'obra fos estrenada a Catalunya i va rebutjar múltiples ofertes estrangeres. A la vegada, va mostrar interès en el fet que, després de l'estrena, fos representada en diferents espais del territori català, fet que fa pensar amb la facilitat de trobar intèrprets dels instruments catalans per una possible execució. Per altra banda, el caràcter reservat del compositor dificulta obtenir més proves que ajudin a verificar els indicis. Fins i tot Jaume Pahissa, que havia tractat amb Falla durant la darrera etapa de la seva vida, no va relatar res referent a la inclusió dels instruments catalans a la plantilla orquestral de l'obra. Més aviat va afirmar que ningú sabia res de la música d'*Atlántida*: «Nadie conoce nada de su música. Falla es demasiado meticuloso y pulcro en su trabajo para mostrar a nadie una obra que él no cree terminada. Y para él no está terminada hasta haberla visto y revisto una vez y otra al cabo de años y años» (Pahissa 1956:163). Tot i això, se li van atribuir unes informacions públiques que no va arribar a desautoritzar públicament.

---

<sup>1264</sup> «El maestro Falla está instrumentando “La Atlántida” de Verdaguera», *Abora Diario Gráfico, Madrid*, (25-XI-1931:22)

Sigui com sigui, l'aspecte massiu de gran orquestra que va projectar Falla en la instrumentació del *Prólogo* fa pensar que l'obra tindria moments orquestrals importants i que, per tant, podia incloure altres tipologies d'instruments, com la tenora o el tible. Tot i desconèixer si Ernesto Halffter sabia quelcom sobre la voluntat de Falla, podem afirmar que Halffter va mostrar força interès amb la sonoritat dels instruments de la cobla. I és que pocs anys després d'estrenar *Atlántida*, el compositor va instrumentar per a orquestra simfònica diversos números de *Danzas españolas* d'Enric Granados i concretament a la número 4, titulada «Villanesca» hi va incorporar els instruments de la cobla,<sup>1265</sup> una versió que va ser enregistrada al 1966 per l'Orquestra Simfònica de RTVE i la Cobla Barcelona, sota la batuta d'Igor Markevitch.<sup>1266</sup>

---

<sup>1265</sup> Biblioteca de la Fundació Juan March, Legado de Ernesto Halffter, Danza número 4: *Villanesca*, partitura para orquesta sinfónica y cobla catalana. Segons la documentació del seu fons personal, per a la instrumentació de la cobla va demanar consell al compositor Tomàs Gil i Membrado.

<sup>1266</sup> Biblioteca Nacional de España, Fonogramas, top. M 15543-1969



#### 4.4. La Cobla Barcelona: entre la tradició i l'avantguarda

A les primeres dècades del segle XX, la sardana, la cobla i el timbre dels seus instruments es van consolidar en els contextos de la música simfònica i de cambra, uns ambients directament relacionats amb les sales de concert. Les autoritats musicals que van visitar Barcelona durant la dècada de 1920 van conèixer aquests elements en les diverses audicions de música catalana que es van organitzar. També van mostrar interès en conèixer el circuit original i van assistir a les audicions de sardanes que oferia la Cobla Barcelona.

La inclusió d'una audició de sardanes en el protocol d'acollida de les autoritats musicals que visitaven la ciutat és un indicador del fet que la formació musical estava completament integrada a l'esquema mental o ideari dels organitzadors. És a dir, la Cobla Barcelona era una institució que s'ensenyava sense prejudicis a les personalitats, juntament amb altres formacions de la ciutat com la Banda Municipal de Barcelona, l'Orfeó Català, l'Orfeó Gracienc o l'Orquestra Pau Casals. A la vegada, constata la lògica del discurs noucentista. Catalunya era una nació moderna, amb una música pròpia que disposava d'un vehicle artístic genuí: la cobla.

La Cobla Barcelona va servir-se de les audicions de sardanes per mostrar novament una de les seves bases fonamentals: el format concert. Per fer-ho, va incloure-hi aquella selecció de sardanes «musicals» o «per escoltar» amb la finalitat de mostrar l'evolució de l'escriptura del gènere: les obres de Pep Ventura representaven l'origen, les de Garreta, la creació artística i la contemporaneïtat, mentre que les de Morera establien un pont entre la vessant «tradicional» i la de la composició «acadèmica». En definitiva, un discurs evolutiu emmarcat entre la tradició i la creació que mostrava com una sonoritat antiga podia ésser revestida de modernitat, de simfonisme i, fins i tot, per alguns, d'avantguarda.

Igor Stravinsky va concebre la sardana com un gènere antic: «Una cosa grega, sabeu? No pas pels temes, ni per l'orquestració; sinó per l'esperit, l'estructura. Una dansa numeral, d'origen molt antic».<sup>1267</sup> Alhora, immers en una preferència pels instruments de vent, és probable que el músic emmarqués la cobla dins les directrius estètiques del formalisme musical dels anys vint com un resultat més de la preocupació existent per les sonoritats antiromàntiques dels instruments de vent durant el període de la postguerra. La cobla era una agrupació musical

---

<sup>1267</sup> «Paraules de Strawinsky i II». *La Veu de Catalunya* (7-VII-1928:5)



que es podia entendre com un gest d'avantguarda a partir de la qual crear composicions innovadores. Dit d'una altra forma, la formació podia convertir-se en una «orquestre d'harmonie» a partir de la qual es podien concebre obres que traslladessin el focus a la construcció tècnica a partir d'un element central: el contrapunt. La promesa i l'esbós conservat en el fons personal del compositor (v. **Fig. 4.5.**) queden com una mostra més del camí i els anhels a causa de l'activitat de la Cobla Barcelona durant la seva primera etapa. Alhora, encarnen les aspiracions culturals i l'ideari de determinats sectors de la cultura catalana, que s'hi identificaven.

Per altra banda, Manuel de Falla es va sentir atret per la sardana i els ballets interpretats per la Cobla Barcelona en format escènic, uns gèneres que compartien lligams amb el moviment artístic dels ballets russos. El músic va concebre la sardana com un tipus de composició basada en la substància d'allò popular, una obra de caràcter rítmic i formal força pronunciat. Diversos documents conservats al seu fons personal demostren que, a banda de tenir curiositat i interès per la formació i el gènere, hauria començat a treballar en el projecte d'incloure els instruments de la cobla en la seva darrera composició (v. **Fig. 4.7. i 4.9.**). Els indicis exposats en aquest bloc (v. **4.5.**), juntament amb la certesa que Manuel de Falla havia conegut la peculiaritat tímbrica dels instruments en altres formacions musicals –institucions que ell mateix havia legitimat públicament–, permeten sustentar la hipòtesi de que el compositor tenia la voluntat d'incloure'ls a *Atlántida*, o si més no, l'havia tingut abans de marxar a l'Argentina. Sigui com sigui, els indicis confirmen que la sonoritat de la cobla dins *Atlántida* lligava amb la seva poètica i entrava en el seu plantejament estètic.

En definitiva, les audicions de sardanes van contribuir a projectar atenció i visibilitat a la formació i la van col·locar en un espai definit i prestigiat. La Cobla Barcelona va ser considerada una entitat amb un alt valor educatiu, que va participar activament en la difusió de les obres considerades canòniques juntament amb les que es consideraven innovadores, sobretot en format concert. Alhora, va encarnar la idea de com un conjunt instrumental popular podia ésser revestit de modernitat o fins i tot d'avantguarda. Una determinada concepció que dialogava amb la tradició i que encaixava amb els ideals del neoclassicisme musical.

## Annex 4. Imatges corresponents al capítol 4



4.1. Concert de la Banda Municipal de Barcelona al Palau de Belles Arts, dècada de 1930.  
Biblioteca de Catalunya, Fons Josep Subirà, sense top.



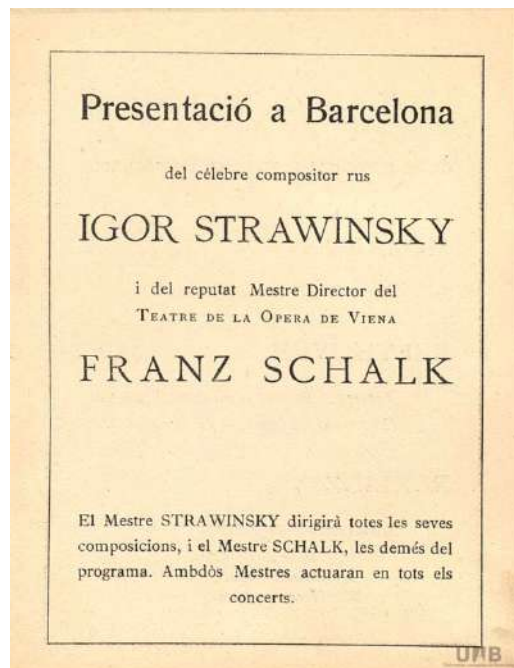
4.2. Concert de la Banda Municipal de Barcelona a la plaça del Rei, març de 1925.  
Col·lecció particular Enric Mañosas.



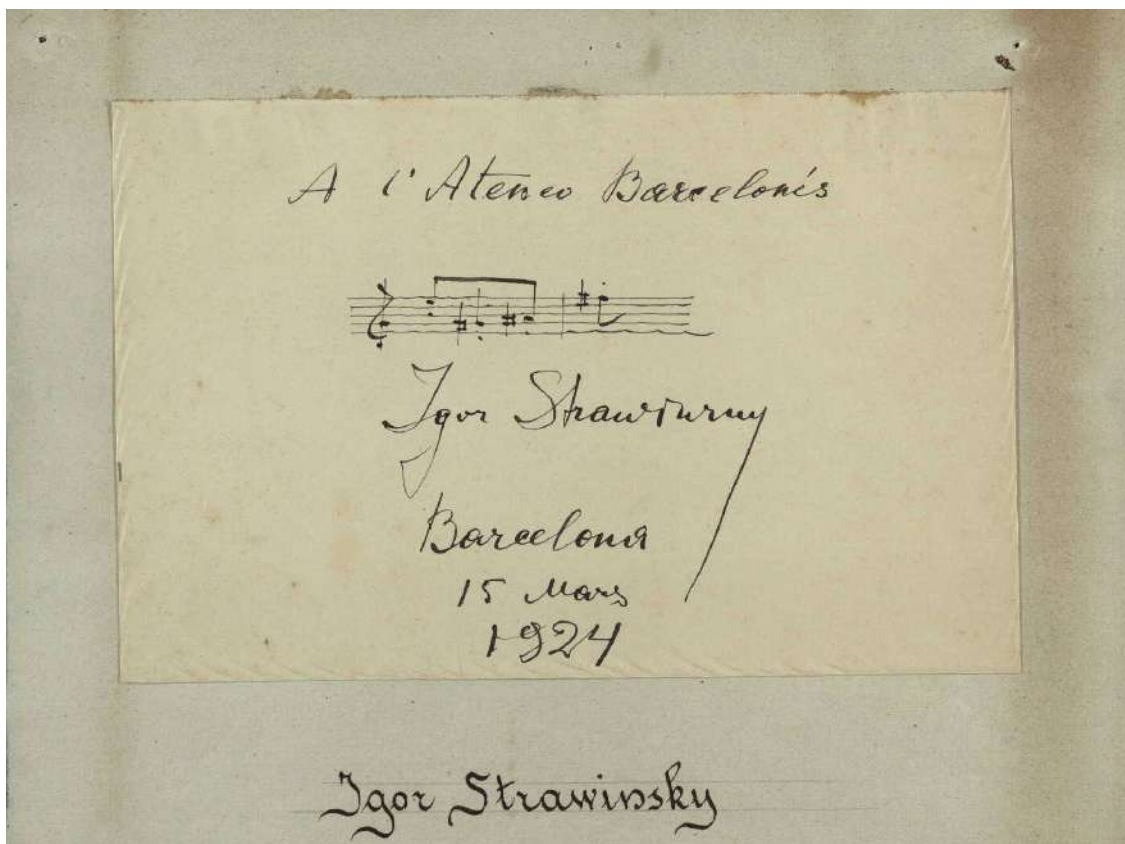
4.3. Igor Stravinsky arribant a l'Hotel Ritz de Barcelona, març de 1924.  
Paul Sacher Foundation, Igor Stravinsky Collection, top. IS-FO-51-4-p17-001



4.4. Igor Stravinsky, Joan Mestres Calvet i Felip Rodés a l'interior de l'Hotel Ritz de Barcelona  
març de 1924.  
Paul Sacher Foundation, Igor Stravinsky Collection, top. IS-FO-51-4-p17-004



4.5. Programa concerts de Quaresma de l'Orquestra Pau Casals, març de 1924.  
Societat del Gran Teatre del Liceu, programes de mà [en línia]  
<<https://ddd.uab.cat/record/141937>> [Consulta: 31 juliol 2020]



4.6. Dedicatòria d'Igor Stravinsky a l'Ateneu Barcelonès, 15 de març de 1924.  
Ateneu Barcelonès, Col·leccions digitals.



4.7. Manuel de Falla, Ernesto Halffter, Mercè Plantada i l'Orquesta Bética de Cámara de Sevilla. Fotografia feta al Palau de la Música Catalana després del concert del cicle de l'Associació de Música da Camera, febrer de 1925. (*La Noche*, 11-II-1925:1)



4.8. Excursió a Montserrat. D'esquerra a dreta, Albert Par, Ramon de Capmany, Manuel de Falla, Rafael Moragas, Pia Espina de Par, març de 1927.  
Archivo Manuel de Falla



4.9. Manuel de Falla, Frank Marshall, Jaume Pahissa i els intèrprets de La Principal de la Bisbal a Tossa de Mar, dècada de 1920.

Centre de Documentació de l'Acadèmia Marshall



4.10. Funció d'honor a Manuel de Falla al Gran Teatre del Liceu. Entreacte de la representació de *La vida breve*, *Noches en los jardines de España*, *El sombrero de tres picos* i *El amor brujo*, 2 de desembre de 1933.

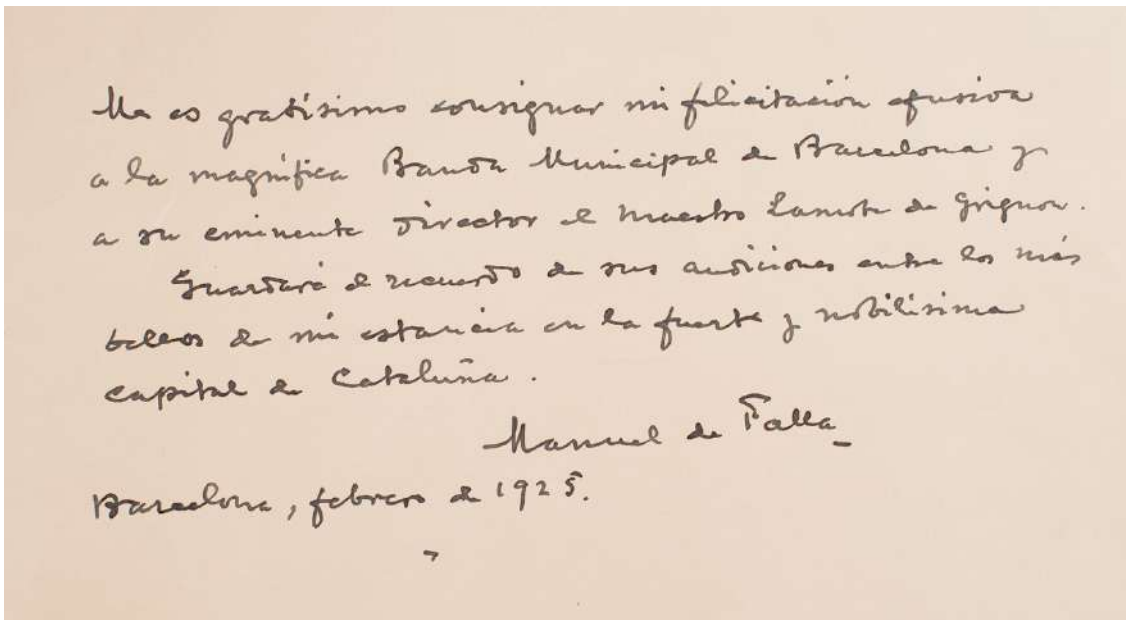
Asseguts, Hina Spani, Joan Lamote de Grignon, Manuel de Falla, Concepció Callao.

Drets, Oleguer Junyent, Sra. Guinmà, Sr. Jordà, Antoni Capdevila, Carlos Morelli, Rafael Moragas, Frank Marshall, Alfred Padovani, Pau Civil, Miquel Borrull, Ramon de Capmany, Joaquim Alsina.

Arxiu Fotogràfic de Barcelona, Fons Rafael Moragas, Caixa 1.1.C.K.1.



4.11. Lluís Góngora, Manuel de Falla i Joan Lamote de Grignon en un assaig de la Banda Municipal de Barcelona al Palau de Belles Arts, novembre de 1931.  
(*Ahora*, 25-XI-1931:22)



4.12. Dedicatòria de Manuel de Falla al Llibre d'Honor de la Banda Municipal de Barcelona (1925-1934).  
Barcelona, Arxiu del Museu de la Música de Barcelona. Col·leccions digitals [en línia].  
Llibre d'Honor de la Banda Municipal de Barcelona [Consulta: 30-IX-2019]. Disponible a:  
<<https://cataleg.museumusica.bcn.cat/d>>

GRAN FESTIVAL  
DE  
MÚSICA CATALANA

En honor de l'Il·lustre Mestre  
**MANUEL DE FALLA**  
qui honorarà la Festa amb la seva presència

organitzat per

CONCERTS  BLAUS

DIUMENGE, 20 de març de 1927  
a les ONZE del MATÍ

**OLYMPIA**

Hi prendran part

**Concepció Callao**, contralt  
**Frederic Longàs**, piano  
**Orfeó de Sans, Orfeó Montserrat**  
dirigits pel Mestre A. PÉREZ-MOYA

**Cobla "Barcelona"**  
**Esbart de Dansaires**  
**Banda Municipal**  
dirigida pel Mestre J. LAMOTE DE GRIGNON

**PROGRAMA**

**CANÇONS POPULARS CATALANES**

L'Hereu Riera.....	CUMELLAS-RIBÓ
Sant Josep i Sant Joan.....	PÉREZ-MOYA
Solista: nen Tiell	
La mal maridada.....	PÉREZ-MOYA
Solista: senyoreta Sauroma	
Muntanyes repulades.....	SANCHO MARRACO
Solista: senyora Pera	
El comte Arnau.....	MILLET
Solistes: senyoreta Carulla i senyor Nogués	
Sant Ramon.....	MORERA
Solista: senyora Pera	
Harmotium: senyor Just	
Sota de Palm.....	MORERA
	ORFEÓ DE SANS I ORFEÓ MONTSERRAT

**SARDANES**

Golgs i planys.....	VIVES
Florida.....	PUJOL
Rosa de Folc.....	LAMOTE DE GRIGNON
Llicorella.....	GARRETA
	Cobla "BARCELONA"

A prec del Mestre FALLA, acabarà la primera part del Festival amb l'interpretació de **LEMPORDA**, lletra de JOAN MARAGALL, música del Mestre MORELA, per l'Orfeó de Sans, Orfeó Montserrat i la Cobla Barcelona, durant la qual serà exhibit el magnífic decorat del Mestre SALVADOR ALARNA, pintat per a l'escenificació d'aquesta obra.

**II**

**BALLETS POPULARS**

Espunyolet, del Bergadà.....	harmonització del mestre
El Roillet, d'Alinyà.....	ANTONI CATALÀ
Ballet de Dén, del Ripollès.....	
"Esbart de Dansaires" de l'Associació Cultural de la Barceloneta.	

**CINC CANÇONS MODERNES**

Cançó incerta.....	MOMPOU
Cançó de niça.....	MARQUÈS
El mariner.....	ZAMACOIS
L'Hana.....	PABISSA
Cançó de vela.....	TOLDRA
	CONCEPCIÓ CALLAO, contralt
	FREDERIC LONGÀS, piano

**OBRES SIMFONIQÜES**

a) L'Alhau, cançó popular.....	SANCHO MARRACÓ
b) Glossa del Ballet de Salsom.....	
Dansa Annkota.....	NICOLAU
Scherzo sobre «La Fhadore».....	LAMOTE DE GRIGNON
Triana (de la suite «Iberia»).....	ALBENZ-LAMOTE DE GRIGNON

Aci acaba el Festival de Música Catalana; però la festa tindrà un epíleg magnífic, que serà l'ESTRENA de la transcripció per a banda de tres de les més universalment famoses obres del Mestre Manuel de Falla que són:

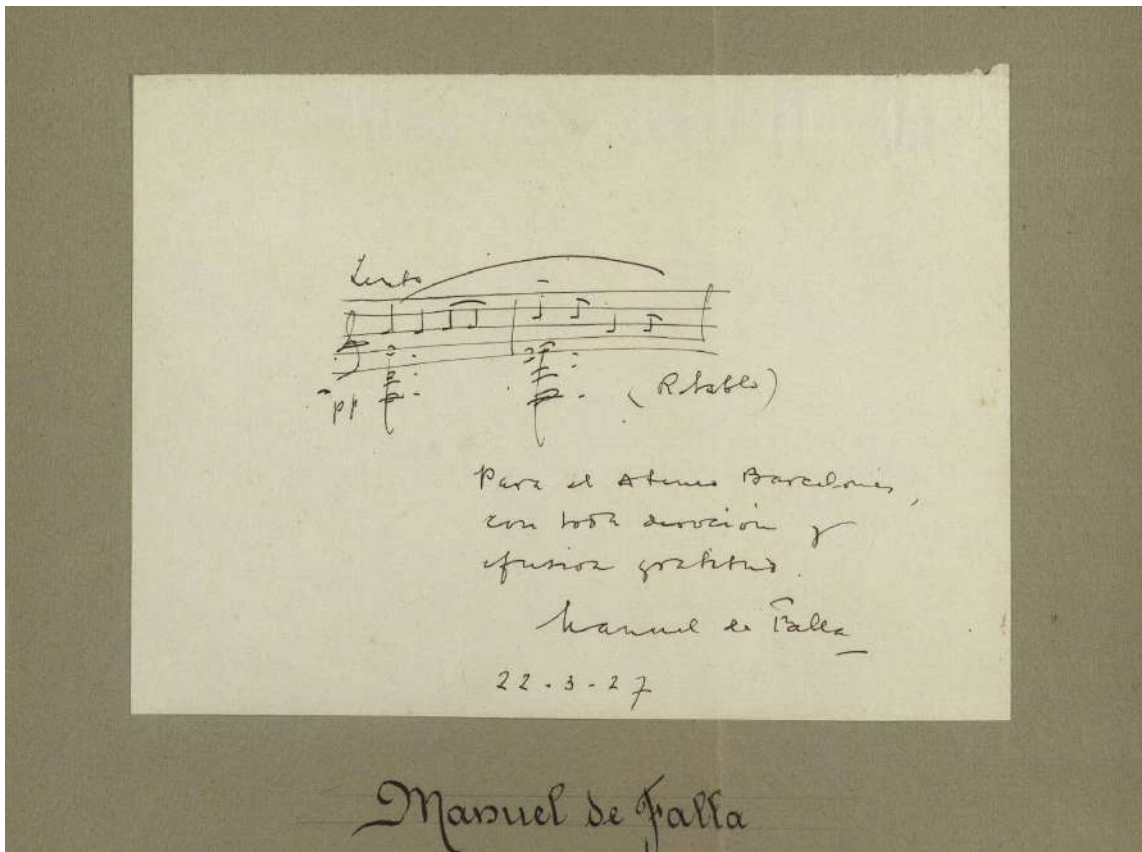
**DUES CANÇONS POPULARS**

a) Nana.....	b) Jota
Dansa ritual del foc, de «El Amor Brujo».	
Solista: Concepció Callao	

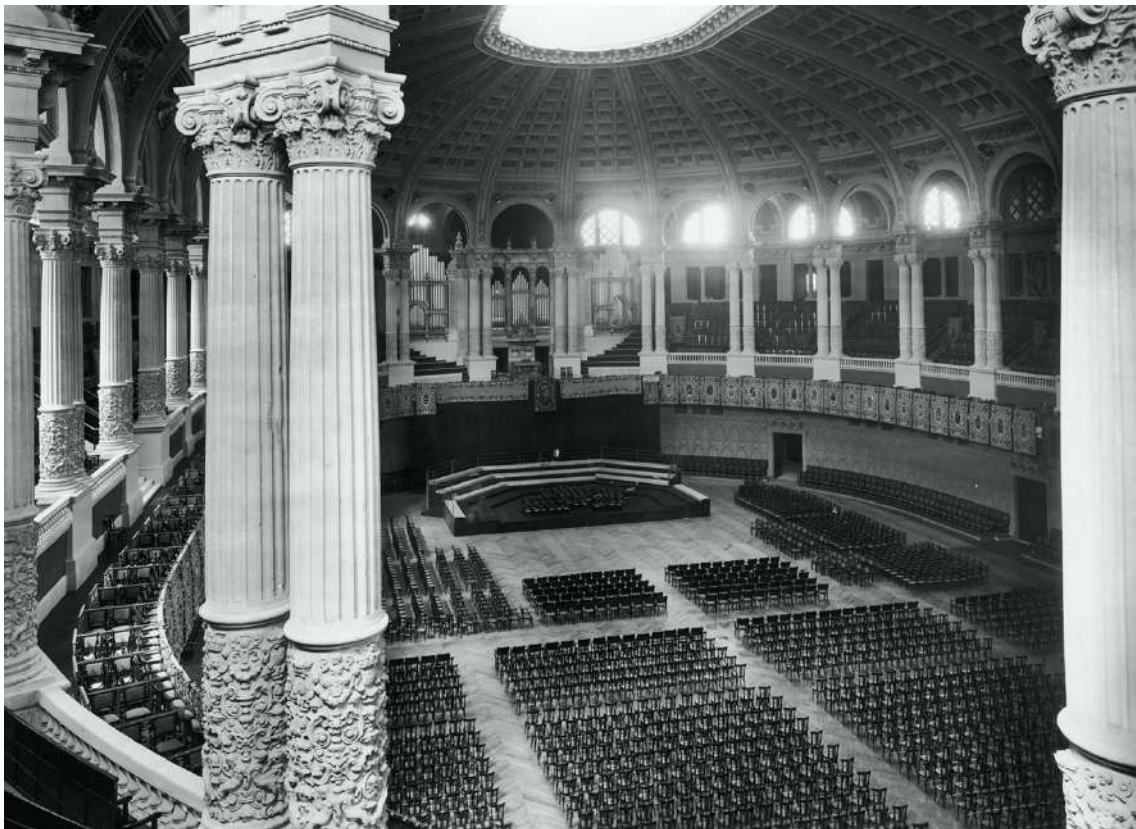
Interpretades per la **BANDA MUNICIPAL**, i dirigides per l'autor de les instrumentacions, l'eminent Mtre. Joan **LAMOTE DE GRIGNON**

4.13. Programa del festival en honor a Manuel de Falla celebrat al Teatre Olympia el 20 de març de 1927. Archivo Manuel de Falla.



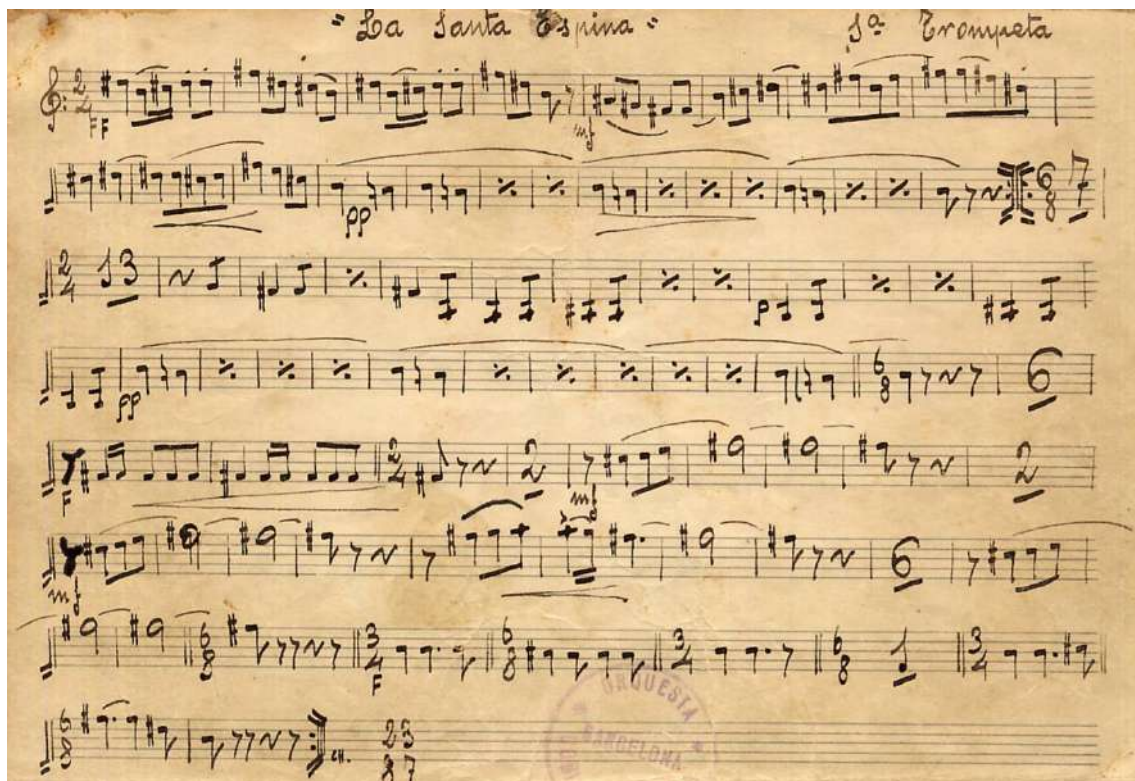


4.14. Dedicatòria de Manuel de Falla a l'Ateneu Barcelonès, 22 de març de 1927.  
Ateneu Barcelonès, Col·leccions digitals.



4.15. Interior del Palau Nacional de Catalunya.  
Arxiu Nacional de Catalunya, Fons Josep Maria Sagarra, top. ANC1-585-N-4964

# La Cobla Barcelona: un instrument de propaganda



Particel·la de *La santa espina*, d'Enric Morera. Músics per la cobla, top. R31697



La Cobla Barcelona es va fundar al 1922, en ple auge de la Mancomunitat de Catalunya, va travessar la dictadura de Primo de Rivera, la crisi de la monarquia espanyola, la proclamació de la segona República i les seves diverses fases, fins arribar al cop d'estat que va suposar l'inici de la Guerra Civil i la consegüent dissolució de la formació. En arribar al darrer capítol, no podem passar per alt les dues gires que va dur a terme per Europa entre 1936 i 1937, que a banda de convertir-se en un punt culminant de la seva trajectòria (v. 2) van significar la internacionalització definitiva de la institució musical.

Durant el 1936, la formació va participar en esdeveniments de caire polític: Festes de la República a Barcelona (*La Humanitat*, 4-IV-1936); Festes de la República a Sevilla amb Lluís Companys i Diego Martínez Barrio (*La Humanitat*, 22-IV-1936:1); Festival en honor al Govern de Catalunya (*El Diluvio*, 3-VI-1936:11); Funció d'homenatge al President i els Consellers de la Generalitat (*La Ven de Catalunya*, 5-VI-1936:9). En definitiva, un seguit d'actes que van posicionar la formació en el bàndol republicà dels defensors de la Segona República.<sup>1268</sup> A l'octubre de 1936, la Cobla Barcelona va ser requerida pel Comissariat de Propaganda de la Generalitat de Catalunya, un òrgan que va presentar-la a Europa amb el nom «Cobla de Barcelona – Orchestra Officiel de la Généralité de Catalogne».<sup>1269</sup>

La Cobla Barcelona va passar a identificar arreu una ciutat bombardejada, amenaçada per la guerra i pel feixisme, i es va convertir en un instrument de cohesió i de propaganda, al costat d'un repertori i d'uns models de comportament que simbolitzaven ideològicament un país. El context històric –la Guerra Civil–; la gran quantitat de dades recollides –més de tres-cents cinquanta concerts celebrats entre 1936 i 1937–; i la importància d'alguns esdeveniments duts a terme menen a què el tema es converteixi clarament en una línia d'investigació oberta. Tot el que s'aporta en aquest estudi permet encarar, desenvolupar i investigar en un futur aquest camp. Les dues gires, integrades dins el període d'estudi, suposen un complement essencial per entendre la primera etapa de la història de la formació i ajuden a explicar, constatar i afirmar bona part del contingut generat al llarg d'aquest estudi. A la vegada ajuden a verificar una de les hipòtesis principals d'aquesta tesi: la Cobla Barcelona es va fundar per consolidar una determinada visió de la cobla entesa en tant que formació orquestral propera als repertoris cambrístics i simfònics, especialitzada en concerts.

---

<sup>1268</sup> Arxiu Nacional de Catalunya, Fons President Francesc Macià (documentació institucional), top. ANC1-818-T-4264. Al 1931, els intèrprets de la Cobla Barcelona van enviar una carta a Francesc Macià «consti que volem, estímem i defensem l'Estatut amb tota l'ànima de bons catalans», que incloïa la signatura de tots els components.

<sup>1269</sup> «A la glorie du peuple espagnob», *La Comoedia* (15-X-1936:4)



## 5.1. El Comissariat de Propaganda de la Generalitat de Catalunya i les activitats de repercussió internacional

El 3 d'octubre de 1936, quan la guerra ja feia mig any que havia esclatat, Josep Tarradellas va signar el decret de creació de la «Comissaria de Propaganda de la Generalitat de Catalunya», coneguda com a «Comissariat de Propaganda», un òrgan liderat per Jaume Miravittles. L'objectiu que se li va encarregar oficialment va ser: «l'elevació cultural i física del poble, difondre el coneixement arreu del món, d'acord amb el Consell Executiu».<sup>1270</sup> Segons el decret, la propaganda podia ésser «escrita, parlada, gràfica, artística i esportiva». Ester Boquera (2015) va explicar que l'organigrama estructural de l'òrgan de propaganda reflectia més de seixanta accions a través de les quals es podia difondre missatges. Una de les tipologies de mitjans era l'anomenada *fono* que segons Boquera (2015:196) contemplava «concerts de cobles, orquestres i banda de milícies; interpretació de cants per part de cors, orfeons i solistes; conferències educatives per ràdio; mítings; conferències a la via pública amb altaveu circulant; conferències en locals socials i llocs tancats; mítings; recitals de poesia revolucionària». Els serveis centrals del Comissariat van aprofitar les delegacions estrangeres, instaurades a París, Londres, Brussel·les i Estocolm, per organitzar activitats amb repercussió internacional, com els festivals artístics i musicals. Boquera (2015:283) cita un document signat per Miravittles el 28 de setembre de 1936 –mesos abans de ser nomenat comissari–, on s'estableix la figura d'un delegat per cada activitat: «tindrà la funció d'ajudar l'expedició en l'organització en qüestió [...] un percentatge dels ingressos aconseguits es destinaran a l'organisme de propaganda».<sup>1271</sup>

La primera activitat de repercussió internacional que va organitzar el Comissariat va ser la gira que va efectuar la Cobla Barcelona per França i Bèlgica,<sup>1272</sup> de l'octubre de 1936 al gener de 1937.<sup>1273</sup> El balanç positiu d'aquesta *tournee* va esperonar l'òrgan de propaganda a organitzar-ne una altra de més extensa que va durar nou mesos, del febrer al novembre de 1937,<sup>1274</sup> i que va recórrer diverses localitats de França, Bèlgica, Luxemburg i Txecoslovàquia. Les dues gires no van ser les úniques activitats artístiques de repercussió internacional que va organitzar el Comissariat: al març de 1937 va organitzar un concert de música catalana i

---

<sup>1270</sup> *Diari Oficial de la Generalitat de Catalunya* (5-X-1936:65)

<sup>1271</sup> Centro Documental de la Memoria Històrica, PS-Barcelona, Carpeta 1421

<sup>1272</sup> Arxiu Montserrat Tarradellas i Macià, «La Cobla Barcelona s'acomia del públic de París». *Comunicat de premsa* [Barcelona] (1-I-1937)

<sup>1273</sup> «El regreso de la Cobla Barcelona», *La Vanguardia* (23-I-1937:4)

<sup>1274</sup> «Magrinyà, Segòvia, Serra, Hurtado, Albert Martí i la Cobla Catalunya», *La Humanitat* (19-VI-1938:4)

espanyola a la sala Pleyel de París on hi va participar el director Ricard Lamote de Grignon, la cantatriu Conxita Badia i el pianista Alexandre Vilalta;<sup>1275</sup> i al novembre, amb el govern de Negrín ja instal·lat a la ciutat comtal, una expedició cultural catalana a Madrid. En aquesta darrera, la intenció de Miravittles era portar a la capital espanyola l'esperit del poble català a través de la poesia, la dansa i la música. Per fer-ho, va enviar a la cobla Barcelona-Albert Martí, setze dansaires de l'Institut Català de Folklore Montserrat i un grup de dotze rapsodes de Sagetes Roges. Així ho va exposar el comissari: «L'expedició anava al centre de la resistència republicana a excitar les ires de l'enemic, hi anaven catalans a afirmar públicament la seva solidaritat amb la població madrilenya [...] i això no s'havia de fer a uns quilòmetres del front, sinó a unes passes [...] l'expedició no era una festa, era un combat» (Miravittles 1938:18). A l'estiu de 1938, el Comissariat va decidir preparar una altra gira per Europa. En aquesta ocasió, l'òrgan de propaganda va utilitzar la Cobla Catalunya –integrada per intèrprets de diverses cobles catalanes–,<sup>1276</sup> el guitarrista Josep Hurtado, la pianista Maria Serra, el conferenciant i cronista Alfons Maseras i una parella de ball del Teatre Nacional de Catalunya.<sup>1277</sup> De les diferents accions anomenades, em centro únicament amb les que fan referència a l'objecte d'estudi: les dues gires artístiques que la Cobla Barcelona va fer per Europa entre 1936 i 1937.

---

<sup>1275</sup> Segons Ester Boquera (2015:379), aquests intèrprets havien de realitzar una gira per Marsella, Lió, Estrasburg, París, Brussel·les, Amsterdam, Londres, Liverpool, Estocolm, Oslo, Praga i Moscó.

<sup>1276</sup> El diari *La Humanitat* (19-VI-1938:4) va publicar una entrevista realitzada a Albert Martí: «la guerra ens ha separat momentàniament de molts elements d'inestimable vàlua. Amb tot i això, hem aconseguit una formació artística que considerem immillorable [...] A mi em fa il·lusió molt gran anar a París, perquè, a més que anem a donar a conèixer i enaltir la música catalana –puix que hem fet una Cobla com se n'ha vist mai cap– al mateix temps prestem un servei a la causa de Catalunya i de la República [...] Ha calgut, però fer una selecció a base de set cobles, i puc dir que amb el repertori que ens emportem, sols pot reeixir-hi una Cobla com aquesta».

<sup>1277</sup> «Magrinyà, Segòvia, Serra, Hurtado, Albert Martí i la Cobla Catalunya», *La Humanitat* (19-VI-1938:4)

## 5.2. Les gires europees de la Cobla Barcelona entre 1936 i 1937

La primera gira va iniciar el 10 d'octubre de 1936.<sup>1278</sup> El Comissariat de Propaganda va posar en carretera la Cobla Barcelona i el delegat polític que va establir Jaume Miravittles: Pere Colls i Casadevall.<sup>1279</sup> Un accident entre Mataró i Llavaneres va obligar l'ambaixada cultural a retornar a Barcelona i a refer la plantilla, ja que segons el diari *La Comoedia* (13-X-1936:4) tres dels onze músics van quedar greument ferits.<sup>1280</sup> La Cobla Barcelona, l'«Orchestre Officiel de la Généralité de Catalogne» segons la premsa francesa,<sup>1281</sup> es va presentar públicament a París el dia 15 d'octubre en un «concert de música catalana»<sup>1282</sup> celebrat al Palau de la Mutualité, organitzat pel Comissariat i la Maison de la Culture de París<sup>1283</sup> en benefici dels «combattants républicains» (v. **Im. 5.1**).<sup>1284</sup> La bona rebuda del públic i de la premsa<sup>1285</sup> i la demanda creixent en diverses localitats va ocasionar la prolongació de la gira fins al gener de 1937.<sup>1286</sup> Durant aquests mesos, la formació va actuar en una cinquantena de

---

<sup>1278</sup> «Un accident retarde l'arrivée de la Cobla de Barcelone», *La Comoedia* (13-X-1936:4)

<sup>1279</sup> El diari *L'Humanité* (18-II-1937:6) el va anomenar de la següent manera: «M. Père Colls, le commissaire politique de la Cobla de Barcelone».

<sup>1280</sup> El diari *La Comoedia* (13-X-1936:4) va recollir la crònica de l'accident: «un accident d'automobile s'est, en effet, produit, blessant grièvement trois des musiciens. L'orchestre se vit alors dans l'obligation de retourner a Barcelone pour hospitaliser les blessés et les remplacer».

<sup>1281</sup> «A la gloire du peuple espagnol», *La Comoedia* (15-X-1936:4)

<sup>1282</sup> Arxiu Montserrat Tarradellas i Macià, «La música catalana a París». *Comunicat de premsa* [Barcelona] (17-X-1936). «El palmari artístic de París ha quedat enriquit amb el concert de música catalana donat per la Cobla Barcelona al Palau de la Mutualité, la qual tramesa expressament pel Comissariat de Propaganda de la Generalitat de Catalunya, amb la finalitat de què en aquests moments heroics que el proletariat de les terres d'Ibèria assenyalant el camí de la seva alliberació, les notes alegres de la sardana i dels ballets catalans, sigui un mitjà d'expressió per engruixir el cabdal de les subscripcions a les necessitats de la guerra [...] la nostra Cobla estreny els lligams de solidaritat amb el proletariat francès que arreu la saluda al crit de: Visca Catalunya! Visca la Revolució Social!».

<sup>1283</sup> Diverses cròniques evidencien que la Maison de la Culture va col·laborar en l'organització d'actes i concerts durant les dues gires. Així ho afirma el diari *L'Humanité* (19-XI-1936:2): «Les organisations qui n'ont pas encore fait le geste de solidarité qui s'impose envers le populaire orchestre catalan, peuvent s'adresser au comité de propagande culturelle, Maison de la Culture».

<sup>1284</sup> «La Cobla de Barcelone», *L'Humanité* (14-X-1936:2)

<sup>1285</sup> Una gran varietat de diaris van recollir les cròniques dels concerts de la Cobla Barcelona. L'editorial del diari *Regards* (22-X-1938 :17): «La Cobla de Barcelone, celle qui est venue a Paris, est le meilleur et le plus réputé de ces orchestres qui puisent leur technique et leur inspiration au plus profond de la tradition populaire. C'est avec un extraordinaire talent qu'elle a interprété ces sardanes»; l'edició de *La Comoedia* (26-X-1936 :2): «L'exécution du Cobla de Barcelone récente fut en tous points brillante et impeccable». L'editorial de *Le Petit Journal* (13-X-1936:3) va especificar que la intel·lectualitat d'alguns polítics catalans era un factor clau per a l'organització d'aquests actes: «A l'exception de feu le président Macià et Companys, venu du syndicalisme révolutionnaire, les chefs catalanistes sont des littérateurs, des artistes des lettrés ou des musiciens. Voilà le fait Ventura Gassol est précisément le plus représentatif d'entre eux, l'actuel ministre catalan de l'Instruction».

<sup>1286</sup> Arxiu Montserrat Tarradellas i Macià, «La propaganda de la Generalitat a París». *Comunicat de premsa* [Barcelona] (9-XII-1936); *La Ven de Catalunya* (11-XII-1936:5). Així ho va relatar el Comissariat: «Després de la sèrie d'actuacions a París, amb un èxit sempre esclatant, han vingut les realitzades a la regió del Nord de França, veritable centre de riquesa del país amb zones mineres, comercials, agrícoles, industrials, del ferro i del teixit. És ací on hom ha pogut constatar com aquests gent d'humil condició es treuen materialment el pa de la boca per portar-lo als nostres germans d'Espanya [...] menestrals, pagesos, ferroviaris, tot l'element social que ens interessa».



localitats de França i Bèlgica,<sup>1287</sup> amb un gran nombre d'assistents (v. **Im. 5.4.**). També va oferir concerts en diferents emissores radiofòniques.<sup>1288</sup> El dia 22 de gener de 1937, Lluís Companys i Jaume Miravittles van rebre els intèrprets al Palau de la Generalitat de Catalunya. L'ambaixada artística va lliurar una bandera al President Companys (v. **Im. 5.5.**) i va fer constar les xifres recaptades: «77.000 francs francesos i 15.000 francs belgues a la qual descomptat de les xifres de viatges i despeses han donat les xifres de 8.500 francs francesos, 7.000 francs belgues i 1.500 pessetes de remanent»,<sup>1289</sup> una quantitat remarcable que evidencia el triomf de la gira.

A inicis de 1937, i davant l'èxit de la primera *tournee*, el Comissariat de Propaganda va decidir organitzar-ne una altra. A finals del mes de gener, Jaume Miravittles va escriure al ballarí Joan Magrinyà i va proposar-li una «expedició artística» juntament amb el tenor Emili Vendrell i la Cobla Barcelona per Europa (Garcia 1983:157; v. **Im. 5.17.**).<sup>1290</sup> Probablement, durant el mes de febrer, l'òrgan de propaganda va encarregar un cartell al dibuixant Ricard Fàbregas (v. **Im. 5.7.**),<sup>1291</sup> i va realitzar una sessió fotogràfica al Poble Espanyol amb una cobla formada per un grup d'intèrprets<sup>1292</sup> que vestien amb jaquetes de vellut verd, armilles negres i barretines (v. **Im. 5.6.**).<sup>1293</sup> El Comissariat va editar un llibret que incloïa el cartell de Fàbregas; una biografia d'Emili Vendrell i de Joan Magrinyà i el seu repertori (v. **Im. 5.17.**); un cartell dissenyat per Evarist Mora que incloïa un dibuix de Magrinyà (v. **Im. 5.8.**); la poesia *La*

---

<sup>1287</sup> El diari *La Humanitat* (23-I-1937:2) va recollir els indrets on la Cobla Barcelona havia actuat durant la primera gira: «A París, celebrà concerts al Palau de la Mutualité, Luna Park, Velòdrom d'Hivern, Conservatori de Música, Francmasons, Colònia Rumana, Bezon, Malakoff, Ràdio PTT, Radicals Socialistes, Villejuif, Montreuil, Chez Parnard, Trancy, Magic City, Brunyollet, Bobigny, Registre de sis discos, Radio Post Tour Eiffel, Gignàs Huygheus, Palais de la Mutualité, Salle Pleyel, Ràdio Cite, Granje aux Belles. També donaren concerts a les localitats franceses de: Valenciennes, Cambrai, Aniches, Avesnes-les-Aubert, Donai, Dunkerque, Calais, Maubeuge (v. **Im. 5.17.**), Bolougne-sur-mer, leus, Hellemes, Hemir-Lietard, Candry, Bethune, Barlin, Lille, Anluay-sois-bois, Courbevoi, Villerurbanne, Orleans, Reims, Courbevoi, Villerurbanne, St Fons, i Venissieux, Lyon, Saint-Vallier, Marseille (v. **Im. 5.25.**), Post Radio Provence, Toulon, Grenoble, Nice, Marceille, Grenoble i Perpignan. A Bèlgica a Frameries, Anvers, Louviere, Bruxelles, Charleroi, Quaregnon i Gramon».

<sup>1288</sup> *Mi Revista* (1-III-1937) va recollir-ne algunes: Radio Post Tour Eiffel, Ràdio Cité, Ràdio PTT i Post Radio Provence.

<sup>1289</sup> «La Cobla Barcelona ha tornat de l'excursió artística per França i Bèlgica», *La Humanitat* (23-I-1937:2)

<sup>1290</sup> *La Rambla de Catalunya* (12-V-1930:6); *La Rambla de Catalunya* (19-V-1930:6). Al 1930, Miravittles ja havia dissenyat un projecte semblant que consistia en realitzar un festival a París amb la Cobla Barcelona, la cantant Mercè Plantada, la ballarina Teresina Boronat i els Cors Populars dirigits pel músic Josep Fontbernat i Verdaguer. Tot i tenir constància que el polític havia contactat amb el govern francès i havia demanat ajuts econòmics a la Diputació de Girona i Tarragona, l'esdeveniment no es va arribar a materialitzar.

<sup>1291</sup> Centre de Documentació i Recerca de la Cultura Tradicional i Popular, Arxiu Cobla-Orquestra Barcelona, «Cartell Cobla Barcelona», sense top.

<sup>1292</sup> La cobla que va participar en la sessió fotogràfica realitzada al Poble Espanyol de Barcelona estava formada per músics de diferents formacions.

<sup>1293</sup> *Ce soir* (5-III-1937:6): «la Cobla de Barcelone, en costume national: vestes de velours vert sur gilets noirs, ceintures et bérets rouge».

*sardana* de Joan Maragall; una breu explicació sobre la sardana redactada per Miravittles («symbole de l'hospitalité catalane, une danse d'un peuple d'enfants ivres de liberté»); el repertori de la Cobla Barcelona i una contraportada amb els crèdits: «Les premiers artistes catalans pour la Catalogne – Commissariat de Propaganda Generalitat de Catalunya».<sup>1294</sup> A mitjans de febrer, el Commissariat va organitzar un «Concert de cant, música i danses de Catalunya» en homenatge als parlamentaris francesos al Teatre Stadium de Barcelona que es va convertir en un assaig previ.<sup>1295</sup> El 23 de febrer de 1937, la Cobla Barcelona, el ballarí Joan Magrinyà i el tenor Emili Vendrell (v. **Im. 5.17.**), juntament amb els dos delegats polítics del Commissariat, Santiago Meléndez i Gardenas i Pere Colls i Casadavall,<sup>1296</sup> van sortir de Barcelona en direcció Tolosa. El Commissariat va definir l'ambaixada artística o viatge de propaganda com una «manifestació de solidaritat» entre el poble francès i el català que tenia per objectiu «difondre la personalitat artística d'un poble en lluita».<sup>1297</sup> La cobla es va presentar novament amb el nom «Cobla Barcelona – Orchestre Officiel de la Généralité de Catalogne».<sup>1298</sup> Diversos mitjans de premsa van relatar que la formació era de nou a Europa abans d'iniciar una *tournee* per Amèrica del Nord i Mèxic.<sup>1299</sup> L'ambaixada artística va recórrer França (v. **Im. 5.9.** i **5.10.**), Bèlgica (v. **Im. 5.20.** i **5.24.**), Luxemburg (v. **Im. 5.11.**) i Txecoslovàquia (v. **Im. 5.26.**): vint-i-quatre mil tres-cents trenta-nou quilòmetres,<sup>1300</sup> dos-cents cinquanta concerts realitzats en cent-quaranta localitats,<sup>1301</sup> en nou mesos. Els intèrprets

<sup>1294</sup> Pavelló de la República, «Cobla Barcelona». *Publicació oficial Commissariat* [Barcelona] (1937)

<sup>1295</sup> Col·lecció particular d'Enric Mañosas. «Concert de cant, música i danses de Catalunya» (4-II-1937), sense top. En aquest hi va participar la Cobla Barcelona, un esbart, el ballarí Joan Magrinyà, el pianista Juli Pons i el cantant Emili Vendrell.

<sup>1296</sup> *L'Humanitat* (19-VI-1938:4). Boquera (2015:211) verifica que els germans de Santiago Meléndez i Gardenas, Enric Meléndez i Eduard Meléndez, també van treballar al Commissariat de Propaganda de la Generalitat de Catalunya.

<sup>1297</sup> Pavelló de la República, «Cobla Barcelona». *Publicació oficial Commissariat* [Barcelona] (1937)

<sup>1298</sup> «La Cobla de Barcelone se fera applaudir mercredi à la Mutualité», *Ce soir* (16-III-1937:7)

<sup>1299</sup> *Ce soir* (5-III-1937:6): «Ce fut d'abord de la Cobla de Barcelone, en route vers l'Amérique»; *L'Humanité* (18-II-1937): «La cobla Barcelona s'apprête, paraît-il, maintenant, à partir pour une tournée de propagande en Amérique du Nord et au Mexique»; *Le Peuple* (20-II-1937:5): «La Cobla de Barcelone, avant son départ pour les États-Unis, se fera nouveau entendre».

<sup>1300</sup> «El regreso de Vendrell, Magriñá y la Cobla Barcelona», Joaquín Miró, *Mundo Gráfico* (15-XII-1937:2)

<sup>1301</sup> A partir del dietari de Josep Juncà i d'Isidre Marvà i el document «Actuacions de la Cobla Barcelona a l'estranger» conservat al Centre de Documentació i Recerca de la Cultura Tradicional i Popular (sense top.) s'ha pogut reconstruir el recorregut de la gira. A continuació s'exposen les cent-quaranta localitats (en ordre alfabètic) per on va passar l'ambaixada artística entre el febrer i el novembre de 1937: Albert, Amiens, Amnéville, Aulnoye-Aymeries, Banská Bystrica, Bischheim, Blainville-sur-l'Eau, Bolbec, Bonneville, Bronno, Brusel·les, Calais, Caudebec-en-Caux, Charleroi, Châtellerault, Châtelineau, Chaville, Conches-en-Ouche, Diekirch, Dieppe, Differdange, Dombasle-sur-Meurthe, Domain, Dour, Dudelange, Dunkerque, Echternach, Elbeuf, Engis, Épinal, Esch-sur-Alzette, Étretat, Évreux, Fécamp, Fleurie, Forbach, Foug, Frameries, Friville-Escarbotin, Gaillon, Gant (v. **Im. 5.20.**), Gisors, Gosselies, Gournay-en-Bray, Grand-Hornu, Hagondange, Harflour, Haubourdin, Homécourt, Hradec Králové (v. **Im. 5.18.**), Issoudun, Jarny, Jemappes, Kladno, Košice, La Louvière-Charleroi, Le Havre (v. **Im. 5.22.**), Le Petit-Quevilly, Le Trait, Le Tréport, Dieppe, Les Andelys, Les Ifs, Liberec, Liège, Lille, Lillebonne, Longwy, Louviers, Lunéville (v. **Im. 5.10.**), Luxemburg (v. **Im. 5.11.**), Ostrava, Maison Rouge, Pourville, Malines, Malzéville, Marcinelle, Menin, Merlebach, Metz, Mondorf-les-Bains, Mons, Montigny-lès-Metz, Montivilliers, Moyeuve-Grande, Mukačevo, Namur, Nancy, Neuves-

van actuar en sales, ajuntaments, carrers i hotels, van enregistrar discs, van actuar a una vintena d'emissores radiofòniques, van participar en actes oficials de l'Exposició Internacional de París, van participar en diversos mítings polítics i van recollir les dedicatòries dels organitzadors i personalitats per on passaven en un «Llibre d'or».<sup>1302</sup>

El 27 de novembre de 1937 l'ambaixada artística va trepitjar novament Barcelona. Lluís Companys els va rebre al Palau de la Generalitat de Catalunya i, juntament amb la Cobla Albert Martí, l'Esbart de Dansaires Montserrat i les Sagetes Roges –arribats de Madrid– van oferir un festival commemoratiu al Pati dels Tarongers.<sup>1303</sup> Al cap d'uns dies, l'agència de premsa oficial del govern republicà, Agence Espagne (3-XII-1937), va assegurar que els ingressos recaptats durant la gira s'havien destinat exclusivament als nens orfes espanyols: «les fonds destinés à l'aide à l'Espagne et, plus, spécialement, au soutien des enfants espagnols».<sup>1304</sup>

Desconeixem els motius pels quals la formació no va fer una *tournee* americana. El pianista Isidre Marvà va deixar escrit en el seu dietari que el comissari Pere Colls els havia assegurat que l'ambaixada artística travessaria l'Atlàntic a mitjans de juliol: «En motiu de demà passat marxar cap a Amèrica [31-V-1937], després de sopar, Colls ens ha obsequiat amb una entrada al Folies Bergère on actua la gran *vedette* Joséphine Baker».<sup>1305</sup> Josep Juncà va afirmar que els darrers mesos de la gira havien estat força complexos: «Aquí acaba la nostra *tournee* per terres d'Europa. Nou mesos de viatge i tocar, completament abandonats dels elements que s'havien fet càrrec del nostre anar pel món, però, quins fruits econòmics anaren administrats d'una manera completament desordenada i sense escrúpols de cap mena» (v. **Annex 10, document**

---

Maisons, Oissel, Olomouc, Pacy-sur-Eure, Paris (v. **Im.4.27.**), Paris – Ivry, Perigús, Perpinyà, Plzeň, Pompey, Praga, Quaregnon, Quévy, Rombas, Roubaix, Rouen, Rumelange, Schiltigheim, Saint-André-de-l'Eure, Saint-Étienne, Saint Quentin, Saint-Amand-les-Eaux, Saint-Nicolas-d'Aliermont, Sanvic, Sarregueminès, Senones, Seraing, Soignies, Somain, Sotteville-lès-Rouen, Strasbourg, Tamines, Thionville, Tilleur, Toulouse, Tournai, Tours, Uzhorod, Valenciennes, Verdun (v. **Im. 5.9.** i **5.12.**), Vernon (Mount), Viena, Vierzon, Villerupt, Wasmes, Wetteren, Wiltz, Žilina.

<sup>1302</sup> Pavelló de la República, «El viatge de la Cobla Barcelona, Emili Vendrell, Joan Magrinyà i Isidre Marvà per terres de Bèlgica». *Publicació de premsa del Comissariat* [Barcelona] (1-IV-1937)

<sup>1303</sup> «Los catalanes que fueron a Madrid», *La Vanguardia* (28-XI-1937:4)

<sup>1304</sup> També ho van relatar altres diaris francesos: *Le Peuple* (15-IV-1937:5) «un grand meeting de solidarité organisé au profit de 18.000 enfants innocentes victimes de la barbarie fasciste des régions de Malaga, Madrid et pays basque, se trouvant dans le plus grand dénuement»; *Le Peuple* (15-IV-1937:5) «un grand meeting de solidarité organisé au profit de 18.000 enfants (innocentes victimes de la barbarie fasciste) des régions de Malaga, Madrid et pays basque, se trouvant dans le plus grand dénuement»; *Le Peuple* (21-IV-1937:6) «au profit des enfants orphelins d'Espagne quatre grandes soirées de gala avec le concours de La Cobla de Barcelone»; *Le Peuple* (23-VI-1937:6) «Une soirée inoubliable de solidarité aux enfants des chômeurs».

<sup>1305</sup> Col·lecció particular Jaume Nonell, «Dietari d'Isidre Marvà», (31-V-1937)

n. 1).<sup>1306</sup> Tot fa pensar que les discrepàncies entre intèrprets i comissaris, originades bàsicament per qüestions econòmiques, van ocasionar que la Cobla Barcelona rebutgés altres possibles gires.

---

<sup>1306</sup> (v. **Annex 10, document n. 1**): «Quan arribà el moment d'estipular tractes i condicions per anar a U.S.A., vaig exigir, en nom dels companys, la garantia absoluta del viatge de retorn, el bitllet de tornada o els diners dipositats en la companyia naval. Jo, més o menys, sabia el procedir dels capitosts Coll i Meléndez i no volia que ens embarquéssim una vegada més, fent de “capità aranya”. A més a més, ells volien que féssim el viatge en un vaixell de cabotatge, mentre el Coll, havia anat pagant nosaltres, de primera, en els dos vaixells més moderns i ràpids que creuaven el mar. Davant de les meves observacions i exigències de seguretat per a la tornada, ens insultaren i amenaçaren amb que a l'arribar a Espanya o a Barcelona, seriem presentats a les autoritats com a “boicotejadors” de la seva tasca. Les seves amenaces no influïren per a res per a què nosaltres claudiquéssim de les nostres manifestacions».



### 5.3. La Cobla Barcelona entesa en tant que instrument de propaganda: la culminació d'una trajectòria

La Cobla Barcelona va néixer sota el rumor d'una possible institucionalització que no va arribar fins al 1932, any en què el Govern de la Generalitat de Catalunya, amb el vistiplau del Consell de Cultura i amb una proposta de la mateixa formació, va atorgar-li el títol «Cobla Oficial de la Generalitat de Catalunya» (v. 1.). Aquest procés, juntament amb l'entramat històric exposat en els darrers capítols, ajuda a entendre el procés de conformació de la Cobla Barcelona en tant que instrument de propaganda política i institucional. Ho demostra que la formació fos requerida pel Comissariat, un òrgan que va presentar-la a Europa amb el nom: «Cobla de Barcelona – Orchestre Officiel de la Généralité de Catalogne».<sup>1307</sup> La idea de convertir una cobla en un instrument de propaganda no va sorgir en plena guerra sinó que ja havia existit. El concurs de cobles i les ballades celebrades durant les Festes de la Mercè de 1902 en són un clar exemple. En aquesta festivitat, la sardana i la cobla es van convertir en elements destacats, mostrant-los com un element essencial d'una festa major. Rabaseda (2018:70-71) apunta que la festivitat de 1902 va permetre consolidar la cultura popular catalana com un dels instruments polítics clau del segle XX a partir d'un veritable exercici de propaganda moderna. Durant la Guerra Civil, en context plenament diferent, la Cobla Barcelona va esdevenir un instrument de propaganda massiva (Boquera 2015:287). Des d'un principi, el Comissariat va sentir una preocupació especial per la difusió de la cultura catalana. Per l'òrgan, la cultura era un argument de propaganda que demostrava una identitat catalana i a la vegada un argument de contrapropaganda que donava resposta a l'acusació franquista (Boquera 2015:284). Dit d'una altra forma, amb l'organització d'aquestes accions el Comissariat contraposava clarament la cultura a la «barbàrie feixista». I és que no totes les accions s'havien d'anomenar *propaganda*. De fet, les activitats dutes a terme per la Cobla Barcelona i denominades generalment «concerts» o «gales» ho corroboren.

El Comissariat va utilitzar la Cobla Barcelona per recaptar fons<sup>1308</sup> i generar simpaties per acabar aconseguint suports internacionals a nivell d'opinió pública. Les dues gires van ser una manera original de fer propaganda d'una forma indirecta ja que, segons el Comissariat, es pretenia «provocar una reacció favorable als interessos de Catalunya i d'Espanya» (Boquera

---

<sup>1307</sup> «La Cobla de Barcelone se fera applaudir mercredi à la Mutualité», *Ce soir* (16-III-1937:7)

<sup>1308</sup> *L'Humanité* (18-II-1937:6) va especificar que els diners anaven destinats als «combattants républicains» i *El Diluvio* (25-XII-1936:6): «su beneficio contribuye a la ayuda de los niños refugiados».

2015:287).<sup>1309</sup> La formació va oferir concerts en llocs on es podien congregiar grans masses, sobretot públic obrer i socialista. Boquera (2015:287) assegura que l'òrgan pretenia mobilitzar el proletariat, els sindicalistes, els demòcrates i tots aquells que fins aleshores s'havien mostrat indiferents davant el conflicte espanyol (v. **Im.5.23.** i **5.24.**). Per fer-ho, l'òrgan va utilitzar una cobla i unes composicions que es van convertir en una eina per influenciar la classe obrera i crear la consciència d'una determinada visió política favorable a la República Espanyola.

La Cobla Barcelona va servir-se de les *tournées* per consolidar definitivament una de les bases fonamentals: el format concert.<sup>1310</sup> La formació va preferir novament la plantilla de cobla i les respectives tipologies d'actuació (v.**2.**) i va deixar a Catalunya tot allò que feia referència a la plantilla d'orquestra i d'orquestrina. Si durant la primera etapa de la seva història, la Cobla Barcelona havia ofert concerts en sales emblemàtiques que van permetre legitimar i demostrar que la formació no només tocava al carrer –Palau de la Música Catalana (v. **Im. 3.3.**), Palau de Belles Arts (v. **Im. 4.1.**), Gran Teatre del Liceu, Palau Nacional de Catalunya (v. **Im. 4.15.**), Ateneo de Madrid (v. **Im. 2.10.**), Ateneu Barcelonès o Teatro de la Exposición Iberoamericana de Sevilla (v. **2.**; **Im. 2.9.** – **2.13.**),– durant les *tournées*, la formació va actuar en les principals sales i teatres dels països que va recórrer. A París va actuar al Palau de la Mutualité (v. **Im. 5.1.**),<sup>1311</sup> a la Sala Gaveau,<sup>1312</sup> a la Sala Pleyel,<sup>1313</sup> al Velòdrom d'Hivern,<sup>1314</sup> al Luna Park,<sup>1315</sup> al Grand Palais des Champs-Élysées<sup>1316</sup> i al Teatre Gaîté-Lyrique<sup>1317</sup>; a Praga, al Lido Varieté<sup>1318</sup> i la Sala Lucerna (v. **Im.4.26.**); a Brussel·les, al Palais du Peuple<sup>1319</sup>; i a Gante, a la sala Vooruit (v. **Im. 5.20.**) Fins i tot es va convertir en l'única formació espanyola que va participar a la inauguració del Pavelló d'Espanya a l'Exposició Internacional de París el dia 12 de juliol de 1937 (Martin 1982:37; v. **Im. 5.15.**). En aquests espais, la Cobla Barcelona va poder desenvolupar-se en les subcategories d'actuació relacionades amb el concert (v. **2.2.**).

---

<sup>1309</sup> Arxiu Montserrat Tarradellas i Macià, «La Cobla Barcelona per terres de França». *Comunicat de premsa* [Barcelona] (16-XII-1936)

<sup>1310</sup> «La Cobla Barcelona», *La Sardana* (7-IV-1922:19)

<sup>1311</sup> *L'Humanité* (25-II-1937:2); *Le Petit journal* (1-III-1937:2); *Le Peuple* (23-IV-1937:1)

<sup>1312</sup> Col·lecció particular Jaume Nonell, «Dietari d'Isidre Marvà», (22-IV-1937)

<sup>1313</sup> «La Cobla Barcelona ha tornat de l'excursió artística per França i Bèlgica», *La Humanitat* (23-I-1937:2)

<sup>1314</sup> «20.000 travailleurs ont commémoré la victoire ouvrière de juin de 1936», *L'Echo d'Alger* (28-VI-1937:3)

<sup>1315</sup> «Pour Luna Park», *Le Populaire* (18-X-1936:2)

<sup>1316</sup> «La vie de la Danse», *L'Echo d'Alger* (16-VII-1937:5)

<sup>1317</sup> *Ce soir* (1-VI-1937:1)

<sup>1318</sup> «La Cobla Barcelona en Praga», *Poble* (10-X-1937)

<sup>1319</sup> «Federation Socialiste de Charleroi», *Journal de Charleroi* (18-XII-1936:2)

Durant les gires, la formació va intercalar sardanes, glosses i composicions de tema lliure en els seus programes (v. **2.2.1.**). També va oferir concerts amb diversos cors (v. **2.2.2.**). Un clar exemple és el festival organitzat pel diari *L'Humanité* i celebrat al desembre de 1936 al Velòdrom d'Hivern de París on les corals de la «Fédération Musicale Populaire» van cantar amb l'acompanyament de la Cobla Barcelona diversos «chants des Miliciens Espagnols».<sup>1320</sup> La segona gira va ser un clar exemple de la subcategoria de concerts realitzats amb altres intèrprets (v. **2.2.2.**). Els concerts d'aquesta *tournee* es van estructurar en quatre parts: una primera part de cobla; una segona part de lied efectuada per Emili Vendrell i Isidre Marvà; una tercera part de dansa i piano, per Joan Magrinyà i Isidre Marvà (v. **Im. 5.19.**); i una darrera part conjunta. El concert celebrat a Le Havre el dia 12 d'abril de 1937 ho il·lustra: *La Ciseta* d'Eduard Toldrà, *Tendreses* de Joaquim Serra, *Romàntica* de Joan Bernet, *La reina de les flors* de Josep Serra i *Ones de S'Agaró* d'Agustí Borgunyó per la Cobla Barcelona; *Els ocells de Sant Boi*, *El Rossinyol* i *La petita pastora* de Francesc Aliò, *Cançó de comiat* d'Eduard Toldrà i *Pagna Mourciano* Joaquim Nin, per Vendrell i Marvà; *Córdoba* d'Isaac Albéniz, *Jota aragonesa* de Joan Pons i «Dansa» de *La vida breve* de Manuel de Falla, per Magrinyà i Marvà (v. **Im. 5.19.**); *Dansa n.5* d'Enric Granados, *Orgia* de Joaquín Turina i «Dansa del ritual del foc» de *El amor brujo* de Manuel de Falla, per Marvà; i *Festa major* d'Enric Morera, dansada per Magrinyà i interpretada per la cobla, els tres darrers moviments d'*Impressions camperoles* de Joaquim Serra i *Le Petit Quinquin*, un cançó popular francesa que interpretava Vendrell amb l'acompanyament de cobla (v. **Im. 5.22.**).<sup>1321</sup> També n'és un clar exemple el concert que va oferir el 12 de juliol de 1937 en motiu de la inauguració del Pavelló Espanyol de l'Exposició Internacional de París: Conxita Badia i Alexandre Vilalta van interpretar cançons de Manuel de Falla, Robert Gerhard, Enric Granados, Frederic Mompou, Gustavo Pittaluga, Francesc Valls, Amadeu Vives; i la Cobla Barcelona va interpretar *La Ciseta* d'Eduard Toldrà, *El cant dels ocells* i *Per tu ploro* de Pep Ventura, *Dolç pensament* d'Antoni Juncà, *La reina de les flors* de Josep Serra i *La santa espina* d'Enric Morera (v. **Im. 5.13.**).<sup>1322</sup>

<sup>1320</sup> Segons *L'Humanité* (19-XII-1936:7), van interpretar *l'Himne de Riego*, *La Internacional* i *La Marsellesa*.

<sup>1321</sup> Col·lecció particular Jaume Nonell, «Grand Gala de musique populaire catalane espagnole», (12-IV-1937)

<sup>1322</sup> Archivo General de la Administración, Asuntos Exteriores, Caixa 54/11097, exp. 4491. «Concierto con motivo de la inauguración del Pabellón en la Exposición Internacional de París» (12-VII-1937). Segons el programa, Conxita Badia i Alexandre Vilalta van interpretar: *Tres comptines* de Frederic Mompou, *Elegia d'una rosa* de Francesc Valls, *L'enemic de les dones* de Robert Gerhard, *Romance de Solita* de Gustavo Pittaluga, *La major y el ruiseñor* d'Enric Granados, *Jota* de Manuel de Falla i *El retrato de Isabela* d'Amadeu Vives. Alexandre Vilalta va aprofitar un interludi per interpretar tres peces de Falla: *Danza del molinero*, *Danza del terror* i *Danza del ritual del fuego*.



Les obres de Manuel de Falla, Gustavo Pittaluga o Joaquín Turina, intercalades amb composicions escrites per compositors catalans, il·lustren clarament un dels objectius del Comissariat exposat per Boquera (2015:612): «l'òrgan va haver de fer equilibris en la defensa de temes contraposats. D'una banda, advocava per la singularitat catalana però alhora havia d'explicar, la unitat en tot el bàndol republicà [...] la propaganda no es limitava als temes estrictament catalans, sinó que també feia referència a la resta de la zona republicana». Així, si les sardanes simbolitzaven la singularitat catalana, les composicions de Falla, Turina o Pittaluga consolidaven la unitat del bàndol republicà. Així ho van anunciar els mitjans de comunicació francesos: «Grand Gala de chants, musique et danses espagnoles»,<sup>1323</sup> «Grande Soirée de Gala Artistique Espagnol Catalane»,<sup>1324</sup> «Grand Gala de musique populaire catalane espagnole».<sup>1325</sup>

Durant les dues gires, la Cobla Barcelona també va participar en concerts estructurats en diversos blocs i executats respectivament per intèrprets i formacions heterogènies (v. **2.2.2**). En aquests concerts va compartir escenari amb un gran nombre d'artistes i formacions que en aquell moment destacaven a Europa: les cantatrius Mercè Plantada,<sup>1326</sup> Conxita Badia,<sup>1327</sup> Conchita Velazquez,<sup>1328</sup> les vedets Joséphine Baker i Raquel Meller;<sup>1329</sup> els cantants Antonio Lugo Machín,<sup>1330</sup> Mariana de Gonitch Justikaya,<sup>1331</sup> Tata Nacho,<sup>1332</sup> Yvette Guilbert<sup>1333</sup> i Rafael Medina;<sup>1334</sup> els ballarins Serge Lifar (v. **Im.5.23**),<sup>1335</sup> Loïe Fuller,<sup>1336</sup> Angelita Vélez<sup>1337</sup> i Susanne Lorcia,<sup>1338</sup> el pianista Alexandre Vilalta,<sup>1339</sup> els directors Henri Etcheverry,<sup>1340</sup> Joseph-Étienne Szyfer i René Blum<sup>1341</sup>; el guitarrista Ramon Montoya;<sup>1342</sup> l'Orquestra de

<sup>1323</sup> *L'Humanité* (15-X-1936:2)

<sup>1324</sup> «Fêtes et Concerts», *Le Peuple* (28-IV-1937:3)

<sup>1325</sup> Col·lecció particular Jaume Nonell, «Grand Gala de musique populaire catalane espagnole», (12-IV-1937)

<sup>1326</sup> *La Vanguardia* (25-XII-1936); *Journal de Charleroi* (18-XII-1936:2)

<sup>1327</sup> «Une reception a l'Ambassade d'Espagne a l'occasion de l'inauguration du Pavillon Espagnol de l'Exposition Paris», *Agence Espagne n.178* (12-VII-1937)

<sup>1328</sup> «Chants et Danses d'Espagne», *L'Intransigeant* (2-I-1937:7)

<sup>1329</sup> «Le grande nuit des Innocents», *Ce soir* (2-VI-1937:1)

<sup>1330</sup> «La Fête de la Race par la Cobla de Barcelona», *La Comoedia* (15-X-1936)

<sup>1331</sup> «Pour le peuple espagnol», *Le Peuple* (27-X-1936:12-13)

<sup>1332</sup> «La Fête de la Race par la Cobla de Barcelona», *La Comoedia* (15-X-1936)

<sup>1333</sup> *Regards* (31-XII-1936:15)

<sup>1334</sup> *L'Intransigeant* (2-I-1937:7)

<sup>1335</sup> «Grande manifestation de l'Union des syndicats en commémoration des victoires de juin 1936», *Le Peuple* (15-VI-1937:3)

<sup>1336</sup> «Grande fête Artistique», *L'Humanité* (19-XII-1936:7)

<sup>1337</sup> «La Fête de la Race par la Cobla de Barcelona», *La Comoedia* (15-X-1936)

<sup>1338</sup> «Grande manifestation de l'Union des syndicats en commémoration des victoires de juin 1936», *Le Peuple* (15-VI-1937:3)

<sup>1339</sup> *La Vanguardia* (25-XII-1936); *Journal de Charleroi* (18-XII-1936:2)

<sup>1340</sup> «Pour le peuple espagnol», *Le Peuple* (27-X-1936:12-13)

<sup>1341</sup> Biblioteca-Museu Víctor Balaguer, Fons Joan Magrinyà, «Gala de la danse», top. 451

<sup>1342</sup> «Chants et Danses d'Espagne», *L'Intransigeant* (2-I-1937:7)

Paris,<sup>1343</sup> l'Orquestra des Concerts Colonne i l'Orquestra de l'Òpera Nacional de París;<sup>1344</sup> la companyia de ballet de l'Òpera Nacional de París,<sup>1345</sup> la companyia americana de ball The Rockettes, els Ballets Russos de Monte-Carlo i el Ballet del Teatre Municipal du Châtelet (v. **Im. 5.14.**).<sup>1346</sup> Tots ells van contribuir a legitimar i projectar internacionalment el nom de la formació.

Tot i no tenir constància que la cobla fes audicions de sardanes en honor a autoritats musicals (v. **4.**), sí que durant les gires l'acadèmia els va obrir la porta. A mitjans d'octubre de 1936, la Cobla Barcelona va oferir un concert al Conservatori Nacional de París juntament amb Le Quatuor Cantrelle –format per solistes de l'Orquestra Lamoureux– i el cor del Conservatori dirigit pel professor Peters-Rosset (v. **Im. 5.2.**).<sup>1347</sup> La formació va interpretar *Juny* de Juli Garreta, *Antònia* de Ramon Serrat, *El cavaller enamorat* de Joan Manén, *Per tu ploro* de Pep Ventura, *Festa Camperola* d'Antoni Català, *La pubilla empordanesa* de Josep Serra i *La santa espina* d'Enric Morera.<sup>1348</sup> Segons el Comissariat, el concert tingué un gran èxit: «la cobla ha despertat un viu interès entre les grans celebritats de la música francesa».<sup>1349</sup> A l'agost de 1937 va oferir un concert al Conservatori de Nancy. Anys més tard, Juncà va evocar aquest esdeveniment: «un gran succès, molt públic i una gran interpretació. El millor de tots!» (v. **Annex 10, document n. 1.**)<sup>1350</sup> Així doncs, si en el capítol destinat a les audicions de sardanes s'afirmava que durant la dècada del 1920 i fins l'esclat de la Guerra Civil, la sardana s'havia consolidat en uns ambients directament relacionats amb les sales de concert i que la Banda Municipal de Barcelona i l'Orquestra Pau Casals, juntament amb diversos intèrprets, n'havien estat les principals difusores a Espanya i a Europa (v. **4.**), les dues gires converteixen clarament la Cobla Barcelona en una de les institucions difusores del gènere a Europa, juntament amb les ja anomenades.

La Cobla Barcelona també va aprofitar les emissores radiofòniques per oferir concerts (v. **2.2.5.**). Durant les dues gires, va passar per diversos estudis radiofònics: Radio Post Tour

---

<sup>1343</sup> «Le programme», *L'Excelsior* (12-VIII-1937:6)

<sup>1344</sup> Biblioteca-Museu Víctor Balaguer, Fons Joan Magrinyà, «Gala de la danse», top. 451

<sup>1345</sup> «Le programme», *L'Excelsior* (12-VIII-1937:6)

<sup>1346</sup> Biblioteca-Museu Víctor Balaguer, Fons Joan Magrinyà, «Gala de la danse», top. 451

<sup>1347</sup> «Maison de la Culture», *Regards* (29-X-1936:17)

<sup>1348</sup> «La Cobla de Barcelone», *L'Humanité* (25-X-1936:8)

<sup>1349</sup> Arxiu Montserrat Tarradellas i Macià, «La Cobla Barcelona al Conservatori de París». *Comunicat de premsa* [Barcelona] (31-X-1936)

<sup>1350</sup> Col·lecció particular Jaume Nonell, Dietari d'Isidre Marvà (31-V-1937)

Eiffiel,<sup>1351</sup> Ràdio Cité,<sup>1352</sup> Ràdio PTT París,<sup>1353</sup> Radio Provence,<sup>1354</sup> Radio Estrasburg,<sup>1355</sup> i Ràdio Brussel·les (v. **Annex 10, document n. 1**). El 4 de juliol de 1937 va oferir un concert a Ràdio PTT París i va interpretar *Primavera* de Juli Garreta, *Ones de s'Agaró* d'Agustí Borgunyó, *L'aplec de les bruixes* de Benet Morató, *Apassionada* de Joaquim Serra, *Mainada* i *La santa espina* d'Enric Morera i la cançó popular *Le petit Quinquin* interpretada per Emili Vendrell i la cobla.<sup>1356</sup> Juncà va recordar especialment aquest concert:

La retransmissió fou escoltada i dedicada a Barcelona, varen demanar-nos que expliquéssim alguna anècdota succeïda durant els dies del nostre ininterromput anar i venir d'un poble a l'altre. Parlà el company i amic Emili Vendrell en primer lloc. Després em tocà el torn a mi [...] em vaig recordar de Fécamp i de les estives de bacallà. Vaig explicar el gran moviment del port de dita ciutat, consistent en la descàrrega de bacallà. I fent al·lusió a la carència d'aquest en la nostra Catalunya, vaig dir: “–Qui en pogués portar un vaixell a casa”. Aquesta retransmissió fou escoltada pels meus familiars amb la conseqüent alegria dels meus fills i muller (v. **Annex 10, document n. 1**).

Durant les dues gires, la formació va seguir participant en representacions escèniques emparentades amb la categoria de concert. El dia 4 de juny es va celebrar la «Grande Nuit des Innocents» al Teatre Gaîté-Lyrique de París (v. **Im. 5.21.**).<sup>1357</sup> L'esdeveniment, organitzat pel diari *Ce soir*, va consistir en una mena d'espectacle de varietats (v. **2.5.3.**) presentat per Jean Cocteau, que destinava els guanys als «enfants d'Espagne» (v. **Im. 5.21.**).<sup>1358</sup> El cartell incloïa el nom dels artistes participants, entre els quals hi destaca la vedet Joséphine Baker, la cantatriu Raquel Meller o la companyia de Ballets de Filadèlfia al costat d'Emili Vendrell, Joan Magrinyà i la Cobla Barcelona.<sup>1359</sup> La formació va interpretar diverses sardanes, Vendrell va cantar cançons i Magrinyà va ballar «Dansa» de *La vida breve* de Manuel de Falla.<sup>1360</sup> El poeta Jean Cocteau va presentar la formació amb les següents paraules:

Mesdames, messieurs, vous allez entendre un orchestre de Barcelone dont le bruit est inattendu et fort extraordinaire [...] La sardane y est une rose; elle forme des cercles, dégage

---

<sup>1351</sup> «La Cobla Barcelona ha tornat de l'excursió artística per França i Bèlgica», *La Humanitat* (23-I-1937:2)

<sup>1352</sup> *La Comœdia* (1-I-1937:1); *L'Intransigeant* (5-III-1937:5)

<sup>1353</sup> *La Humanitat* (4-III-1937:4); *L'œuvre* (26-IV-1937 :3); *L'Oeuvre* (6-XI-1936:9)

<sup>1354</sup> «La Cobla de Barcelone», *L'Humanité* (7-I-1937:2)

<sup>1355</sup> «Radio», *Regards* (28-X-1937:15)

<sup>1356</sup> *Le Peuple* (4-VII-1937:2)

<sup>1357</sup> *Ce soir* (1-VI-1937 :1)

<sup>1358</sup> *Ce soir* (2-VI-1937 :1) «Nous avons des enfants... Nous nous souvenons de la détresse des gosses des régions envahies, pendant la guerre... Nous voulons soulager les pauvres petits Espagnols».

<sup>1359</sup> «Le grande nuit des Innocents», *Ce soir* (2-VI-1937 :1)

<sup>1360</sup> «La triomphale Nuit des Innocents», *Ce soir* (6-VI-1937 :3)

des parfums qui exaltent. Les inconnus s'y rapprochent, se donnent la main, se nouent, dansent, et ensuite arrive ce qui veut. Pour écouter la Cobla de Barcelone, il ne faudrait point avoir payé ses places (*Le Peuple*, 8-VI-1937 :1)

Durant la dècada de 1920, la Cobla Barcelona va participar en espectacles que tenien com a element central una representació teatral (v. **2.5.4.**). A l'octubre de 1936, durant la primera gira, l'actor Maurice Escande, «membre de la Comédie Française»,<sup>1361</sup> va interpretar al Palau de la Mutualité diverses escenes del drama *Bolívar* del poeta i escriptor franco-uruguaià Jules Superville, que es van intercalar amb diverses actuacions. Una d'elles va anar a càrrec de la Cobla Barcelona que va interpretar *La pubilla empordanesa* de Josep Serra, *El cavaller enamorat* de Joan Manén, *Antònia* de Ramon Serrat, *Festa Camperola* d'Antoni Català, *Per tu ploro* de Pep Ventura i *La santa espina* d'Enric Morera.<sup>1362</sup>

Un dels trets que particularitza la segona gira és l'ús de la dansa entesa en tant que plataforma propagandística. Com s'ha explicat anteriorment, el Comissariat va aprofitar qualsevol mitjà de comunicació (gràfic, sonor, audiovisual, plàstic o escènic) per promoure la imatge de la República i demanar solidaritat a Europa (Boquera 2015:196). Durant la segona gira, Isidre Marvà i Joan Magrinyà van interpretar conjuntament *Córdoba* d'Isaac Albéniz, *Jota aragonesa* de Joan Pons, «Dansa» de *La vida breve* de Manuel de Falla, *La polca de l'equilibrista* de Manuel Blancafort, entre d'altres composicions (Garcia 1983:161; v. **Im. 5.19.**). Fins i tot el ballarí va arribar a coreografiar i a dansar algunes sardanes del repertori de la Cobla Barcelona, com *Festa major* d'Enric Morera i *L'aplec de les bruixes* de Benet Morató.<sup>1363</sup> Idoia Murga (2013) constata l'existència d'una determinada tipologia de «danza de guerra», uns espectacles celebrats durant la Guerra Civil que incloïen peces de dansa: «representaciones breves, interpretadas por un grupo limitado de bailarines, habitualmente formado por más mujeres que hombres, debido a la frecuente movilización al frente de estos últimos. Su puesta en escena era muy sencilla y su folklorismo se potenciaba a través del uso de trajes regionales» (Murga 2013:323). En aquest plantejament s'hi encabeixen perfectament els recitals oferts per la Cobla Barcelona durant les gires europees: les actuacions realitzades juntament amb el ballarí Joan Magrinyà (v. **Im. 5.19.**) i, fins i tot, la festa en honor als artistes i obrers de l'Exposició Internacional duta a terme per la Cobla Barcelona i un esbart a l'escenari del

---

<sup>1361</sup> «La Fête de la Race par la Cobla de Barcelone», *La Comoedia* (15-X-1936 :4)

<sup>1362</sup> «Le grande nuit des Innocents», *Ce soir* (2-VI-1937 :1)

<sup>1363</sup> Centre de Documentació i Museu de les Arts Escèniques, Llegat Apel·les Mestres, «Cobla Barcelona, Emili Vendrell, Joan Magrinyà, Isidre Marvà, Teatre Tívoli, 19-XII-1937», top. B731-02

Pavelló espanyol (v. **Im. 5.15.** i **5.16.**).<sup>1364</sup> Sens dubte, l'actuació més destacada en aquest àmbit, va ocórrer durant la «Gala de la Danse International» que es va celebrar al Grand Palais des Champs Elysées el 2 de juliol de 1937,<sup>1365</sup> on la ballarina Teresina Boronat, acompanyada per la cobla, va interpretar *La santa espina* d'Enric Morera (v. **Im. 5.14.**).<sup>1366</sup>

Durant les *tournées*, la Cobla Barcelona va realitzar diversos enregistraments (v. **2.8.**). Al gener de 1937, coincidint amb el final de la primera gira, la Maison de la Culture i Editions Sociales Internationales van promoure l'enregistrament de «les principaux morceaux de son répertoire».<sup>1367</sup> Els tres discs, publicats a mitjans de febrer, van incloure: *Els segadors* «de chant des Moissonneurs»; *La santa espina* «sardana de la liberté»; *La sardana de les nonces* [monges]; *Hymne de Riego* «Hymne National Républicain»; *A cau d'orella* «confidente» i *La Marsellaise*.<sup>1368</sup> Durant la segona gira, a l'abril de 1937, la Cobla Barcelona va enregistrar a París: *Per tu ploro* i *Toc d'oració* de Pep Ventura, *Innominada* de Juli Garreta, *L'aplec de les bruixes* i *Renyines d'enamorats* de Benet Morató, *L'Empordà* d'Enric Morera, *La Ciseta* d'Eduard Toldrà, i quatre sardanes de Joaquim Serra: *Tendreses*, *Joiosa*, *Rocacorba* i *Apassionada* (v. **Im. 3.8.**).<sup>1369</sup> El cronista Marcel Berger, des del diari *L'Humanité* (4-I-1937:2), va constatar que la gira de la Cobla Barcelona havia estat un autèntic triomf i que la publicació d'aquests discs esperonava els francesos a «garder le souvenir enchanté de cette musique singulière et prenante qui leur fut révélée».<sup>1370</sup>

L'any 1963, el segell discogràfic francès Le Chant du Monde, va recopilar una sèrie de cançons del bàndol republicà i les va publicar en un disc –prohibit a Espanya– titulat «Chants de la guerre d'Espagne». Miguel Ángel Pico Pascual (2004:179) va exposar que el Govern de la República, al 1938, va encarregar a Rodolfo Halffter i Gustavo Pittaluga, aquesta gravació: «el gobierno decidió en momentos difíciles animar al pueblo español con sentimientos profundos con tal de mantener su espíritu combatiente [...] los intérpretes que intervinieron en la grabación fueron los coros vascos, una pequeña formación orquestal, la Cobla Barcelona y una agrupación de txistus y tambores»; una afirmació que no comparteixo. I és que, per una banda, cal diferenciar dos projectes distints. Un d'ells correspon als

---

<sup>1364</sup> Centro Documental de la Memoria Histórica, PS-Madrid, Carpeta 2760

<sup>1365</sup> Biblioteca-Museu Víctor Balaguer, Fons Joan Magrinyà, «Gala de la danse», top. 451

<sup>1366</sup> *Ce soir* (6-VII-1937:8)

<sup>1367</sup> «Nouveaux disques», *L'Humanité* (4-I-1937:2)

<sup>1368</sup> «La Cobla de Barcelone», *Regards* (11-II-1937:19)

<sup>1369</sup> Centre de Documentació i Recerca de la Cultura Tradicional i Popular, Arxiu Cobla-Orquestra Barcelona, «Actuacions de la Cobla Barcelona a l'estranger Europa», sense top.

<sup>1370</sup> *L'Humanité* (4-I-1937:2)

enregistraments promoguts per la Maison de la Culture i Editions Sociales Internationales a inicis de 1937 realitzats per la Cobla Barcelona;<sup>1371</sup> i l'altre, a l'encàrrec que va fer el Govern de la República a Rodolfo Halffter i Gustavo Pittaluga a finals de 1938 d'enregistrar un disc a París a partir de composicions provinents del bàndol republicà: «L'harmonisation et l'orchestration que nous avons faites de ces chants pour leur enregistrement sur disques, respectent l'esprit populaire qui les caractérise tout en leur donnant une forme musicale moins dépouillée», va relatar Halffter en una entrevista al diari *Ce soir* (20-XII-1938:7). Per altra banda, cal entendre que al 1963, el segell discogràfic va ajuntar els dos projectes per editar un disc titulat «Chants de la guerre d'Espagne» que duia per portada el *Guernica* de Picasso i que emulava un viatge imaginari als temps de 1936 a 1939. Les anotacions de Rossif en l'edició de 1963<sup>1372</sup> i l'article de Pico Pascual (2004:179) destaquen la vàlua de les harmonitzacions de Halffter i Pittaluga: «dos compositores de la Generación del 27», així com el valor d'algunes composicions, com per exemple *Los cuatro generales*, una cançó recollida per Federico García Lorca. Val a dir que en aquest imaginari sonor dels anys 1960 també s'hi van incloure composicions enregistrades al 1937 per la Cobla Barcelona: dues sardanes d'Enric Morera, *La santa espina* i *La sardana de les monges*, i dos arranjaments de Josep Serra, *Himno de Riego* i *Els segadors*. Aquest disc, va projectar el nom de la Cobla Barcelona al món però va obviar el nom d'uns compositors catalans, que, tot i formar part de l'imaginari sonor de la Segona República i la Guerra Civil, van passar totalment desapercebuts al costat de Halffter, Pittaluga o Lorca.

La trajectòria de la Cobla Barcelona (v. 2.), constata que la formació es va especialitzar en un determinat tipus de sardanes i va incorporar les composicions que consideraven més innovadores en els seus programes –glosses i composicions de tema lliure–, unes obres que donaven resposta a una cultura amb música pròpia. Durant les gires, la sardana va ser el gènere més difós. La formació va difondre amb llibertat aquella selecció de sardanes per «ésser escoltades», «musicals», «selectes», «de concert» (v. 2.1.). De fet, el Comissariat va aprofitar el simbolisme de la dansa per encabir-hi un missatge ben clar: «la sardana és un mitjà d'expansió cultural de la nostra terra per engruixir el cabdal de les subscripcions destinades a les necessitats de la guerra», reblava un comunicat de premsa oficial de l'òrgan de propaganda.<sup>1373</sup> Així ho va especificar Miravittles: «c'est le symbole de l'hospitalité catalane,

---

<sup>1371</sup> *Chants de la guerre d'Espagne* (1963) [Vinil]. París: Le Chant du Monde

<sup>1372</sup> «La Cobla de Barcelone», *Regards* (11-II-1937:19)

<sup>1373</sup> Arxiu Montserrat Tarradellas i Macià, «La música catalana a París». *Comunicat de premsa* [Barcelona] (17-X-1936)

c'est la danse d'un peuple d'enfants ivres de liberté qui, comme dit la chanson, "dormira quand il mourra".<sup>1374</sup> Fins i tot, l'òrgan de propaganda va utilitzar algunes de les composicions per il·lustrar alguns aspectes de la guerra: *La Ciseta* d'Eduard Toldrà, simbolitzava els infants orfes: «La joie qu'un père éprouve devant son enfant au berceau»; *Per tu ploro* de Pep Ventura, la tristesa: «N'avez-vous jamais pleuré pour un être bien aimé, que vous ne reverrez peut-être jamais?»; i *Lluny* d'Enric Casals l'enyor i la llunyania: «Il est loin. Il a dû abandonner son foyer, chassé par la misère. Il est très loin... Il entend encore les voix de sa mère, ses fils, sa femme». <sup>1375</sup> L'escriptora Claire Charles-Geniaux, que va assistir a un concert de la primera gira, va captar perfectament el missatge d'aquestes obres, almenys així ho va relatar al diari *La Dépêche* (26-I-1937:4): «*La Ciseta* qui exprime la joie de la petite fille et ses ébats dans le berceau sous les yeux attendris du père [...] Tous ceux qui écoutent ces airs joyeux n'ont pas manqué de songer aux petit enfants déchiquetés par les bombes de Franco, d'Hitler et de Mussolini!». Fins i tot va es va atrevir a definir la música per a cobla: «Musique méditerranéenne, ensoleillés et légère, aurait dit Nietzsche [...] Expérience intéressante d'art pour le peuple!». Charles-Geniaux també va ressaltar *La santa espina*: «l'hymne de la liberté. C'était le seul que les catalans avaient le droit de jouer sous la dictature de primo de Rivera», una de les composicions més comentades per la premsa durant les gires: «sardane de la liberté»,<sup>1376</sup> «hymne de ralliement des Républicains pendant la dictature»,<sup>1377</sup> «chant de ralliement aux Catalans opprimés»,<sup>1378</sup> «œuvre spécialement antifasciste». <sup>1379</sup> En definitiva, la barreja de gèneres durant els concerts de la gira va implicar definitivament la reconsideració de la sardana com a forma vàlida per a concert.

Francisco Mundi (1987:18) ha desenvolupat el concepte «teatro de guerra» o «teatro de urgencia», que consisteix en un seguit de representacions teatrals que es van representar durant la Guerra Civil. El poeta Rafael Alberti en va definir les característiques: «piezas de corta duración, de gran intensidad, de temática actual, de fácil montaje, con pocos medios, ejecutadas por un número reducido de intérpretes y de un alto nivel literario y artístico». <sup>1380</sup> De la mateixa manera que Murga (2000:322) constata l'existència d'una tipologia semblant denominada «danza de guerra» –en la qual hi encabim les actuacions de la Cobla Barcelona

<sup>1374</sup> Pavelló de la República, «Cobla Barcelona». *Publicació oficial Comissariat* [Barcelona] (1937)

<sup>1375</sup> Pavelló de la República, «Cobla Barcelona». *Publicació oficial Comissariat* [Barcelona] (1937)

<sup>1376</sup> «La Cobla de Barcelone», *Regards* (11-II-1937:19)

<sup>1377</sup> «La Cobla de Barcelone se fera applaudir mercredi à la Mutualité», *Ce soir* (16-III-1937:7)

<sup>1378</sup> «Nouveaux disques», *L'Humanité* (4-I-1937:2)

<sup>1379</sup> «Les concerts symphoniques», Henri Sauveplane, *L'Humanité* (3-XII-1936:7)

<sup>1380</sup> Rafael Alberti, «Teatro de urgencia», *Boletín de Orientación Teatral* (15-II-1938:5)

amb Joan Magrinyà i Teresina Boronat–, no seria forassenyat que les sardanes haguessin format part d'una tipologia de «música de guerra», que seguint l'argumentació exposada per Alberti, van ser composicions curtes, de gran intensitat, executades per un nombre reduït d'intèrprets i d'un alt nivell artístic i musical que van sonar durant la Guerra Civil.

Si durant la dècada de 1920 i 1930 la Cobla Barcelona es va convertir en una eina clau per estrenar i difondre composicions engendrades en els concursos (v. **3.**), durant les gires es va convertir en la principal ambaixadora d'aquest patrimoni musical a Europa. Algunes de les composicions que van sonar van ser guardonades o engendrades en certàmens. En són exemples *Juny* de Juli Garreta,<sup>1381</sup> guardonada al primer Concurs Eusebi Patxot i Llagustera (v. **3.1.1.2.**), un «hymne à la nature vibrante» segons el Comissariat;<sup>1382</sup> i *Evocació* de Joaquim Serra,<sup>1383</sup> premiada al I Concurs Musical de la Comissaria de la Generalitat de Catalunya (v. **3.1.2.1.**) i que, segons les bases, expressava «els sentiments de llibertat que agermanen tots els pobles d'Espanya sota la República i els de catalanitat de la nostra pàtria».<sup>1384</sup> També ho són les quatre sardanes de Joaquim Serra premiades el 1936 al Concurs Concepció Rabell i Cibils: *Joiosa*, *Tendreses*, *Rocacorba* i *Apassionada* (v. **Im. 3.8.**),<sup>1385</sup> que a banda de ser enregistrades durant la segona gira,<sup>1386</sup> van ser saludades amb entusiasme per la premsa: «quatre Sardanes inédites du grand compositeur catalan Joaquim Serra, grand Prix Patxot Rabell 1937 [...] un véritable événement artistique».<sup>1387</sup>

Pel que fa al gènere de la glossa, la formació va interpretar *El Ball de Gegants de Solsona* de Josep Sancho i Marraco, guardonada en el primer Premi Eusebi Patxot i Llagustera (v. **Im. 3.10.**), i *El Maridet* de Francesc Pujol, una composició que va optar al mateix guardó (v. **3.5.2.**).<sup>1388</sup> Potser el més sorprenent d'aquest gènere és l'ús que es va fer d'*Els tres tambors* de Joaquim Serra, una glossa que, tot i no ésser guardonada, va optar als Premis Sant Jordi (v. **3.5.2.**). A la tardor de 1936, el Comissariat va encarregar a l'escultor Miquel Paredes una estàtua coneguda amb el nom «El més petit de tots»: un vailet, d'uns vuit centímetres, vestit de milicià que alçava una bandera. Ester Boquera (2015:339) exposa que al voltant de la figura

---

<sup>1381</sup> «La cobla de Barcelone», Henry Sauveplane, *Le Populaire* (18-X-1936:2)

<sup>1382</sup> Pavelló de la República, «Cobla Barcelona». *Publicació oficial Comissariat* [Barcelona] (1937)

<sup>1383</sup> «Au Vélodrome d'Hiver», *L'Humanité* (25-XII-1936:2)

<sup>1384</sup> «Concurs Musical», *Diario de Gerona* (7-V-1932:2)

<sup>1385</sup> *Revista Musical Catalana* (V-1936:204)

<sup>1386</sup> Centre de Documentació i Recerca de la Cultura Tradicional i Popular, Arxiu Cobla-Orquestra Barcelona, «Actuacions de la Cobla Barcelona a l'estranger Europa», sense top.

<sup>1387</sup> *Ce soir* (16-III-1937:7)

<sup>1388</sup> Centre de Documentació i Museu de les Arts Escèniques, Llegat Apel·les Mestres, «Cobla Barcelona, Emili Vendrell, Joan Magrinyà, Isidre Marvà, Teatre Tívoli, 19-XII-1937», top. B731-02



s'hi van afegir diverses creacions artístiques: Lola Anglada va escriure i il·lustrar un llibre amb el personatge “El més petit de tots” que es va traduir al francès i a l’anglès; Joan Oliver –que escrivia sota el pseudònim de Pere Quart– va adaptar la lletra de la cançó d’*Els tres tambors* en la qual va relacionar l’estàtua amb la Guerra Civil: «És per aquest infant / i tots els de la terra / que els homes lluitarem / fins a morir o vèncer»; i Emili Vendrell va adaptar la cançó popular per a veu i piano. A partir de la partitura conservada a l’Arxiu Montserrat Tarradellas i Macià de Poblet, editada pel Comissariat, amb una portada de Lola Anglada que inclou el títol: «El més petit de tots» i el creador: «Emili Vendrell»,<sup>1389</sup> s’arriba a la conclusió que Vendrell va utilitzar la glossa *Els tres tambors* de Joaquim Serra –composta al 1926– per arranjar la cançó. I és que l’harmonia, la textura i els contracants coincideixen a la perfecció. Fins i tot Vendrell va emprar la mateixa indicació del tempo: «Temps de marxa». El Comissariat va demanar a la Cobla Barcelona que inclogués aquesta glossa en el seu repertori ja que simbolitzava: «Le retour de la guerre».<sup>1390</sup> Tot i tenir constància que la Cobla Barcelona la va interpretar amb Vendrell en diversos concerts,<sup>1391</sup> i que Emili Vendrell la va enregistrar en un disc on en una cara cantava la cançó i en l’altra Jaume Miravittles explicava la història del naixement de l’estatueta (Boquera 2015:341), desconeixem si es va enregistrar realment amb l’acompanyament de cobla o de piano. Dins del gènere de la cançó, Emili Vendrell i la cobla també van interpretar *Le petit Quinquin*, una cançó popular francesa adaptada per a cobla i veu.<sup>1392</sup>

Una de les composicions de tema lliure que va sonar més vegades durant les gires i que consegüentment va aconseguir més projecció internacional va ser *Impressions camperoles* de Joaquim Serra, guardonada al segon concurs Premis Sant Jordi, celebrat al 1927 (v. **3.5.3.** ; **Im. 3.11.** i **5.22.**). A mitjans de juny de 1937, la Cobla Barcelona, juntament amb Ventura Gassol, es va presentar a l’estudi de Teresina Boronat a París: «per a fer-li sentir les *Impressions* d’en Serra».<sup>1393</sup> L’objectiu inicial era presentar aquesta composició a la «Gala de la Danse International» que se celebrava al Grand Palais des Champs Elysées en motiu de l’Exposició Internacional juntament amb un grup de dansaires catalans, Boronat i la Cobla Barcelona (v. **Im. 5.14.**).<sup>1394</sup> Segons el diari *Le Journal* (2-VII-1937) els dansaires no van poder sortir de

<sup>1389</sup> Arxiu Montserrat Tarradellas i Macià, «La Cobla Barcelona s’acomia del públic de París». *Comunicat de premsa* [Barcelona] (1-I-1937)

<sup>1390</sup> Pavelló de la República, «Cobla Barcelona». *Publicació oficial Comissariat* [Barcelona] (1937)

<sup>1391</sup> Centre de Documentació i Museu de les Arts Escèniques, Llegat Apel·les Mestres, «Cobla Barcelona, Emili Vendrell, Joan Magrinyà, Isidre Marvà, Teatre Tívoli, 19-XII-1937», top. B731-02

<sup>1392</sup> *L’œuvre* (26-IV-1937 :3); *Le Peuple* (27-IV-1937:2)

<sup>1393</sup> Col·lecció particular Jaume Nonell, «Dietari d’Isidre Marvà», (2-VI-1937)

<sup>1394</sup> Biblioteca-Museu Víctor Balaguer, Fons Joan Magrinyà, «Gala de la danse», top. 451

Catalunya, ja que Espanya necessitava tots els seus homes per a la guerra. Teresina Boronat va acabar dansant *Triana* d'Isaac Albéniz amb l'acompanyament de l'Orquestra Colonne i *La santa espina* d'Enric Morera, intercalat amb el cinquè moviment d'*Impressions camperoles*, «Festa», ambdós interpretats per la Cobla Barcelona, única companyia espanyola que va participar en aquest esdeveniment.<sup>1395</sup> *Impressions*, doncs, no es va poder representar en forma de ballet. No obstant això, una peça sorgida i guardonada en el marc dels concursos de composició, pensada per ser interpretada en sales de concert, reconvertida en ballet i esperada per als crítics francesos,<sup>1396</sup> va sonar –encara que només fos en una petita part– davant més de deu mil persones en una de les grans sales de París (v. **Im. 5.14**).<sup>1397</sup> Idoia Murga (2017) va incloure l'actuació de la Cobla Barcelona i Teresina Boronat al catàleg de l'exposició «Poetas del Cuerpo: La danza de la Edad de Plata» i va considerar-la com una de les més destacades de la primera meitat del segle XX.

Un dels gèneres musicals que sobresurt durant les gires són els himnes: un gènere literari i musical manifestament ideològic amb propietats comunicatives, representatives i identificadores (Rabaseda 2011:3-5). Rabaseda constata que els himnes van ser –i són– fonamentalment un instrument polític, una música al servei dels estats, de les nacions, dels països, dels pobles. No és estrany, doncs, que el Comissariat aprofités l'avinentsa per acabar els actes amb peces que incloïen un missatge simbòlic. La Cobla Barcelona va culminar bona part dels esdeveniments amb la interpretació de quatre himnes: *Els segadors*, himne nacional de Catalunya; l'*Himne de Riego*, himne nacional durant la Segona República; *La Internacional*, himne del moviment obrer; i *La Marsellesa*, himne nacional de França, arranats per Josep Serra. Fins i tot va arribar a interpretar l'himne nacional de Txecoslovàquia.<sup>1398</sup> Aquests himnes, enregistrats per la Cobla Barcelona el 1937 i que alguns d'ells van sonar durant la inauguració del Pavelló d'Espanya a l'Exposició Internacional (Martín 1982:36-37), formen indiscutiblement part de l'imaginari sonor de la Segona República i de la Guerra Civil.

Les gires van ser possibles gràcies a uns intèrprets que van deixar les famílies a Catalunya – amb un sou mínim garantit pel Comissariat (v. **Annex 10, document n. 1**)– per defensar la República amb la millor arma: la cultura. Josep Juncà va especificar en el seu dietari que a la primera *tournée*, hi van figurar alguns elements de la Cobla Barcelona i d'altres formacions:

---

<sup>1395</sup> Biblioteca-Museu Víctor Balaguer, Fons Joan Magrinyà, «Gala de la danse», top. 451

<sup>1396</sup> *Le Journal* (2-VII-1937); *Ce soir* (3-VII-1937:9)

<sup>1397</sup> *Ce soir* (6-VII-1937:8)

<sup>1398</sup> «La Cobla Barcelona a Praga», *El Poble* (10-X-1937)

«la sortida d'aquesta s'organitzà en poques hores i no posaren molt interès en la seva composició, me'n vaig trobar exclòs, per no voler el sindicat prescindir de la meua presència en el cine Fantasio». En canvi, va especificar que la segona *tournee* s'havia realitzat amb els components titulars de la formació: «a petició dels encarregats d'aquesta nova sortida, volgueren que la cobla estigués integrada pels seus antics elements, a fi de que les seves actuacions artístiques, fossin dignes de la propagació de la bona música catalana i donar a conèixer els nostres autors més sobresortints» (v. **Annex 10, document n. 1**). A partir de diverses fotografies, cròniques i dietaris, s'han pogut identificar els noms dels membres. A la primera, hi van participar Pere Moner, Antoni Cassi, Pere Magret, Josep Roca, Francesc Civit, Joan Rovira, Josep Puig, Pere Girbés i el comissari Pere Colls (v. **Im. 5.1. – 5.5.**).<sup>1399</sup> A la segona, Pere Moner, Antoni Cassi, Pere Magret, Josep Roca, Francesc Civit, Josep Gràcia, Enric Casellas, Vicenç Martínez, Josep Puig, Isidre Marvà,<sup>1400</sup> Josep Juncà, juntament amb Emili Vendrell, Joan Magrinyà i els comissaris Santiago Meléndez i Pere Colls. El càrrec de director artístic durant les dues gires va recaure a Pere Moner (v. **1.3.1.**)<sup>1401</sup>

Tots ells es van convertir en representants dels valors republicans i alhora en autèntics ambaixadors del patrimoni musical català. Els intèrprets van ser l'element clau per aconseguir les gires, uns músics que van participar en actes de projecció internacional i que van coincidir amb cronistes, polítics i intel·lectuals del moment com l'escriptor Louis Aragon (v. **Im. 5.3.**),<sup>1402</sup> el President de la República francesa, Albert Lebrun (Martín 1982:36), el primer ministre del Govern francès, León Blum,<sup>1403</sup> l'anarquista espanyol Buenaventura Durruti,<sup>1404</sup>

---

<sup>1399</sup> No s'han pogut localitzar els intèrprets de primer trompeta, trombó i contrabaix.

<sup>1400</sup> Isidre Marvà va ser un dels músics més actius durant els concerts de la segona gira. Va ser intèrpret de trombó i de fiscorn amb la Cobla Barcelona. També va acompanyar Emili Vendrell i Joan Magrinyà i va oferir parts exclusives de piano.

<sup>1401</sup> *L'Humanité* (18-II-1937:6): «de directeur de la Cobla, camarade Moner»; *El Poble* (10-X-1937): «el maestro que dirige la cobla, Pedro Moner, al que todo el público le sigue también levantándose y seguidamente se toca el Himno de Riego».

<sup>1402</sup> «La Cobla Catalane a Paris», *L'Humanité* (14-X-1936 :2). Segons Pere Solà (2014:111) Louis Aragon va sostenir de forma molt activa la causa de la República Espanyola i va ser dirigent del «Comité pour la Défense de la Culture Espagnole», creat per la secció francesa de «L'Association Internationale d'Écrivains pour la Défense de la Culture». L'escriptor assegura que Aragon va acompanyar a la Cobla Barcelona durant la segona gira per Europa: «Aragon afirmó que su amistad con los componentes de la Cobla Barcelona se mantuvo, incluso, después del final de la Guerra Civil» (v. **Im. 5.3.**).

<sup>1403</sup> El diari *La Vanguardia* (20-X-1936) va recollir alguns fragments del discurs contra el feixisme que va fer Leon Blum al Luna Park: «es una verdadera lucha [deia el president] esta conjura de la internacional fascista, conjura baja, anti libertaria y que es vergüenza y peligro de los tiempos actuales». El mateix diari va recollir el parlament de Lleó Dalry, representant del Comissariat a París: «la música catalana es exponente de la alegría de vivir, esta alegría no existe entre los esclavos ¡Catalunya nunca será esclava!».

<sup>1404</sup> *Le Peuple* (23-X-1936 :1) va publicar la presentació de Jean Cocteau: «Mesdames, messieurs, vous allez entendre un orchestre de Barcelone dont le bruit est inattendu et fort extraordinaire [...] La sardane y est une rose ; elle forme des cercles, dégage des parfums qui exaltent. Les inconnus s'y rapprochent, se donnent la main, se nouent, dansent, et ensuite arrive ce qui veut. Pour écouter la Cobla de Barcelone, il ne faudrait point avoir payé ses places. Mais vous savez pourquoi, ce soir, vous payez vos places. Ma mère me

el director del Conservatori de París, Henri Rabaud,<sup>1405</sup> l'ambaixador espanyol Ángel Ossorio Gallardo,<sup>1406</sup> l'artista Pablo Picasso, que els va convidar al seu estudi (v. **Annex 10, document n. 1**), el poeta Jean Cocteau, que els va presentar a la «Grande Nuit des Innocents» (v. **Im. 5.21.**),<sup>1407</sup> el comissari de l'Exposició Internacional, Edmond Labbé, i la diputada i primera dona advocada a exercir a Espanya, Victoria Kent (Martin 1982:36).

Cap d'ells, però, va poder explicar què havia fet. El franquisme va convertir les dues *tournées* en una realitat silenciada. Les trajectòries personals dels intèrprets, les xarxes familiars i les conseqüències que la dictadura franquista va tenir en el transcórrer de la vida diària dels músics es van convertir en silenci i desmemòria. Tanmateix, a diferència d'altres músics, els components de les gires no van ser víctimes de la repressió: Joan Magrinyà va continuar ballant sense problemes (Garcia 1983:183); Emili Vendrell va ser jutjat, sense conseqüències;<sup>1408</sup> i la major part dels integrants de la cobla, exceptuant Pere Girbés,<sup>1409</sup> van continuar la seva vida amb aparent normalitat. En una futura investigació, caldria diagnosticar fins quin punt els anys de silenci posteriors –la Cobla Barcelona no va tornar a actuar fins al 1945 (Puerto 1998)– van ser una conseqüència directa d'haver estat una eina de propaganda.

La Cobla Barcelona, creada al servei d'una determinada idea de cultura, va exportar a Europa tot allò que havia adquirit durant la seva trajectòria i va culminar la primera etapa de la seva història en un final èpic marcat per la guerra. Si l'estrena del *Guernica* de Pablo Picasso al Pavelló de l'Exposició Internacional de 1937 es converteix en un moment clau de la història cultural del segle XX, aquest moment va anar acompanyat de la sonoritat d'una cobla i de la presència d'uns intèrprets anomenats «professors de cobla», que, malauradament, no van sortir a la fotografia.

---

répétait que dans sa jeunesse, avant le bal, les jeunes filles afin d'être pâles sous les couronnes de myosotis, se faisaient saigner au pied [...].

<sup>1405</sup> «La Cobla de Barcelone», *L'Humanité* (25-X-1936:8)

<sup>1406</sup> «El arte catalán en tierras flamencas», *La Vanguardia* (29-XII-1936)

<sup>1407</sup> «Dans l'immense Palais des Sports», *Ce soir* (8-VI-1937:1)

<sup>1408</sup> Centro Documental de la Memoria Histórica, PS-Barcelona, Carpeta 75-0411

<sup>1409</sup> Col·lecció particular de Jaume Girbés. «Sentencia», 9-IV-1941. Pere Girbés i Riera, que també va ser intèrpret de la Banda de Música del Estado Mayor del 9º Cuerpo del Ejército Rojo de Jaén, va rebre un procediment judicial militar de caràcter sumari «en calidad de músico y formando parte de la Cobla Barcelona, realizó un viaje de propaganda a Francia y Bélgica, que patrocinó la titulada Generalidad de Cataluña [...] debemos condenar y condenamos al procesado a la pena de seis años y un día de prisión mayor».

## Annex 5. Imatges corresponents al capítol 5

*La Cobla de Barcelone jouera,  
demain soir, à la Mutualité*



Le populaire orchestre catalan, la Cobla de Barcelone, arrivé hier à Paris, donnera demain soir un concert à la Maison de la Mutualité

5.1. La Cobla Barcelona a París, octobre de 1936.  
(*Le Peuple*, 14-X-1936)



La « Cobla de Barcelone », qui s'est produite avec le succès que l'on sait, dans une audition à la Mutualité, donnera un nouveau concert le vendredi 30 octobre, à la Salle du Conservatoire, sous les auspices de la Maison de la Culture

5.2. Concert de la Cobla Barcelona a la Sala del Conservatori de París, octobre de 1936.  
(*La Humanité*, 25-X-1936:3)

### LA COBLA CATALANE A PARIS



Les participants de l'orchestre populaire catalan, la « Cobla de Barcelone », sont arrivés hier à Paris. On les voit sur notre cliché, lors de leur réception à la Maison de la Culture, avec notre camarade ARAGON (le quatrième de gauche à droite). Rappelons que c'est à la suite d'un accident que ce célèbre orchestre n'a pu se produire le 12 octobre, comme nous l'avions annoncé. Mais la « Cobla de Barcelone » jouera demain jeudi à la Mutualité, au cours d'un grand gala, et nombreux sont ceux qui viendront l'applaudir

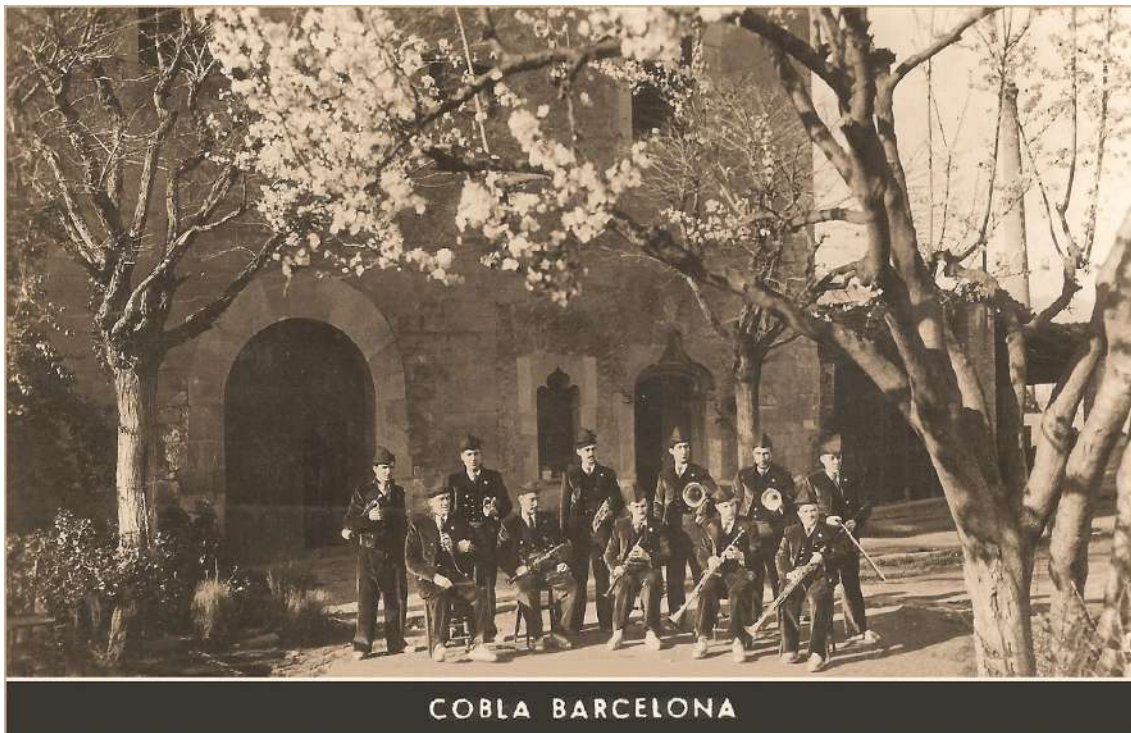
5.3. Els intèrprets de la Cobla Barcelona amb l'escriptor Louis Aragon a París.  
(*La Humanité*, 14-X-1936)



5.4. La Cobla Barcelona actuant durant la primera gira, octubre, 1936 – gener 1937.  
A la primera fila, Pere Moner, Antoni Cassi i Pere Magret.  
Col·lecció particular Maria Bastregi Moner



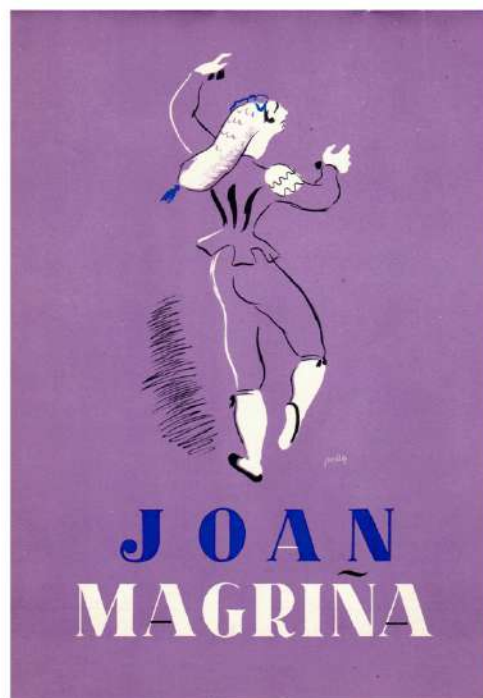
5.5. Recepció dels membres de la Cobla Barcelona al Palau de la Generalitat, 22 de gener de 1937.  
El delegat polític Pere Colls lliura al president Lluís Companys la bandera amb la que els ciutadans de París van obsequiar a la Cobla Barcelona en el seu primer viatge de propaganda per Europa.  
1) Pere Colls, 2) Josep Juncà, 3) Jaume Miravittles, 4) ? , 5) Lluís Companys, 6) ? , 7) ? , 8) ? ,  
9) Francesc Civit, 10) Pere Moner, 11) Pere Girbés, 12) ? , 13) Antoni Cassi,  
14) Pere Magret, 15) ? , 16) Josep Roca.  
Arxiu Nacional de Catalunya, Fons Josep Maria Sagarra i Plana, top. ANC1-585-N-4029



5.6. Fotografia promocional de la Cobla Barcelona feta al Poble Espanyol. Probablement, està feta durant el mes de febrer de 1937. Col·lecció particular Jordi Mestres.



5.7. Cartell dissenyat per Ricard Fàbregas. Col·lecció particular Jaume Nonell.



5.8. Cartell dissenyat per Evarist Mora. Col·lecció particular Jaume Nonell.



5.9. La Cobla Barcelona a Verdun, 25 d'agost de 1937.

- 1) Santiago Meléndez, 2) Francesc Civit, 3) Enric Casellas, 4) Joan Magrinyà, 5) Antoni Cassi,  
 6) Josep Puig, 7) Josep Roca, 8) Isidre Marvà, 9) Josep Juncà, 10) Vicenç Martínez,  
 11) Emili Vendrell, 12) Conductor, 13) Pere Moner.  
 Col·lecció particular Marina Marvà i Comas



5.10. L'ambaixada artística a Lunéville, 18 d'agost de 1937.

- 1) Josep Roca, 2) Pere Moner, 3) Josep Puig, 4) Santiago Meléndez, 5) Josep Gràcia,  
 6) Enric Casellas, 7) Joan Magrinyà, 8) Emili Vendrell, 9) Isidre Marvà, 10) Antoni Cassi,  
 11) Josep Juncà, 12) Francesc Civit, 13) Pere Magret.  
 Col·lecció particular Marina Marvà i Comas

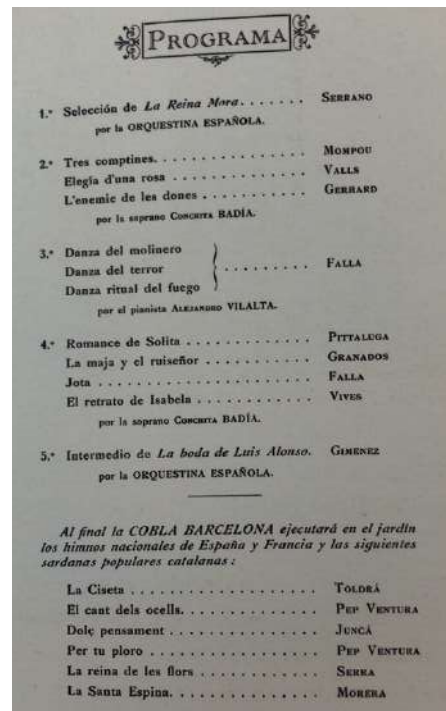
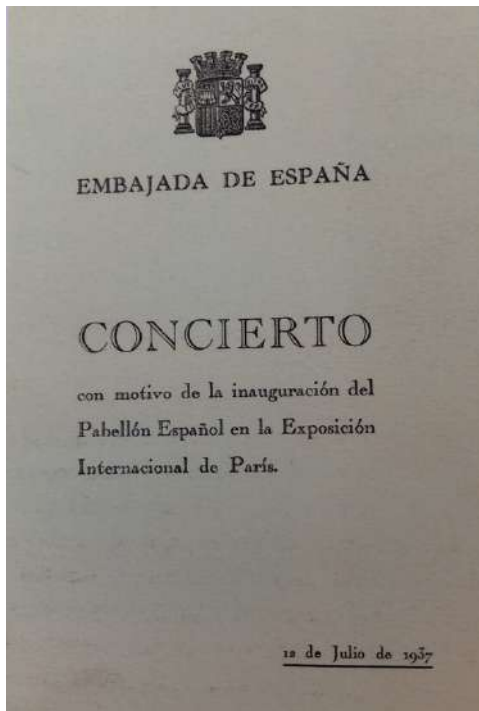




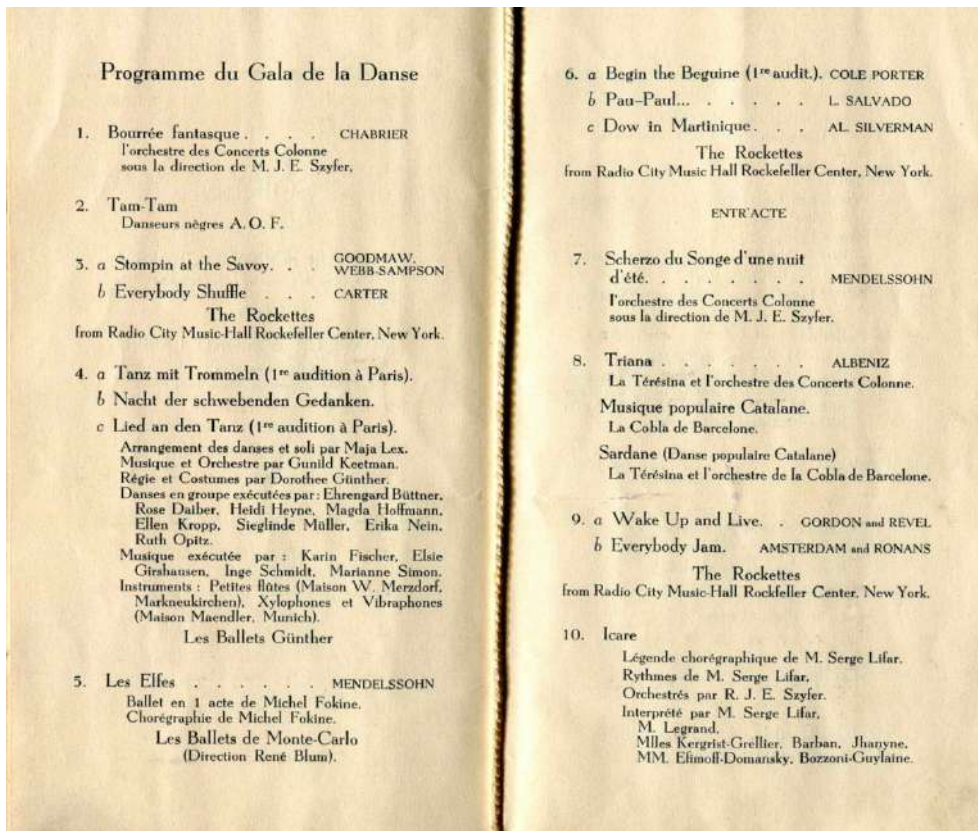
5.11. Dudelange, minuts abans d'abandonar Luxemburg, 1 d'agost de 1937.  
Col·lecció particular Marina Marvà i Comas



5.12. Monument André Maginot de Verdun, 25 de maig de 1937.  
Col·lecció particular Marina Marvà i Comas



5.13. Programa del concert en motiu de la inauguració del Pavelló Espanyol a l'Exposició Internacional ofert per l'Ambaixada d'Espanya a París, el 12 de juliol de 1937. Archivo General del Ministerio de Asuntos Exteriores, Caixa 54/11097, Exp. 4491.



5.14. Programa de la «Gala de la Danse International» celebrada al Grand Palais des Champs Elysées en motiu de l'Exposició Internacional, 2 de juliol de 1937. Biblioteca-Museu Víctor Balaguer, Fons Joan Magrinyà, «Gala de la danse», top. 451



**5.15.** Pavelló d'Espanya a l'Exposició Internacional de París, 1937.  
Vistes del pati, s'aprecia l'escenari, la rampa d'accés a la segona planta i la part coberta de pati, en la qual es troba el *Guernica* de Pablo Picasso.  
Centro Documental de la Memoria Histórica, Archivo General de la Guerra Civil, Caixa 2760



**5.16.** Festa en honor als artistes i obrers de l'Exposició Internacional realitzada per la Cobla Barcelona i un esbart a l'escenari del Pavelló d'Espanya, juliol de 1937.  
Centro Documental de la Memoria Histórica, PS-Madrid, Caja 2760, Doc.43 (29)



5.17. Emili Vendrell i Joan Magrinyà a Maubeuge, 7 d'abril de 1937.  
Biblioteca Víctor Balaguer,  
Fons Joan Magrinyà, top. 370



5.18. Propaganda del concert celebrat el 4 d'octubre de 1937 a Hradec Králové (República Txeca, antiga Txecolsovàquia)  
Biblioteca Víctor Balaguer, Fons Joan Magrinyà, top. 384



5.19. Joan Magrinyà en plena actuació.  
Biblioteca Víctor Balaguer, Fons Joan Magrinyà, top. 159



5.20. Cartell del concert celebrat a la Sala Vooruit de Gante el 13 de març de 1937. Col·lecció particular Jaume Nonell



5.21. Anunci «Nuit des innocents». (*Ce Soir*, 1-VI-1937:1)



5.22. Programa del concert celebrat a Le Havre el dia 12 d'abril de 1937. Biblioteca Víctor Balaguer, Fons Joan Magrinyà



5.23. La Cobla Barcelona actuant a la «grande fête de nuit de l'Union des syndicats» al Vélodrome d'Hiver, juny de 1937.  
(*Le Peuple*, 28-VI-1937:1)



5.24. La Cobla Barcelona actuant a Bèlgica, juliol de 1937.  
(*Vooruit*, 19-VII-1937:1)



5.25. Anunci del concert de la Cobla Barcelona a Marsella, gener de 1937.  
(*Rouge-Midi*, 12-I-1937:3)



5.26. Emilí Vendrell i Isidre Marvà actuant a la Sala Lucerna de Praga, 10 d'octubre de 1937. Col·lecció particular Eduard Díaz i Puig.



5.27. L'ambaixada artística a París durant la segona gira. Col·lecció particular Eduard Díaz i Puig.





## Conclusions

---

La creació de la Cobla Barcelona l'any 1922 ha estat el punt de partida d'un estudi que tenia com a objectiu principal incardinar la formació en el marc musical de Barcelona i de Catalunya del moment i, alhora, demostrar que va contribuir a la difusió i a la creació d'un repertori de concert escrit per a cobla. Alhora, la recerca endegada amb aquesta finalitat ha permès atendre altres qüestions, com ara el paper que va jugar la cobla en el procés d'institucionalització de la cultura, la utilització que se'n va fer com a instrument de propaganda durant la Guerra Civil, i el perfil humà i professional dels músics que en van formar part. També ha permès aclarir els vincles de la formació amb algunes de les principals autoritats musicals que van visitar Barcelona durant la dècada de 1920, així com el paper que van tenir els certàmens de composició en la creació d'un nou model estètic de repertori durant el primer terç del segle XX. En les conclusions que es formulen a continuació, es posa de relleu la incidència que va tenir la Cobla Barcelona en l'activitat musical catalana.

### Una cobla noucentista

La creació de la Cobla Barcelona va ser una manifestació destacada del noucentisme. Les bases fonamentals que va establir al 1922 i que va mantenir al llarg de la seva trajectòria – «dedicació exclusiva a l'execució de la bona sardana» i «especialització en l'estudi de la música catalana de cobla per a concert per a popularitzar-la»– constaten dos elements inherents de

l'esperit del moviment: «educar el públic» i «aprendre a escoltar» (Chavarría 2013; Gay 2018:64). De fet, la tasca que va desenvolupar durant la primera etapa va ser molt representativa de la manera de fer i de pensar noucentista: «ambició, modernitat, solvència, rigor en la programació» (Chavarría 2013:11). Alhora, durant la seva trajectòria, no va oblidar mai l'esperit fundacional d'ambició artística i de qualitat musical. Aquesta manera de fer, doncs, permet equiparar la formació amb altres entitats i organitzacions musicals catalanes que compartien múltiples connexions, com l'Associació Música da Camera, la Banda Municipal de Barcelona, el Foment de la Sardana de Barcelona, l'Orquestra Pau Casals, l'Orfeó Català, l'Orfeó Gracienc, que, juntament amb la Cobla Barcelona, tenien el desig de fer ciutat i produir cultura urbana a partir de l'organització de concerts.

La Cobla Barcelona va ser considerada una entitat amb un alt valor educatiu que va contribuir a la difusió de les obres que conformaven el cànon específic de la cobla, juntament amb les obres més innovadores, sobretot en auditoris i espais tancats. La formació va utilitzar diferents tipologies d'actuació (concerts, ballades, audicions, espectacles de varietat, funcions de benefici, vetllades poètiques, conferències, retransmissions a la ràdio, balls d'envelat) per interpretar un determinat tipus de sardanes, anomenades «selectes», «musicals» o «de concert», que a causa d'unes característiques estètiques, eren més adients per ser escoltades que no pas per ser ballades. A la vegada, va mesclar-les amb d'altres composicions escrites per a cobla –ideades per ser interpretades en auditoris– amb el convenciment que determinades músiques estaven dotades de capacitat educativa i transformadora. Per una banda, aquesta barreja va implicar la reconsideració de la sardana com a forma vàlida per a concert, i per l'altra, va fomentar la idea que una cobla també es podia erigir en un model orquestral a partir de la interpretació d'obres –sardanes, glosses i composicions de tema lliure– creades sota aquest prisma.

La voluntat de transformar la música en format concert i reclamar, consegüentment, l'atenció dels oients amb una escolta activa, queda palesa durant tota la seva trajectòria. Un fet que ho evidencia és la presentació de la formació en societat al Teatre Tívoli durant una representació escènica de *Marina*, una actuació que confirma l'existència d'una necessitat social i cultural que reclamava que la cobla ocupés d'altres espais relacionats amb el món escènic, emparentats amb la tipologia d'actuació del concert. També ho exemplifica la pràctica interpretativa que va integrar la Cobla Barcelona a les ballades i que va consistir en reduir l'estructura de les repeticions en AA-BB, o simplement en A-B, de les sardanes «per

escoltar», interpretades novament en format concert. La inclusió d'aquesta tipologia de sardanes en els balls d'envelat –entesa com a una acció de depuració–, la preferència de la plantilla de cobla enfront de la d'orquestra o la d'orquestrina, la interpretació de sardanes en les retransmissions radiofòniques amb l'estructura reduïda, la mescla de sardanes amb altres gèneres propis de concert en els seus programes, la gran quantitat d'estrenes i primeres audicions, les actuacions que va oferir en sales catalanes i europees –Palau de la Música Catalana, Gran Teatre del Liceu, Palau de Belles Arts, Palau Nacional de Catalunya, Sala Gaveau, Sala Pleyel, Grand Palais des Champs-Élysées– i l'aparició de la figura del director en determinades actuacions, també ho confirmen.

En els anys anteriors a la gènesi de la formació, Barcelona va veure sorgir un conjunt d'iniciatives impulsades per grups socials i també per artistes delerosos d'una transformació i d'una evolució que compartien un mateix objectiu: situar la cobla en les sales de concert. Així, els concursos de composició que es van convocar, juntament amb els concerts organitzats per l'Orfeó Català (diades de Cap d'Any) i els recitals promoguts per l'Orfeó Gracienc, van convertir-se en els principals estímuls per la creació de la Cobla Barcelona. El lligam dels certàmens, que fomentaven l'expertesa i el rigor a través de la competició, amb la programació de les obres guardonades en els diferents cicles de concerts, que posicionaven la cobla en un espai definit i prestigiat, descriu un ventall ideològic de pràctiques musicals capitanejades per entitats que promovien la transformació de la concepció de sardana i ampliaven les possibilitats interpretatives de la cobla amb un repertori de forma més o menys lliure proper al repertori simfònic. Així doncs, la Cobla Barcelona es va fundar per donar resposta a aquesta necessitat cultural i social i alhora per consolidar una determinada visió de la cobla entesa en tant que formació orquestral especialitzada en concerts.

La Cobla Barcelona va ser saludada amb entusiasme com una contribució valuosa. En pocs anys, va desvetllar complicitats i col·laboracions, va relacionar-se amb personatges de diferents àmbits de la societat catalana i europea i va assolir un protagonisme destacat en la vida musical catalana. La formació, com altres institucions musicals catalanes, no va ser producte de la voluntat d'implantació política i d'acció de govern sinó de la iniciativa d'un grup d'intèrprets particulars moguts per l'afany de portar una formació «diferent» a la ciutat. La Cobla Barcelona, doncs, és un exemple de projecte musical sorgit de la iniciativa privada i de l'acoblament de forces creatives en l'art, la cultura i la societat de la Barcelona dels anys vint.

Els músics que van formar part de la Cobla Barcelona van ser músics amb una formació acadèmica de diversos nivells i qualitats. Alguns intèrprets van rebre formació musical de la mà dels seus propis familiars, d'altres van aprofitar les darreres fases de la tradició pedagògica de les escolanies eclesiàstiques. Tan sols alguns membres van accedir als estudis musicals que oferien acadèmies locals i conservatoris.

Durant la primera etapa, la formació va estar dirigida per Josep Gravalosa i Josep Serra. Tots dos van portar a la pràctica una idea compartida de renovació i rigor. Tot i l'adhesió i l'assessorament artístic inicial d'Enric Morera i Joan Lamote de Grignon, els intèrprets van mostrar interès en poder obrir el ventall de col·laboracions amb altres músics catalans que van cooperar, alhora, a forjar la qualitat artística de la formació. La participació de la Cobla Barcelona en concerts-homenatges confirma i evidencia les relacions amb protagonistes de la vida musical catalana: Juli Garreta, Francesc Pujol, Joaquim Serra, Eduard Toldrà i Amadeu Vives. Aquests concerts, juntament amb els organitzats pel cicle d'Associacions de Música de Catalunya, van mesclar la música per a cobla amb un repertori identificat en la música coral, de cambra, el lied i la simfònica, i van contribuir a equiparar-la amb altres gèneres i estils.

### **Una cobla propera al repertori cambrístic i simfònic**

Els concursos de composició que es van convocar a Catalunya durant el primer terç del segle XX es van convertir en un instrument de transformació de l'escriptura per a cobla i van contribuir a bastir el context necessari per aconseguir que la cobla passés a ser reconeguda com a vehicle d'expressió cultural i artística. En procurar visibilitat a la cobla com a element patrimonial, els concursos van concórrer a un desplaçament de la consideració social, i van col·locar la formació i la sardana en un univers simbòlic definit i prestigiat. Els certàmens van ajudar a legitimar la cobla entesa en tant que formació orquestral i a provocar un canvi de paradigma, amb la recodificació d'una activitat paral·lela al ball: el concert. A la vegada, van esdevenir un autèntic laboratori d'idees sobre l'escriptura musical i un punt de confluències estètiques; van determinar la prescripció de nous gèneres, propers al repertori cambrístic i simfònic; i van desencadenar un eixamplament i refinament de les demandes expressives de la formació.

L'Orfeó Català i el Foment de la Sardana de Barcelona van incorporar guardons inèdits en els seus cartells que donaven resposta a la idea noucentista de nació moderna, amb cultura i música pròpia: sardanes, gloses i composicions en un o més moviments de tema lliure. Per aconseguir-ho, van disposar d'un doble fenomen que durant la dècada de 1920 havia adquirit una dimensió rellevant: el patrocini particular (Premis Eusebi Patxot) i les iniciatives populars (Premis Sant Jordi). Les entitats van complementar els concursos amb l'organització de concerts, uns recitals que servien per presentar les obres guardonades en societat i que van convertir-se en autèntiques plataformes cíviques i musicals: les Diades de Cap d'Any i els Concerts-Premis Sant Jordi. La Cobla Barcelona va ser l'única formació catalana que va participar reiteradament en els dos concerts, convertint-se, doncs, en l'instrument ideal per presentar les obres guardonades. Així, els promotors i els avaluadors, condicionats sovint per la premsa, van redactar indirectament un programa estètic a partir del qual s'inferien les motivacions i les finalitats que van orientar la formació.

Els cartells dels certàmens celebrats durant el primer terç del segle XX constaten la normalització de la plantilla instrumental de la cobla, l'existència de diferents estètiques sardanistes i l'estipulació d'aspectes compositius i instrumentals concrets. Alhora, evidencien l'ampliació de les capacitats expressives de la formació i la recodificació de les composicions escrites per a cobla: de la *norma* a la *llibertat* en termes d'escriptura musical. Si a inicis del segle XX els certàmens obligaven els compositors a adaptar-se a una determinada normativa, a finals de la dècada de 1910 es permetia conrear un nou gènere: la glossa, una obra que atorgava més llibertats d'extensió formal i d'expansió sonora que la sardana però que obligava els creadors a utilitzar una melodia conceptualitzada en tant que popular catalana. A partir de 1927, es va esperar dels compositors a conrear les composicions en un o més temps de tema lliure, unes obres que, sense abandonar «l'aroma popular», van atorgar definitivament als creadors plenitud d'autonomia i llibertat en termes d'escriptura musical.

La Cobla Barcelona va integrar les gloses i les composicions de tema lliure de forma natural en els seus programes de concert i les va intercalar lliurement amb sardanes. La gran quantitat d'estrenes, la inclusió habitual en els programes, juntament amb el fet de convertir-se en l'única formació que durant la dècada de 1930 va fer-ne enregistraments, confirmen que la Cobla Barcelona es va especialitzar en aquesta tipologia d'obres i alhora es va convertir en un instrument clau per a la seva difusió i creació. També ho referma el fet que *Impressions camperoles* de Joaquim Serra, una obra trencadora, propera al repertori cambrístic i simfònic,

que desafiava els convencionalismes musicals de la música per a cobla del moment, fos una de les composicions més interpretades per la Cobla Barcelona durant la seva trajectòria.

Així doncs, els certàmens van incentivar els compositors a crear, indiferentment d'ésser guardonats o no. De la promoció de sardanes amb un determinat contingut de percepció catalana, els concursos van ser el veritable catalitzador de la reformulació de l'escriptura musical per a cobla, que amb les composicions lliures i de diferents moviments assolí el rang superior, segons consideraven, de la música clàssica. En aquest procés, que valoraven com una evolució, l'existència de la Cobla Barcelona va ser un instrument clau d'experimentació creativa, no només per interpretar el repertori, sinó per assenyalar un camí a seguir. El canvi de rol del trombó, l'ús d'instruments supervisats per Joan Lamote de Grignon o la substitució dels cornetins per les trompetes confirmen novament la referència simfònica i orquestral que guiava les decisions de la formació.

## **Una eina de política cultural**

Durant les primeres dècades del segle XX, la sardana, la cobla i el timbre dels seus instruments es van consolidar en els contextos de la música simfònica i de cambra, uns ambients directament relacionats amb les sales de concert. Les autoritats musicals que van visitar Barcelona durant la dècada de 1920 van conèixer aquests elements en les audicions de música catalana que es van organitzar en honor seu. Aquests actes, ideats per fomentar i divulgar el patrimoni musical català, van ser impulsats per la societat civil, tot i que, en determinades èpoques van formar part dels programes culturals de Govern. Durant la Dictadura de Primo de Rivera, les entitats i la societat civil van garantir-ne la continuïtat, fet rellevant que corrobora que les audicions, enteses com a accions de política cultural, van transcendir més enllà de la qüestió política i van establir-se com una trobada social i cívica.

La inclusió d'una audició de sardanes en el protocol d'acollida de les autoritats musicals que visitaven la ciutat és un indicador del fet que la formació musical estava completament integrada a l'esquema mental dels organitzadors. És a dir, la Cobla Barcelona era una institució que s'ensenyava sense prejudicis a les personalitats, juntament amb altres formacions de la ciutat. Durant la dècada de 1920, la cobla va participar activament en aquesta estratègia, va oferir concerts a un gran nombre d'autoritats i es va convertir en una eina clau per la difusió.

Igor Stravinsky va concebre la sardana com un gènere antic. Alhora, immers en una preferència pels instruments de vent, és probable que emmarqués la cobla dins les directrius estètiques del formalisme musical dels anys vint com un resultat més de la preocupació existent per les sonoritats antiromàntiques dels instruments de vent durant el període de la postguerra. La promesa i l'esbós conservat en el fons personal del compositor queden com una mostra més del camí i els anhels a causa de l'activitat de la Cobla Barcelona durant la seva primera etapa. Manuel de Falla va concebre la sardana com un tipus de composició basada en la substància d'allò popular, una obra de caràcter rítmic i formal força pronunciat. Diversos documents conservats al seu fons personal demostren que, a banda de tenir curiositat i interès per la formació i el gènere, hauria començat a treballar en el projecte d'incloure els instruments de la cobla en la seva darrera composició: *Atlántida*.

Les audicions de sardanes en honor a autoritats musicals que visitaven Barcelona van contribuir a projectar atenció i visibilitat a la Cobla Barcelona i la van col·locar en un espai definit i prestigiat. Alhora, van encarnar la idea que un conjunt instrumental popular podia ésser revestit de modernitat o fins i tot d'avantguarda, una determinada concepció que dialogava amb la tradició i que encaixava amb els ideals del neoclassicisme musical.

## **Un exemple d'institucionalització de la cultura**

La Cobla Barcelona va néixer sota el rumor d'una possible institucionalització que no va arribar fins al 1932, any en què el Govern de la Generalitat de Catalunya, amb una proposta dels propis intèrprets i amb el vistiplau del Consell de Cultura i la Ponència de Músics, va atorgar-li, a partir d'un concurs, la distinció «Cobla Oficial de la Generalitat de Catalunya». Segons el Govern, amb aquest títol es protegia la labor musical artística de la formació. La cobertura institucional que va aconseguir la Cobla Barcelona durant la Segona República, però, no va tenir gaire transcendència. La subvenció tan sols va arribar a afectar una part menor de l'activitat musical de la formació. Perquè si l'objectiu era que la cultura arribés a la societat amb difusió i extensió es podria haver desenvolupat un programa nacional i cultural que arribés a tot el país i que inclogués audicions i concerts de música per a cobla arreu del territori. Tanmateix, la subvenció va permetre que la formació mantingués el número d'actuacions i de ben segur que el prestigi de la distinció va comportar una projecció evident del nom i de la institució musical en la societat.

Un dels patrons noucentistes que es va reproduir clarament en el període 1923-1936 va ser la recuperació d'aquell intent coordinat de promoure la creació d'institucions i corporacions a Catalunya (Casassas 1987:52-56; Panyella 2015:2). La Cobla Barcelona va ser de les poques entitats musicals que va aconseguir cobertura institucional a partir de la repetició d'aquests patrons. La formació, fundada en ple auge de la Mancomunitat de Catalunya, en un context d'institucionalització de la cultura i sota un rumor inicial d'una possible municipalització, va aconseguir definitivament aixopluc públic durant la Segona República. A la vegada, va aconseguir mantenir durant la dècada de 1920 i durant el període previ a la Guerra Civil unes bases fonamentals, una línia artística, una manera de fer i de pensar i un projecte fruit d'un esperit d'època previ a la Dictadura de Primo de Rivera. Així, la Cobla Barcelona corrobora clarament les teories exposades per Ucelay (1982:121), Casassas (1987:56), Panyella (1996:96), Calmell (2004-2005), Comadira (2006), Ibáñez Fanés (2009:295), Chavarria (2013) i Gay (2018:415) que consideren el darrer noucentisme (1923-1936) com una «fase de continuïtat», «noucentisme populista», «noucentisme de masses», «de normalització», «de dissolució» o «de llarga durada», amb la «pervivència o supervivència de pràctiques, esquemes i patrons noucentistes».

## Un instrument de propaganda

Durant la Guerra Civil, la Cobla Barcelona va ser requerida pel Comissariat de Propaganda de la Generalitat de Catalunya, un òrgan que va presentar-la a Europa amb el nom «Cobla de Barcelona – Orchestra Officiel de la Généralité de Catalogne». La formació va servir-se de les dues *tournées*, fetes entre 1936 i 1937, per consolidar definitivament una de les bases fonamentals: el format concert.

El procés d'institucionalització de la formació, juntament amb l'entramat històric exposat en aquest estudi, ajuda a entendre el procés de conformació de la cobla en tant que instrument de propaganda massiva. Les dues gires es van convertir en una manera original de fer propaganda d'una forma indirecta ja que, segons el Comissariat, es pretenia provocar una reacció favorable als interessos de Catalunya i d'Espanya. L'òrgan va utilitzar la Cobla Barcelona i el seu repertori per recaptar fons, influenciar la classe obrera, generar simpaties i suports internacionals i així crear la consciència d'una determinada visió política favorable a la República Espanyola.



No seria forassenyat pensar que les sardanes interpretades durant les gires haguessin format part d'una tipologia anomenada «música de guerra» que, seguint la definició del concepte «danza de guerra» proposada pel poeta Rafael Alberti,<sup>1410</sup> s'haguessin convertit en composicions curtes, de gran intensitat, executades per un nombre reduït d'intèrprets i d'un alt nivell artístic i musical que van sonar durant la Guerra Civil. Alhora, els himnes enregistrats per la Cobla Barcelona el 1937, i reeditats el 1963, van projectar el nom de la Cobla Barcelona al món però, alhora, van obviar el nom d'uns compositors catalans, Enric Morera i Josep Serra, que, tot i formar part de l'imaginari sonor de la Segona República i la Guerra Civil, van passar totalment desapercebuts al costat de Rodolfo Halffter, Gustavo Pittaluga o Federico García Lorca.

Sovint, la història de la música s'ha escrit a partir de compositors, obres i intèrprets. Aquesta tesi, reivindica el paper d'associacions, entitats i formacions, que van ser decisives en l'evolució del món musical pel fet d'assumir el paper promotor i dinamitzador que les institucions i els poders públics sovint van oblidar. La recerca d'aquest treball, doncs, esdevé un pas important en l'estudi del funcionament d'altres formacions musicals del mateix període i s'annexa al conjunt d'estudis que en els darrers anys s'han anat publicant (Narváez 2005, Medrano 2009, Chavarria 2013, Reche 2017, Gay 2018).

Alhora, aquest estudi té una prolongació directa en l'aprofundiment de temàtiques que s'han anat tractant al llarg dels capítols. En un futur, caldria veure si la Cobla Barcelona es va convertir en un determinat model de cobla per altres formacions. També caldria profunditzar en l'estudi de Francesc Pujol, ideòleg dels concursos de composició, promotor i organitzador de concerts de cobla, compositor vinculat al noucentisme musical. Un estudi complet de les dues gires realitzades a Europa entre 1936 i 1937, la prolongació de l'anàlisi d'estratègia de política cultural amb d'altres personatges, com Béla Bartók o Richard Strauss, la segona etapa que va viure la formació entre 1945 i 1977 o l'ampliació de l'anàlisi dels concursos en altres gèneres de música –cambra, lied o repertori simfònic– també serien possibles línies futures d'investigació per a les quals aquesta tesi també voldria haver ajudat a desbrossar un xic el camí.

---

<sup>1410</sup> Rafael Alberti, «Teatro de urgencia», *Boletín de Orientación Teatral* (15-II-1938:5)

# Fonts i bibliografia

---

## I. Arxius, biblioteques i col·leccions particulars

Archivo General de la Administración, Alcalá de Henares

Archivo General del Ministerio de Asuntos Exteriores, Madrid

Archivo Manuel de Falla, Granada

Arxiu Comarcal del Baix Empordà, La Bisbal d'Empordà

Arxiu de la Banda Municipal de Barcelona

Arxiu Foment de la Sardana, Barcelona

Arxiu Fotogràfic de Barcelona

Arxiu Històric de Barcelona

Arxiu Històric de Girona

Arxiu Històric de la Societat General d'Autors i Editors, Barcelona

Arxiu Montserrat Tarradellas i Macià, Monestir de Poblet

Arxiu Municipal de Girona

Arxiu Municipal de Sant Feliu de Guíxols

Arxiu Municipal de Santa Coloma de Farners

Arxiu Municipal de Vilassar de Mar

Arxiu Nacional de Catalunya, Sant Cugat del Vallès

Arxiu Orfeo Gracienc, Barcelona

Associació Joan Manén, Barcelona

Biblioteca de Catalunya, Barcelona

Biblioteca de l'Ateneu Barcelonès, Barcelona  
Biblioteca del Pavelló de la República, Barcelona  
Biblioteca Nacional de España, Madrid  
Biblioteca Pública Arús, Barcelona  
Biblioteca-Museu Víctor Balaguer, Vilanova i la Geltrú  
Centre de Documentació de l'Acadèmia Marshall, Barcelona  
Centre de Documentació de l'Orfeó Català, Barcelona  
Centre de Documentació i Museu de les Arts Escèniques, Barcelona  
Centre de Documentació i Recerca de la Cultura Tradicional i Popular, Barcelona  
Centro Documental de la Memoria Histórica, Salamanca  
Col·lecció particular d'Eduard Boada i Silvestre  
Col·lecció particular d'Eduard Díaz i Puig  
Col·lecció particular d'Enric Mañosas i Barrera  
Col·lecció particular de David Craven-Bartle Lamote de Grignon  
Col·lecció particular de Jaume Girbés i Orro  
Col·lecció particular de Jaume Nonell i Juncosa  
Col·lecció particular de Jordi León i Royo  
Col·lecció particular de Jordi Mestres i López  
Col·lecció particular de Josep Loredo i Moner  
Col·lecció particular de Maria Brastegi i Moner  
Col·lecció particular de Marina Marvà i Comas  
Col·lecció particular de Ramon Juncà i Torres  
Col·lecció particular de Sixtu Viñas i Teixidor  
Direcció General de Cultura Popular i Associacionisme Cultural, Barcelona  
Fondation Igor Stravinsky, Ginebra  
Fons de la Societat del Gran Teatre del Liceu, Barcelona  
Fundación Juan March, Madrid  
Museu de la Música de Barcelona  
Músics per la cobla, Sabadell  
Paul Sacher Stiftung, Basilea

## **II. Publicacions periòdiques**

*ABC*, Madrid  
*Acció*, Balaguer  
*Agence Espagne*, París  
*Abora (Diario Gráfico)*, Madrid  
*Almanac de la sardana*, Barcelona  
*Àncora*, Sant Feliu de Guíxols  
*Anuario Musical de España*, Madrid  
*Ara*, Palafrugell  
*Baix Empordà*, Palafrugell  
*Baluard de Sitges*  
*Bella terra*, Barcelona  
*Boletín de Orientación Teatral*, Madrid  
*Butlletí de l'Agrupació Folklorica de Barcelona*  
*Butlletí de l'Associació d'alumnes obrers de l'Escola Industrial de Vilanova i la Geltrú*  
*Butlletí de la Lliga Sardanista de Catalunya*, Barcelona  
*Butlletí del Sindicat Musical de Granollers*  
*Carnet del sardanista*, Barcelona  
*Catálogo Regal*, San Sebastián  
*Catalunya Gràfica*, Barcelona  
*Ce soir*, París  
*Ciutadania*, Barcelona  
*Crònica Targarina*, Tàrraga  
*D'ací i d'allà*, Barcelona  
*Destino*, Barcelona  
*Diari de Granollers*  
*Diari de Sabadell*  
*Diari de Vic*  
*Diario de Barcelona*  
*Diario de Gerona*  
*Diario Oficial de la Generalitat de Catalunya*  
*El Baix Penedés*, El Vendrell  
*El Debate*, Madrid  
*El Demócrata*, Madrid  
*El Día Gráfico*, Barcelona  
*El Diluvio*, Barcelona  
*El Dorado*, Barcelona  
*El Eco Bisbalense*, La Bisbal d'Empordà  
*El Heraldo de Madrid*  
*El Liberal*, Madrid  
*El Mirador*, Barcelona  
*El Mundo Deportivo*, Barcelona  
*El Muntanyenc*, Camprodon  
*El Poble*, Sant Feliu de Llobregat  
*El Poble Català*, Barcelona  
*El Programa*, Sant Feliu de Guíxols  
*El Sol*, Madrid  
*El Teatre Català*, Barcelona  
*Elegante*, Barcelona  
*Emporion*, Torroella de Montgrí  
*Estudis del Baix Empordà*, Sant Feliu de Guíxols  
*Europe Mensuelle*, París  
*Foment de la Sardana de Figueres*  
*Foment de la Sardana de Ripoll*  
*Foment de la Sardana de Sabadell*  
*Fulls Musicals*, Barcelona  
*Gaceta Municipal de Barcelona*  
*Gent d'ara*, Banyoles  
*Gent Nova*, Banyoles  
*Imatges*, Barcelona  
*Journal de Charleroi*  
*L'Avançada*, Barcelona  
*L'Avenç de l'Empordà*, La Bisbal d'empordà  
*L'Avenç de la Garrotxa*, Banyoles  
*L'Avi Muné*, Sant Feliu de Guíxols  
*L'Echo d'Alger*, Algèria

*L'Escut*, Montblanc  
*L'Esquella de la Torratxa*, Barcelona  
*L'Excelsior*, París  
*L'Humanité*, París  
*L'Intransigent*, París  
*L'Oeuvre*, París  
*La Academia Calasancia*, Barcelona  
*La Campana de Gràcia*, Barcelona  
*La Comoedia*, París  
*La Correspondencia Militar*, Madrid  
*La Costa Brava*, Sant Feliu de Guíxols  
*La Época*, Madrid  
*La España Teatral*, Madrid  
*La Gralla*, Granollers  
*La Hormiga de Oro*, Barcelona  
*La Humanitat*, Barcelona  
*La Libertad*, Madrid  
*La Lucha*, Girona  
*La Nación*, Madrid  
*La Noche*, Barcelona  
*La Nostra Terra*, Palma de Mallorca  
*La Opinión de Granada*  
*La Phalange*, París  
*La Publicitat*, Barcelona  
*La Rambla de Catalunya*, Barcelona  
*La Renaixensa*, Barcelona  
*La Sardana*, Barcelona  
*La Vanguardia*, Barcelona  
*La Veu de Catalunya*, Barcelona  
*La Veu de Sabadell*  
*La Voz*, Madrid  
*Le Figaro*, París  
*Le Petit Journal*, París  
*Le Petit Parisein*, París

*Le Peuple*, París  
*Le Populaire*, París  
*L'levor*, Sant Feliu de Guíxols i Granollers  
*Los Sitios de Gerona*  
*Mi Revista*, Barcelona  
*Mundo Gráfico*, Madrid  
*Musicografia (Monóvar)*, Alicante  
*Nuestro tiempo*, Madrid  
*Odeon*, Barcelona  
*Poble Nou*, Barcelona  
*Por esos mundos*, Madrid  
*Radio Barcelona*  
*Rambla*, Barcelona  
*Regards*, França  
*Renaixement*, Barcelona  
*Revista de l'Orfeó Gracienc*, Barcelona  
*Revista Gaceta Musical*, Madrid  
*Revista Musical Catalana*, Barcelona  
*Ritmo*, Madrid  
*Rouge-Midi*, Provença  
*Sabadell Moderno*  
*Sardanes i cançons*, Barcelona  
*Scherzando*, Girona  
*Serra d'or*, Barcelona  
*Tarragona*  
*The Daily Telegraph*, Londres  
*The Standard*, Londres  
*Vértice*, Madrid  
*Villanueva y Geltrú*  
*Vooruit*, Gant

### III. Bibliografia

- ACKER, Yolanda (2000). Los Ballets Russes en España: recepción y guía de sus primeras actuaciones (1916-1918). Dins NOMMICK, Yvan (coord. 2000). *Los Ballets Russes de Diaghilev y España*. Granada: La Gráfica. Edició: Centro de Documentación de Música y Danza, Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música, Archivo Manuel de Falla.
- ADAM-FERRERO, Bernardo (1986). *Las bandas de música en el mundo*. Madrid: Sol Editorial.
- ADKINS, Montey; RUSS, Michael (2013). *The Roberto Gerhard Companion*. Londres: University of Huddershielf.
- ALAVEDRA, Joan (1971). *Pelegrins a Montserrat i altres escrits*. Barcelona: Biblioteca Selecta.
- \_\_\_\_\_ (1989). *L'extraordinària vida de Pau Casals*. Tarragona: Caixa de Tarragona.
- ALBERT, Lluís (2007). El Método para aprender a bailar sardanas de Miquel Pardàs. Dins *Llibre de la Festa Major de Torroella de Montgrí*. Torroella de Montgrí: Associació del llibre de la festa major, p. 73-106.
- ALIER, Roger (1994). La música del Noucentisme. Dins *Història de la Cultura Catalana*. Vol. VII. Barcelona: Edicions 62.
- ALMACELLAS, Josep Maria (1998). Ràdio Barcelona i la música. Dins *Miscel·lània Oriol Martorell*. Barcelona: Universitat de Barcelona, p. 113-130.
- \_\_\_\_\_ (2003). *Banda Municipal de Barcelona: 1886-1944. Del carrer a la sala de concerts*. Tesi doctoral, Universitat de Barcelona, Barcelona.
- \_\_\_\_\_ (2006). *Del carrer a la sala de concerts. Banda Municipal de Barcelona: 1886-1944*. Barcelona: Ajuntament de Barcelona.
- ALONSO, Diego (2015). *La creación musical de Roberto Gerhard durante el magisterio de Arnold Schoenberg: Neoclasicismo, Octatonismo y Organización Proto-Serial (1923-1928)*. Tesi doctoral, Universidad de La Rioja, La Rioja.
- ANDREU, M.; BENZEKRY, A.; LA PUETO, M.; VILAR, M. (2009). *Retrats de Garriguens il·lustres*. Barcelona: Edicions del Garbell.
- ARAGÓ, Narcís-Jordi (2007). *Rafael Masó i els noucentistes. Epistolari*. Girona: Diputació de Girona, col. Josep Pla, n. 18.
- ARAGÓ, N.; FALGÀS, J.; FAXEDAS, LL.; PUJOL, J.; RABASEDA, J. (2013). *Athenea 1913. El temple del Noucentisme*. Girona: Fundació Rafael Masó i Úrsula llibres.

- ARCAS, Ana María (2017). *Escenografía en la música de Manuel de Falla: de El Amor Brujo al Retablo de Maese Pedro*. Tesis doctoral, Universidad de Sevilla, Sevilla.
- ARMENGOU, Josep (1973). *La Patum de Berga*. Barcelona: Columna.
- ARNAU, Joaquín (1984). Bandas y banderas: en torno a la música de viento. Dins *Ritmo*, vol. 55, n. 548, p. 20-21.
- ARTÍS, P.; MILLET, Ll. (1991). *Orfeó Català. Llibre del centenari*. Barcelona: Barcino.
- ARTÍS, Andreu-Avelí (1971). Barcelona le abucheo, le aclamo y le festejo. *Destino*, n. 1751, p. 48-49.
- AVILÉS, Juan (2006). *La izquierda burguesa y la tragedia de la II República*. Madrid: Consejería de Educación de la Comunidad de Madrid.
- AVIÑOA, Xosé (1985). *La música i el Modernisme*. Barcelona: Curial.
- \_\_\_\_\_ (1994). L'edat d'or de la Música Catalana. Dins *Història de la Cultura Catalana*, Vol. VII. Barcelona: Edicions 62.
- \_\_\_\_\_ (1996). *Jaume Pabissa, un estudi biogràfic i crític*. Barcelona: Biblioteca de Catalunya.
- \_\_\_\_\_ (1999). Del Modernisme a la Guerra Civil (1900-1939). Dins *Història de la Música Catalana, Valenciana i Balear*, vol. IV. Barcelona: Edicions 62.
- \_\_\_\_\_ (2001). Sociedades musicales y modernidad en Cataluña en el primer tercio del siglo XX. Dins *Cuadernos de Música Iberoamericana*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, p. 277-286.
- AYALA, Isabel (2014). *Música y municipio: marco normativo y administración de las bandas de música civiles en España (1931-1986)*. Tesis doctoral, Universidad de Granada, Granada.
- AYATS, Jaume (2001). La cançó popular. Història d'una idea i de les col·leccions que ha suscitat. Dins AVIÑOA, Xosé (dir. 2001). *Historia de la Música Catalana, Valenciana, Balear*, vol. VI. Barcelona: Edicions 62, p. 13-42.
- AYATS, J. (dir.); CAÑELLAS, M.; GINESI, G.; NONELL, J.; RABASEDA, J. (2006). *Córrer la sardana: balls, joves i conflictes*. Barcelona: Rafael Dalmau Editor.
- BACH, Miquel (2002). *La colla de Sabadell. Entre el Noucentisme i l'Avantguarda*. Sabadell: Fundació La Mirada.
- BADENAS, Miguel (1998). *El Paral·lel, història d'un mite. Un barri de diversió i espectacles a Barcelona*. Lleida: Pagès.
- BALCELLS, Albert (2014). *La Mancomunitat de Catalunya, 1914-1925: El primer pas vers l'autogovern des de la desfeta de 1714*. Barcelona: Diputació de Barcelona.
- BALCELLS, A.; PUJOL, E.; SABATER, J. (1996). *La Mancomunitat de Catalunya*. Barcelona: Proa.

- BANNACH, Anthony (2013). *Influence of the Khorovod on the form 'Spring Rounds' from The Rite of Spring*. [En línia]. [Data de consulta: setembre 2019]. Disponible a: <[http://www.anthonymbannach.com/uploads/2/1/6/7/21674290/riteofspringpaper..pdf](http://www.anthonymbannach.com/uploads/2/1/6/7/21674290/riteofspringpaper.pdf)>.
- BARBIERI, N.; PARTAL, A.; MERINO, E. (2011). Nuevas políticas, nuevas miradas y metodologías de evaluación: ¿cómo evaluar el retorno social de las políticas culturales? Dins *Revista de Sociología*, n. 96, p. 477–500.
- BARLIN, Laurence (1996). *Análisis de Contenido*. Madrid: Akal.
- BATLLE, Ramon (1984). *Quinze anys de Teatre Català. Els Teatres Romea i Novetats de 1917 a 1932*. Barcelona: Edicions 62 i Publicacions de l'Institut del Teatre.
- BAUCELLS, Josep (2000). *Llibre d'or de la Cobla Genisenca*. Vic: ArtexVic.
- BENAVENTE, José Maria (1983). *Aproximación al lenguaje musical de Joaquín Turina*. Madrid: Alpuerto.
- BERGER, Arthur (1968). No problems of pitch organization in Stravinsky. Dins BORETZ, E.; CONE, B.; (ed. 1999). *Perspectives on Schoenberg and Stravinsky*, New York: Norton, p. 11-42.
- BERTRANA, Prudenci (1924). El Teatre. Invasió de companyies madrilenyes. – La buidor del Teatre Castellà. – El suau provincianisme del públic barceloní. – Influència nul·la de la crítica catalana. Dins *Revista de Catalunya*, p. 92-95.
- BLADÉ, Artur (1970). *El senyor Moragas, «Moraguetes»*. Barcelona: Pòrtic.
- BLANQUÉ, Pascal (2009). *Historie du musicien à l'âge Moderne. Musique, cité et politique*. Paris: Economica.
- BONASTRE, Francesc (1989). *La Banda Municipal de Barcelona. Cent anys de música ciutadana*. Barcelona: Ajuntament de Barcelona, col. Centenarius, n. 2.
- \_\_\_\_\_ (1998). *Joan Lamote de Grignon (1872-1949). Biografia crítica*. Barcelona: Proa i Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya.
- \_\_\_\_\_ (2000). Lamote de Grignon. Dins CASARES, Emilio (dir. 2000). *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, vol. 6. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, p. 727-730.
- \_\_\_\_\_ (2001). El Asociacionismo musical sinfónico en Barcelona (1910-1936): la Orquestra Simfònica de Barcelona, la Orquestra Pau Casals y la Banda Municipal. Dins *Cuadernos de Música Iberoamericana*, vol. 8-9, p. 255-275.
- BOQUERA, Ester (2015). *La batalla de la persuasió durant la Guerra Civil. El cas del Comissariat de Propaganda de la Generalitat de Catalunya (1936-1939)*. Tesi doctoral, Universitat Ramon Llull, Barcelona.
- BOU, Enric (2000). *Nou diccionari seixanta-dos de la literatura catalana*. Barcelona: Edicions 62.



- BOUCOURECHLIEV, André (1982). *Igor Stravinsky*. Madrid: Ediciones Turner Música.
- BRUGUÉS, Lluís (1998). *La música a la ciutat de Girona (1888-1985)*. Tesi doctoral, Universitat de Girona, Girona.
- BUDWIG, Andrew (1984). *Manuel de Falla's Atlántida: an historical and analytical study*. Tesi doctoral, University of Chicago, Chicago.
- BUNGE, Mario (2017). *Diccionari filosòfic*. Barcelona: Institut d'Estudis Catalans.
- BUSSOST, Gerard (1992). *El fet musical a Sant Feliu de Guíxols (1865-1965)*. Sant Feliu de Guíxols: Àncora.
- CABAÑAS i GUEVARA, Luis (1944). *Cuarenta años de Barcelona (1890-1930)*. Barcelona: Ediciones Memphis.
- \_\_\_\_\_ (1945). *Biografía del paralelo*. Barcelona: Memphis.
- CAHOUS D'ASPRY, Jean-Bernard (2013). *L'univers de Déodat de Séverac. Ses amis catalans*. Prada: Bibliothéque de Catalunya-Nord Terra Nostra.
- CALMELL, Cèsar (1999). *Centenari Ricard Lamote de Grignon (1899-1999)*. Barcelona: Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya.
- \_\_\_\_\_ (2003-2005). Un ideari per a la música del nou-cents. Dins *Recerca Musicològica*, n. XIX–XV, p. 87-106.
- \_\_\_\_\_ (2007-2008). Barcelona, 1938: una ciutat ocupada musicalment. Dins *Recerca Musicològica*, vol. XVII-XVIII, p. 323-344.
- \_\_\_\_\_ (2012). *Eduard Toldrà, impressions líriques*. Barcelona: L'Auditori, Centre Robert Gerhard.
- \_\_\_\_\_ (2015). El III Congreso Internacional de Musicología en Barcelona 1936, a partir de la documentació guardada en el fons Higini Anglès de la Biblioteca de Catalunya. Dins *Anuario Musical*, vol. 70, p. 161-178.
- \_\_\_\_\_ (2018). *L'educació musical a les escoles de Barcelona des de la seva introducció fins al final de la Guerra Civil (1900-1939)*. Barcelona: DINSIC.
- CAMBÓ, Francesc (1981). *Memòries (1876-1936)*. Barcelona: Editorial Alpha, S.A.
- CAMPRODÓN, Francesc (1855). *Marina: zarzuela en dos actos, en verso. Original de Francisco Camprodón y música de Emilio Arrieta*. Madrid: Imprenta de José Rodríguez.
- CAMPRODÓN, Josep Maria (1922). *Marina: sarsuela en dos actes i en vers d'en Francesc Camprodón i música del Mestre Emili Arrieta; versió lliura al català per Josep Maria Camprodón*. [Sic]. Barcelona: Ràfols, Col·lecció Novel·la Teatral Catalana, n. 56.
- CANYAMERES, Ferran (1959). *Josep Oller i la seva època. L'home del Moulin Rouge*. Barcelona: Editorial Aedos.

- CAPDEVILA, J.; LLADONOSA, M.; SOTO, J. (2015). *Imaginaris nacionals moderns, segles XVIII-XXI*. Lleida: Universitat de Lleida.
- CAPDEVILA, M.; TOLDRÀ, E. (2018). *Els estius a Cantallops: correspondència entre Eduard Toldrà i Manuel Capdevila (1921-1961)*, edició a cura de Joaquim Rabaseda. Figueres: Brau Edicions, Institut d'Estudis Empordanesos.
- CAPMANY, Aureli (1948.) *La sardana a Catalunya*. Barcelona: Montaner i Simón.
- CARRERAS i PUIGDANGOLAS, Josep Maria (2009). *El pla general d'obres públiques de 1935: Política, Infraestructures i Territori*. Barcelona: System BCN i Generalitat de Catalunya.
- CASACUBERTA, M.; RIUS, LL. (1988). *Els Jocs Florals d'Olot (1890-1921)*. Olot: Llibres de Batet.
- CASACUBERTA, Margarida (2010). *Els Jocs Florals de Girona (1902-1935)*. Girona: CCG Edicions – Fundació Valvi.
- CASACUBERTA, M.; FOGUET, F.; GALLÉN, E.; GIBERT, M. (2011). *El debat teatral a Catalunya: antologia de textos de teoria i crítica dramàtiques, del modernisme a la Guerra Civil*. Barcelona: Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona.
- CASACUBERTA, M.; PRAT i COLL, J. (2018). Els Jocs Florals de Canprosa, de Santiago Rusiñol: una recepció polèmica en uns temps socialment i políticament convulsos [Pròleg]. Dins *Els Jocs Florals de Canprosa*. Barcelona: Arola Editors i Teatre Nacional de Catalunya.
- CASALS, Enric (1979). *Pau Casals. Dades biogràfiques inèdites, cartes íntimes i records viscuts*. Barcelona: Pòrtic.
- CASANOVAS, José (1976). *Manuel de Falla, cien años*. Barcelona: Ediciones Nuevo Arte Thor.
- CASASSAS, Jordi (1987). La institucionalització de la cultura. Dins *El Noucentisme. Cicle de conferències fet a la Institució Cultural del CIC de Terrassa, curs 1984-1985*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, p. 41-59.
- \_\_\_\_\_ (2013). *1914, centenari de la Mancomunitat de Catalunya i la significació del bicentenari de 1714 en la seva perspectiva històrica*. Barcelona: Institut d'Estudis Catalans.
- \_\_\_\_\_ (2017). *La voluntat i la quimera: el noucentisme català entre la Renaixença i el marxisme*. Barcelona: Pòrtic.
- CASTELLANOS, Jordi (1987). El Noucentisme: ideologia i estètica. Dins *El Noucentisme. Cicle de conferències fet a la Institució Cultural del CIC de Terrassa, curs 1984-1985*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, p. 19-41.
- CASTELLS, Josep (1930). Torroella i La Sardana. Dins *Llibre de la Festa Major de Torroella de Montgrí*. Torroella de Montgrí: Associació del llibre de la festa major.
- CERVERA, Emili (1985). La Cobla-Orquestra Antiga Pep de Figueres i els músics de Roses. Dins *Programa de la Festa Major de Roses*. Roses: Ajuntament de Roses.

- CHASE, Gilbert (1939). Oscar Esplá. Dins *Revista Mensual Musical Record LXIX*, p. 199-210.
- CHAVARRIA, Xavier (2013). *Música, Noucentisme, Barcelona*. Barcelona: Ajuntament de Barcelona, Institut de Cultura, Museu d'Història de Barcelona.
- CHINCHILLA, Concha (2013). *Cronologia Manuel de Falla (1876-1946)*. Granada: Archivo Manuel de Falla.
- CHRISTOFORIDIS, Michael (1998). *Manuel de Falla*. Madrid: Fundación Autor.
- CIVIL, Francesc (1970). *El fet musical a les comarques gironines en el lapse de temps 1800-1936*. Girona: Caja de Pensiones para la Vejez y Ahorros de Cataluña y Baleares, 1994.
- CLARK, Walter Aaron (2017). *Enrique Granados: el poeta del piano*. Barcelona: Boileau, Editorial de Música.
- COELHO, Teixeira (2009). *Diccionario crítico de política cultural*. Barcelona: Gedisa, Serie Cultural.
- COLL, Montserrat (1989). *Ricard Lamote de Grignon*. Barcelona: Nou Art Thor, col. Gent Nostra, n. 74.
- COLOMER, Edmon (1993). *Atlàntida, Joven Orquesta Nacional de España* [Text d'enregistrament]. Auvidis Valois.
- COMADIRA, Narcís (2006). *Forma i prejudici: papers sobre el Noucentisme*. Barcelona: Biblioteca Universal Empúries.
- CORTADA, André (1989). *Cobles et Joglars*. Perpinyà: Trabucaire.
- CORTÈS, Francesc (2004-2005). El nacionalisme en el context català entre 1875 i 1936. Dins *Recerca Musicològica* vol. 14-15. Bellaterra: Servei de Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona, p. 27-45.
- \_\_\_\_\_ (2011). *Història de la música a Catalunya*. Barcelona: Base.
- \_\_\_\_\_ (2015). Canvis i recepció dels models simfònics a l'activitat concertística de Barcelona entre els segles XIX i XX. Dins BONASTRE, F.; MILLET, M. D. (2015). *Catàleg del fons de documentació musical de l'Institut de Musicologia Josep Ricart i Matas. Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi. Programes dels concerts públics de Barcelona I. 1797-1900*. Barcelona: Reial Acadèmia de Belles Arts de Sant Jordi, p. 31-42.
- CORTÉS, F.; SOLDEVILA, Ll. (2020). Lletra i música en la Catalunya contemporània: 1853-1939. Dins *Annari Verdaguier*, n. 18, p. 11-35.
- COSTA, Ó.; GUIRAO, A.; IZQUIERDO, S. (1999). Sota el signe del conflicte i de la massificació (1914-1939). Dins CASASSAS, Jordi (coord.). *Els intel·lectuals i el poder a Catalunya (1808-1975)*. Barcelona: Pòrtic.
- COSTAL, Anna (2009). Sardanes corejades del vuit-cents i sardanes corals del Noucentisme: dues ideologies, dues estètiques. Dins *Annari Verdaguier*, n. 17, p. 185-199.

- \_\_\_\_\_ (2013). *Balls d'envelat a Olesa, Cobla Vila d'Olesa* [Text d'enregistrament]. Barcelona: Audiovisuals de Sarrià.
- \_\_\_\_\_ (2014). *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, Universitat Autònoma de Barcelona, Bellaterra.
- \_\_\_\_\_ (2016). Les primeres de la cobla. Una petita Nannerl Mozart empordanesa que va ser exhibida pel pare i va haver de rivalitzar amb el germà. Dins *Revista de Girona*, n. 300, p. 75-76.
- \_\_\_\_\_ (2018). *Això no és una biografia de Pep Ventura. L'Empordà romàntic, revolucionari i espectacular*. Figueres: Editorial Gavarres.
- COSTAL, A.; CASTILLEJO, B. (2010). Presentació [Text introductor a l'edició]. Dins *Juli Garreta (1875-1925). Obra Completa II. Sardanes, Vol. 4 (1902-1904)*. Barcelona: Tritó.
- COSTAL, A.; GAY, J.; RABASEDA, J. (2010). *La Inauguració del Teatre Municipal de Girona l'any 1860. Òpera, espectacle, ciutat*. Girona: Girona: Ajuntament de Girona, col. Història de Girona, n. 44.
- COSTAL, A.; RABASEDA, J. (2018). *Sardanes, Exposició Virtual*. [En línia]. [Data de consulta: setembre 2019]. Disponible a: <<http://www.exposardanes.cat/>>.
- CRAFT, Robert (1985). *The correspondence of Vera and Igor Stravinsky (1921-1954) with excerpts from Vera Stravinsky's diaries (1922-1971). Letters and diaries*. New York: Thames & Hudson.
- CRESPI, Montserrat (2002). *L'activitat festiva popular en l'era de la mundialització: el cas de Catalunya*. Tesi doctoral, Universitat de Barcelona, Barcelona.
- D'ORS, Eugeni ([1908 i 1909] 2001). *Glosari 1908-1909*. Barcelona: Quaderns Crema.
- DE FALLA, MANUEL (1972). *Escritos sobre música y músicos*. Madrid: Espasa Calpe.
- DE PERSIA, Jorge (1999). Nacionalismo: conciencia historica o color local. Dins *Scherzo*, n. 11, p. 140-145.
- \_\_\_\_\_ (2003). *Entorno a lo español en la música del siglo XX*. Granada: Diputación de Granada.
- \_\_\_\_\_ (2006). *La trobada de Falla i Picasso*. Barcelona: Consorci de l'Auditori i l'Orquestra OBC.
- \_\_\_\_\_ (2014). Atlántida, a on ets...? Dins *Quodlibet*, vol. 55, p. 101-131.
- DE RIQUER, Borja (1987). La Catalunya del Noucentisme. Dins *El Noucentisme. Cicle de conferències fet a la Institució Cultural del CIC de Terrassa, curs 1984-1985*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, p. 9-19.
- DEMARQUEZ, Suzanne (1963). *Manuel de Falla*. Paris: Flammarion.

- DENIZEAU, Gérard (2002). *Los géneros musicales: Una visión diferente de la historia de la música*. Barcelona: Ediciones Robinbook.
- DENZIN, N. K.; LINCOLN, Y. S. (2005). *The sage handbook of qualitative research*. London: Sage.
- DUARTE GUERRA, Andrea (2011). *Suíte para violoncelo solo de Gaspar Cassadó*. Tesi de llicenciatura, Universidad Federal da Paraíba (Brasil).
- ENCINA, María (2013). *Marina*. Madrid: Imprenta Nacional del Boletín Oficial del Estado i Teatro de la Zarzuela.
- ESCULIES, Joan (2017). *A la recerca de Prat de la Riba*. Barcelona: Editorial Portic.
- ETCHARRY, Stéphan (2018). Atlántida ou le testament inachevé de Manuel de Falla. Dins *La musique et l'ultime: esthétique des dernières Œuvres*. Évry: Université d'Évry-Val-d'Essonne, p. 1-16.
- EVANS, John (2009). *Journeying boy. The diaries of the young Benjamin Britten 1928-1938*. London: Faber and Faber.
- FALCÓ, Anaïs (2017). *Patum: Música i Festa*. Tesi doctoral, Universitat Autònoma de Barcelona, Bellaterra.
- FAUS BELAU, Ángel (2007). *La radio en España (1896-1977): una historia documental*. Madrid: Editorial Taurus.
- FERRER, Mariano; RIGAU, Pere (1965). *Instantáneas*. Mataró: Editorial Mataró.
- FONTELLES-RAMONET, A.; RABASEDA, J. (2018). El Ball de Gegants de Solsona i la invenció d'un nou gènere musical. Dins *Oppidum*. Solsona: Muval Editors, p. 86-101.
- FONTELLES-RAMONET, Albert (2018). *Francesc Pujol: les sardanes, Cobla de Cambra de Catalunya* [Text d'enregistrament]. Barcelona: Picap.
- \_\_\_\_\_ (2020). La sardana segons Joaquín Turina. Dins *Revista Catalana de Musicologia*.
- FRANCO, Enrique (1972). *Amadeo Vives (1871-1971)*. Madrid: Sociedad General de Autores de España.
- GALÍ, Alexandre (1983). *Història de les institucions i del moviment cultural a Catalunya, 1900-1936. Vol. XII. Música, teatre i cinema*. Barcelona: Fundació Alexandre Galí.
- GALLEGO, Antonio (1987). *Catálogo de obras de Manuel de Falla*. Madrid: Ministerio de Cultura, Dirección de Bellas Artes y Archivos.
- GALLEGOS, Jordi (2008). *L'Escala des de l'empostissat. Història de la La Principal de l'Escala i altres cobles locals*. L'Escala: Monografia local, n. 8.

- GARCÍA DE PAREDES, Elena (2014). El Amor Brujo: música y escena en Manuel de Falla. Dins *El Amor Brujo, arquitectura y escenografía en espacios de La Alhambra*. Granada: Universidad de Granada.
- GARCÍA LÓPEZ, Olimpia (2018). Los conciertos en la Exposición Iberoamericana de Sevilla (1929-1930): un acercamiento a través de la prensa. Dins *Imagen, escenografía y espectáculo en la Exposición Iberoamericana (Vol. I). Testimonios, artistas y manifestacions*. Sevilla: Editorial Universidad de Sevilla, p. 155-182.
- GARCIA MATOS, Manuel (1953). Folklore En Falla. Dins *Revista Los Comentarios Españoles*, Vol.3, p. 23-57.
- \_\_\_\_\_ (1972). El folklore en 'La Vida Breve' de Manuel de Falla. Dins *Anuario Musical del Instituto Español de Musicología*. Barcelona: Consell Superior d'Investigacions Científiques, p. 173-197.
- GARCIA, Josep Maria (2009). Carreras i Dagas i l'educació dels discapacitats. Dins *Diari de Girona*, n. 253.
- GARCIA, Xavier (1983). *Joan Magrinyà, Dansa viva*. Barcelona: Editorial Pòrtic.
- GASCH, Sebastián (1972). El Paralelo. Dins *El Molino. Memorias de un setentón*. Barcelona: Dopesa, p. 9-67.
- GAY, Joan (2013). L'Orquestra Pau Casals i Girona, un teixit de vincles i amistats. Dins MONTERO, F.; PONSATÍ-MURLÀ, O. (ed. 2013). *Josep Maria Corredor (1912-1981). De casa a Europa*. Girona: Ajuntament de Girona, p. 58-61.
- \_\_\_\_\_ (2018). *L'orquestra Simfònica de Girona (1929-1937). Un projecte de regeneració cultural a través de la música*. Tesi doctoral, Universitat Autònoma de Barcelona, Bellaterra.
- GAY, J.; RABASEDA, J.; RUIZ, M. (2014). *Juli Garreta (1875-1925). Catàleg de l'obra musical* [En línia]. [Data de consulta: setembre 2019]. Disponible a: <<http://www.socsantfeliudeguixols.com/catalog-de-l-obra-de-juli-garreta-i-arboix>>
- GINESI, G.; RABASEDA, J. (2015). L'Orquestra Pau Casals. Una institució cultural del Noucentisme. Dins *Actes del I Simposi Internacional sobre el Noucentisme* [en premsa].
- GÓMEZ GARCIA, Manuel (1997). *Diccionario Akal de Teatro*. Madrid: Akal S.A.
- GONZÀLEZ-AGÀPITO, Josep (2015). L'obra pedagògica de la Mancomunitat de Catalunya. Dins *La Mancomunitat de Catalunya (1914): simposi del centenari*. Barcelona: Institut d'Estudis Catalans, p. 151-167.
- GONZÁLEZ, M.E.; IBERNI, L. (1990). *La Banda de Música de Langreo y su historia. Cien años de música en el Concejo*. Oviedo: Caja de Ahorros de Asturias.
- GORDON, Tom (2005). Great-Rag-Sketches, source study for Stravinsky's Piano-Rag-Music. Dins *Canadian Journal of Music*, p. 120-147.
- GRAHIT, Josep (1916). *Recull sardanístic: autors, sardanes, cobles*. Girona: La Editorial.

- GRASSOT, Marta (2016). *La Festa de la Música Catalana*. [Catàleg d'exposició]. Barcelona: Centre de Documentació de l'Orfeó Català.
- GUANYABENS, Nicolau (2011). La Banda Municipal de Mataró de 1939 a 1949. Dins *Fulls del Museu Arxiu de Santa Maria*, p. 33-44.
- GUILLÉN i COLL, Sara (2014). Antoni Juncà i Soler (1875-1952): compositor, director i músic. Dins *Annals de l'Institut d'Estudis Empordanesos*, vol. 45, p. 528.
- GUILLOT, Pierre (2020). *Déodat de Sévérac*. Paris: L'Harmattan.
- HAIMO, E.; PAUL, J. (1987). *Stravinsky retrospectives*. Lincoln: University of Nebraska Press.
- HALL, P.; SALLIS, F. (2004). *A handbook to twentieth-century musical sketches*. Cambridge: Cambridge University Press.
- HEINE, Christiane (1997). El impresionismo musical en tres obras para piano de compositores españoles: Vicente Arregui (1902), Salvador Bacarisse (1922) y Joaquín Turina (1930). Dins *Anuario Musical*, vol. 52, p. 173-200.
- HERVAS, Carles (2004). *Sanitat a Catalunya durant la República i la Guerra Civil*. Tesi doctoral, Universitat Pompeu Fabra, Barcelona.
- HESS, Carol (2005). *Manuel de Falla and Modernism in Spain*. Oxford: Oxford University Press.
- HOFFELÉ, Jean-Charles (1992). *Manuel de Falla*. Paris: Fayard.
- HUERTAS, Eduardo (1988). *La política cultural de la Segunda República Española*. Madrid: Ministerio de Cultura, Dirección General de Bellas Artes y Archivos.
- IBÁÑEZ, Jordi (2009). Un Noucentisme llarg. Dins *La imaginació noucentista*. Barcelona: Angle, p. 295-305.
- IGLESIAS, Antonio (1990). *Joaquín Turina (Su obra para piano)*. Madrid: Alpuerto.
- JIMÉNEZ FERNÁNDEZ, Lourdes (2013). *El reflejo de Wagner en las artes plásticas españolas. De la Restauración a la Primera Guerra Mundial*. Tesi doctoral, Universitat de Barcelona, Barcelona
- JONES, D.; BARÓ, J. (1995). *La indústria musical a Catalunya: evolució dins del mercat mundial*. Barcelona: Llibres de l'Índex.
- LARA, Jordi (2005). *Una boa paint un elefant. 75 anys de la cobla La Principal del Llobregat*. Tarragona: El mèdol.
- LEÓN, Jordi (2003). *Mètode bàsic per a l'estudi del flabiol i tamborí*. Barcelona: DINSIC.
- LEVITZ, Tamara (2013). *Stravinsky and his world*. Princeton: University Press.
- LINDLAR, Heinrich (1995). *Guía de Igor Stravinsky*. Madrid: Alianza Editorial [Traducció d'Ambroso Berasain].

- LLOANSÍ, Lluís (2003). Conferència pronunciada a la biblioteca municipal de Sant Feliu de Guíxols, el dia 25 de novembre de 2000, pel músic i compositor guixolenc Lluís Lloansí. Dins *Juli Garreta i Arboix (1875-1925)*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat i Associació Guixolenc de Cultura, p. 95-96.
- LLONGUERAS, Joan (1933). *Per la nostra sardana*. Barcelona: [sense editorial].
- LLONGUERAS, J.; ANGLÈS, H.; BOHIGAS, P.; MASSÓ, J.; ROMEU, Ll.; PUJOL, F.; PUNTÍ, J. (1928). *Materials. Memòries de missions de recerca, estudis monogràfics, cròniques*. Vol. 1, Fas. II. Barcelona: Obra del Cançoner Popular de Catalunya.
- LLORENS, Antoni (1987). *Solsona i el Solsonès en la història de Catalunya*. Vol. II. Lleida: Virgili & Pagés, S.A.
- LLORET, Jaume (2000). La recepció del Teatre Català i de l'obra de Guimerà al País Valencià. El cas d'Alacant (1847-1939). Dins *Col·loqui sobre Àngel Guimerà i el Teatre Català al Segle XIX*. El Vendrell: Diputació de Tarragona.
- LLORT LLOPART, Victoria (2014). La emoción estética en Atlántida de Manuel de Falla: horror, exaltación y religiosidad. Dins *Iberical - Revue d'études Ibériques et Ibéro-Américaines*, p. 77-88.
- LLURBA, Rossend (1920). La sardanista del Paralelo. Dins *35 Cuplets Catalans. Col·lecció Coses de Catalunya*. Barcelona.
- LOREDO, Josep (2016). *Breu biografia musical de Josep Gravalosa i Geronés (1882-1975)*. Manuscrit pendent de publicació.
- MAINAR, J.; VILALTA, J. (1972). *La Sardana: el fet històric*. Vol. I. Barcelona: Editorial Bruguera.
- MAINAR, J.; ALBERT, Ll.; CASANOVA, S.; MOLAS, I.; MORENO, Ll. (1972). *La Sardana: el fet musical*. Vol. II. Barcelona: Editorial Bruguera.
- MAINAR, J.; JANÉ, A.; MIRACLE, J. (1972). *La Sardana: el fet literari, artístic i social*. Vol. III. Barcelona: Editorial Bruguera.
- MALUQUER, Joaquim (1994). *Rafael Patxot i Jubert, mecenes i científic*. Barcelona: Pòrtic. Col·lecció Vides i Memòries, vol. 10.
- MANENT, Albert (1982). *Josep Carner i el Noucentisme: vida, obra i llegenda*. Barcelona: Edicions 62.
- MANZANO, Miguel (1989). Fuentes populares en la música de El Sombrero de Tres Picos. Dins *Congreso España y los Ballets Rusos de Serge Diaghilev*. Granada: Universidad de Granada.
- \_\_\_\_\_ (1995). *La Jota como género musical*. Madrid: Editorial Alpuerto, S.A.
- MANZANO, Mariano (1999). Arquetipos hispanos melódicos y rítmicos en al obra de Manuel de Falla. Dins JAMBOU, Louis (coord. 1999) *Congreso Manuel de Falla: Latinité*



- et Universalité: actes du Colloque International*. París: Université de Paris-Sorbonne, p. 389-403.
- MARCO, Tomás (1999). Falla y la utilización del material tradicional en la composición actual. Dins JAMBOU, Louis (coord. 1999) *Congreso Manuel de Falla: Latinité et Universalité: actes du Colloque International*. París: Université de Paris-Sorbonne, p. 563-575.
- MARFANY, Joan-Lluís (1987). Al damunt dels nostres cants: nacionalisme, modernisme i cant coral a la Barcelona de final de segle. Dins *Recerques*, n. 19, p. 85-113.
- \_\_\_\_\_ (1995). *La cultura del catalanisme. El nacionalisme català en els seus inicis*. Barcelona: Empúries.
- \_\_\_\_\_ (2010). L'Empordà, Pep Ventura i la sardana dins la mitologia nacional de Catalunya. Dins *Pep Ventura abans del mite quan la sardana era un ball de moda*. Figueres: Consorci del Museu de l'Empordà, p. 116-134.
- MARÍ, Antoni (2009). *La imaginació noucentista*. Barcelona: Angle.
- MARTÍ, Pep (2010). *Josep Tarradellas, 1899-1988*. Barcelona: Biblioteca de Catalunya.
- MARTIN, Fernando (1982). *El pabellón español en la Exposición Universal de Paris en 1937*. Sevilla: Publicaciones de la Universidad de Sevilla.
- MARTORELL, Oriol (1983). Stravinsky a Barcelona: sis visites i dotze concerts. Dins *D'art*, n. 8-9. Barcelona: Universitat de Barcelona, p. 99-129.
- 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.
- MASSOT, Josep (2011). *Obra del Cançoner Popular de Catalunya. Materials*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, vol. XXI.
- MEDRANO, Núria (2006). *Músics i ball a la Conca de Barberà. Un segle d'agrupacions instrumentals (1844- 1936). Els casos de Montblanc, l'Espluga de Francolí, Sarra i Solivella*. Valls: Cossetània Edicions.
- MESTRES, Juan (1945). *El Gran Teatro del Liceo visto por su empresario*. Barcelona: Edicions Vergara.
- MILÀ i MALLAFRÉ, Maria Dolors (1985). *Séverac i Viñes: la trobada de dos genis al servei de la música*. Lleida: Virgili & Pagés, S.A i Institut d'Estudis Ildencs.
- MIRACLE, Josep (1953). *Llibre de la sardana*. Barcelona: Editorial Selecta.
- MIRAVITLLES, Jaume (1938). *Catalans a Madrid: impressions de viatge: articles publicats a la premsa de Barcelona*. Barcelona: Forja.

- MOLAS, Joaquim (1980). Notes sobre la cançó popular moderna: el cuplet. Dins *Actes del cinquè col·loqui internacional de llengua i literatura catalanes*. Barcelona: PAM - Biblioteca Abat Oliba, p. 325-347.
- MOLERO, Eugeni (1988). *La Principal de la Bisbal: Cobla Oficial de la Generalitat de Catalunya*. Girona: CIGSA, Ajuntament de La Bisbal i Diputació de Girona.
- MOLL, Xavier (2006). *Els cants del propi de la missa*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- MONTIEL, Teresa (2016). Sergei Diághilev, la renovación del ballet. Dins *ArtyHum - Revista de Artes y Humanidades*, n. 24, p. 93-104.
- MONTOYA RUBIO, Juan Carlos (1999). Música de ida y de vuelta: el repertorio de Kurt Schindler como puente entre dos continentes. Dins *Memoria del 56º Congreso Internacional de Americanistas*. Salamanca: Universidad de Salamanca, p. 830-868.
- MORÁN, Alfredo (1997). *Joaquín Turina a través de sus escritos*. Madrid: Alianza.
- MORCILLO, Albert (2009). La vida i l'obra d'un músic oblidat. Dins *Diari de Girona*, n. 253.
- MORENO, Vicens (2011). *La Mancomunitat de Catalunya (1914-1925)*. [En línia]. [Data de consulta: setembre 2018]. Disponible a:  
<<http://blogs.sapiens.cat/socialsenxarxa/2011/02/26/la-mancomunitat-de-catalunya-1914-1925/>>
- MUNDI PEDRET, Francisco (1987). *El teatro de la Guerra Civil*. Barcelona: Promociones y Publicaciones Universitarias.
- MUNTADA, Marta (1984). *L'Associació de Música "Da Camera" (1913-1936)*. Tesi de llicenciatura, Universitat de Barcelona, Departament d'Història de l'Art, Barcelona.
- MURGA CASTRO, Idoia (2009). La escenografía de la danza en la guerra civil española. Dins CABAÑAS, M.; LÓPEZ-YARTO A.; RINCÓN, W. (coord. 2009) *Artes en tiempos de guerra*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, p. 317-332.
- MURGA, Idoia (2017). *Poetas del cuerpo: La danza de la Edad de Plata*. [Catàleg d'exposició]. Madrid: Residentes de Estudiantes i Acció Cultural Española.
- NARVÁEZ FERRI, Manuela. 2005. *L'Orfeo Català, cant coral i catalanisme (1891-1951)*. Universitat de Barcelona, Barcelona.
- NELSON, John (2013). *The significance of Rimsky-Korsakov in the development of a Russian National Identity*. Studia Mus. Helsinki: Hakapaino Oy.
- NERI DE CASO, Leopoldo (2014). *Regino Sainz de La Maza (1896-1981) y el renacimiento español de la guitarra en el siglo XX*. Universidad de Valladolid, Valladolid.
- NICOL, Eduard (1930). El Teatre. Abans de començar. Dins *Revista de Catalunya*, n. 62, p.168-169.

- NOGUERA i SOLÉ, Ramon (1920). *La sardana en escenaris*. Barcelona: Aplecs sardanístics.
- NOMMICK, Yvan (1999). L'évolution des effectifs instrumentaux dans l'œuvre de Manuel de Falla: continuité ou discontinuité. Dins JAMBOU, Louis (coord. 1999) *Congreso Manuel de Falla: Latinité et Universalité: actes du Colloque International*. París: Université de Paris-Sorbonne, p. 323-338.
- \_\_\_\_\_ (1999). *Joaquín Turina (1882-1949)*. Dins *Scherzo - Revista de Música*, vol. 15, n. 140, p. 139-143.
- \_\_\_\_\_ (2001). La herencia de la música y el pensamiento de Manuel de Falla en la posguerra (1940-1960). Dins CASTILLO, J.; CABRERA, I.; DE HENARES, I.; PÉREZ, G. (2001) *Actas del congreso Dos décadas de cultura artística en el franquismo (1936-1956)*. Granada: Universidad de Granada, p. 9-30.
- \_\_\_\_\_ (2004). El influjo de Felip Pedrell en la obra y en el pensamiento de Manuel de Falla. Dins *Recerca Musicològica* vol. 14-15. Bellaterra: Servei de Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona, p. 289-300.
- \_\_\_\_\_ (2006). L'Atlantide de Manuel de Falla : du mythe platonicien à la bibliothèque mythique. Dins *Pensée mythique et création musicale, actes du colloque autour de Maurice Ohana, 2 et 3 Avril 2001*. Paris: Conseil Scientifique de l'Université Charles-de- Gaulle-Lille 3, p. 163-191.
- NONELL, J.; SUBIRANA; Ll. (2006). *Els Fatxendes : Una gran orquestra de Sabadell*. Sabadell: Fundació Ars.
- NONELL, Jaume (2017a). Joan Ventura i Collboni, el selvatà desconegut fundador de La cobla La Principal de la Bisbal. Dins *Estudis del Baix Empordà*, n. 36, p. 155-181.
- \_\_\_\_\_ (2017b). *Biografia d'Isidre Marvà i Palau*. Manuscrit pendent de publicació.
- \_\_\_\_\_ (2017c). Cobles i orquestres a La Selva. El cas de La Juvenil Farnense. Dins *Quaderns de La Selva*, n. 29, p. 113-128.
- \_\_\_\_\_ (2018). Miquel Gich i Coll (1819-1896). El primer gran flabiolaire de la cobla moderna. Dins *Llibre de la Festa Major de Torroella de Montgrí*. Torroella de Montgrí: Associació del llibre de la festa major.
- \_\_\_\_\_ (2019). Els Llenas i La Nova Armonia de La Bisbal, uns músics i una cobla històrics i oblidats pel pas del temps. Dins *Estudis del Baix Empordà*, n. 38, p. 329-361.
- OLARTE MARTÍNEZ, Matilde (2014). La correspondencia inédita de Kurt Schindler como una fuente directa para contextualizar la vida musical del primer tercio del siglo XX. Dins *Fuentes documentales interdisciplinares para el estudio del patrimonio y la oralidad en España*. Pontevedra: Dos Acordes, Baiona, p. 553-651.
- OLLER, Oriol (2010). *Música i festa a Palafrugell*. Palafrugell: Ajuntament de Palafrugell i Diputació de Girona.

- OROVAL, Esteve (2019). Entrevista a Antoni Torrent. Dins *Revista d'història i patrimoni cultural de Vilassar de Mar i el Maresme*, n. 35, p. 105-108. [En línia]. [Data de consulta: març 2019]. Disponible a:  
<<https://www.raco.cat/index.php/Singladures/article/view/353081>>
- ORTIZ-DE-URBINA, Paloma (2019). *Arnold Schönberg und Roberto Gerhard. Briefwechsel. Kritische Ausgabe*. Berna: Peter Lang.
- PADROSA, Inés (1990). *La Principal de Perelada*. Perelada: Alzamora Artgràfica.
- PADROSA, I.; RAMIÓ, C. (2000). *La nissaga dels Serra*. Santa Coloma de Farners: GISC.
- PAHISSA, Jaume ([1947] 1956). *Vida y obra de Manuel de Falla*. Buenos Aires: Ricordi Americana S.A.
- PANYELLA, Vinyet (1996). *Cronologia del Noucentisme: una eina*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- \_\_\_\_\_ (2015). Qui té por del noucentisme? Dins *Noucentisme contra Modernisme i viceversa*. Barcelona: Gremi d'Editors de Catalunya.
- PEDRELL, Felip ([1891] 1991). *Por nuestra música. Algunas observaciones sobre la magna cuestión de una escuela lírico nacional motivadas por la Trilogía (tres cuadros y un prólogo) Los Pirineos*. Barcelona: Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona.
- PELLICER, Canut (1926). *Juli Garreta*. Barcelona: Edicions del Foment de la Sardana de Barcelona.
- PICO PASCUAL, Miguel Ángel (2004). Chants de la Guerre d'Espagne. La recreación folklórica por parte de dos compositores de la Generación del 27. Dins *Revista de Folklore*, n. 287, p. 179-180.
- PIQUÉ, Jordi (1987). El món lúdic de l'obrer. Dins *L'Avenç*, n. 104, p. 30-34.
- PIQUER, Ruth (2012). Ritmo clásico, danza y música en el noucentisme catalán. Dins *Revista Catalana de Musicologia*, p. 131-161.
- PLA, Adolf (2015). *Frederic Mompou: música i pensament. La fluïdesa de l'ésser i la creativitat musical (1893-1987)*. Tesi doctoral, Universitat Autònoma de Barcelona, Bellaterra.
- PLA, Josep (1988). *Reflexions sobre l'Empordà, la substància i el meu poble*. Barcelona: Edicions Destino.
- POWELL, Linton (1974). *The piano music of Joaquín Turina*. The University of North Carolina at Chapel Hill.
- \_\_\_\_\_ (1976). The influence of dance rhythms on the piano music of Joaquín Turina. Dins *The Music Review*, n. 37, p. 143-151.
- PUERTAS, David (2004). *Música encruada. Els enigmes musicals*. Barcelona: Clivis Publicacions.

- PUERTO, Jordi (1998). *Aproximació a la Cobla Barcelona*. Santa Coloma de Farners: GISC.
- \_\_\_\_\_ (2007). *Diccionari de cobles: del segle XIV al XXI*. Santa Coloma de Farners: GISC.
- \_\_\_\_\_ (2009). *Cròniques del Foment de la Sardana de Barcelona*. Santa Coloma de Farners: GISC.
- PUIG, Carme (2001). *Les col·laboracions de Joan Oliver al Diari de Sabadell (1923-1928)*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- PUJOL, F.; AMADES, J. (1936). *Diccionari de la Dansa, dels entremesos i dels instruments de música i sonadors*. Vol. I. Barcelona: Impremta Elzeviriana i Llibreria Camí S.A.
- PUJOL, J.; RABASEDA, J. (2013). Cronologia de les activitats d'Athenea. Dins FALGÀS, Jordi (ed. 2013). *Athenea 1913. El temple del Noucentisme*. Girona: Fundació Rafael Masó i Úrsula Llibres, p. 149-161.
- RABASEDA, Joaquim (2006). *Jaume Pabissa. Un cas d'anàlisi musical*. Tesi doctoral, Universitat Autònoma de Barcelona, Bellaterra.
- \_\_\_\_\_ (2011). *Els himnes nacionals: una primera introducció*. Barcelona: Documenta Universitària.
- \_\_\_\_\_ (2013a). La música del Noucentisme. Dins FALGÀS, Jordi (ed. 2013). *Athenea 1913. El temple del Noucentisme*. Girona: Fundació Rafael Masó i Úrsula llibres, p. 163-191.
- \_\_\_\_\_ (2013b). El Lament de Mont Juïc. Dins *L'Avenç*, n. 389, p. 71-75.
- \_\_\_\_\_ (2018). La Mercè, unes festes catalanistes i antimonàrquiques. Dins *L'Avenç*, n. 449, p. 70-71.
- RAMIÓ, Concepció (2000). Cobla Barcelona. Dins GIRALT, Jesús (coord.) *Gran Enciclopèdia de la Música*. Barcelona: Fundació Enciclopèdia Catalana.
- \_\_\_\_\_ (2001). La sardana, la música per a cobla i els esbarts. Dins AVIÑOA, Xosé (coord.) *Història de la Música Catalana, Valenciana i Balear*, Vol. VI. Barcelona: Edicions 62.
- \_\_\_\_\_ (2004-2005). Els Lamote de Grignon i la creació per a cobla. Dins *Recerca Musicològica* vol. 14-15. Bellaterra: Servei de Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona, p. 213-221.
- RECHE ANTÓN, José (2017). *El quartet de trompes de l'Orquestra Pau Casals (1920-1937)*. Tesi doctoral, Universitat Autònoma de Barcelona, Bellaterra.
- RIERA, C.; SERRACANT, J.M.; VENTURA, J. (2002). *Diccionari d'autors de sardanes i de música*. Santa Coloma de Farners: SOM - Arts Gràfiques Cantalozella.
- RIMSKI-KORSAKOV, Nikolai (1877). *Chants Nationaux Russes opus 24*. Sant Petersburg: W.Bessel & Cie.
- ROBERT, Morgan (1999). *La música del siglo XX. Una historia del estilo musical en la Europa y la América modernas*. Madrid: Edicions Akal.

- RODRÍGUEZ, Rosa Maria (2019). *Més enllà de la cobla: el repertori per a tenora en formacions simfòniques*. Treball final de grau, Escola Superior de Música de Catalunya, Barcelona.
- ROE, Jeremy (2019). *Antoni Gaudí - El máximo exponente de la arquitectura modernista catalana*. New York: Parkstone International.
- ROIG i ROSICH, Josep Maria (1984). L'impacte en el món cultural durant la Dictadura de Primo de Rivera. Dins *L'Avenç*, p. 72-83.
- \_\_\_\_\_ (1992). *La Dictadura de Primo de Rivera a Catalunya. Un assaig de repressió cultural*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- \_\_\_\_\_ (1997). Normalització lingüística, premsa i activitats editorials. Dins *Història de la Cultura Catalana*, vol. VIII. Barcelona: Edicions 62.
- \_\_\_\_\_ (2015). La irradiació de la Mancomunitat fora de la província de Barcelona. Dins *La Mancomunitat de Catalunya (1914): simposi del centenari*. Barcelona: Institut d'Estudis Catalans, p. 167-181.
- SAINZ DE LA MAZA, Paloma (1982). *Regino Sainz de la Maza, semblança de mi padre*. Burgos: Artes Gráficas Santiago Rodríguez, S.A.
- SÁNCHEZ, Olga (2008). *La Banda Municipal de Música de Albacete: desde sus orígenes hasta la primera década del Siglo XX*. Tesi doctoral, Universidad de Salamanca, Salamanca.
- SAPERAS, Miquel (1969). *El mestre Enric Morera*. Barcelona: Editorial Socitra.
- SAUMELL, Mercè (2006). *El teatre contemporani*. Barcelona: Editorial UOC.
- SCHEFER, Olivier (2011). *Variations on totality: Romanticism and the total work of Art*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- SCHWANDT, Erich (1980). Tarantella. Dins *The New Grove Dictionary of Music*. Oxford University Press.
- SCOTT, Richard (1999). *Community Ensemble Music as a Means of Cultural Expression in the Catalan-Speaking Autonomies of Spain*. Dins DOUGHERTY, D.; AZEVEDO, M. (ed. 1999) *Multicultural Iberia: Language, Literatur and Music*. California: University of California at Berkeley.
- SEGURANYES, Mariona (2018). Els referents catalans i empordanesos de Salvador Dalí. Dins *Catalan Historical Review*, p. 163-175.
- SERRA i COROMINAS, Joaquim (1957). *Tractat d'instrumentació per a Cobla*. Barcelona: Gràfiques Marina.
- SMYTH, David (2005). *Review of Stravinsky's Historie Du Soldat: A facsimile of the sketches*. Middleton, Wisconsin: A-R Editions.
- SOLÀ SOLÉ, Pere (2014). *Louis Aragon y España*. Lleida: Universitat de Lleida.

- SOPENA, Federico (1988). *Vida y obra de Manuel de Falla*. Madrid: Turner, D.L.
- STAKE, Robert (1995). *Investigación con estudio de casos*. Madrid: Morata.
- STRAVINSKY, Igor (1920). *Firebird suite, Re-orchestrated by the composer in 1919*. London: J. & W. Chester, N.d. Catalog B. & H., n. 573.
- \_\_\_\_\_ ([1924] 1966). Some ideas about my octour. Dins WALTER, E. (1966). *Stravinsky: The composer and his works*. Berkeley: University of California Press, p. 528-531.
- \_\_\_\_\_ ([1935] 2005). *Crónicas de mi vida*. Barcelona: Alba Editorial [Traducció d'Elena Vilallonga].
- STRAVINSKY, I.; CRAFT, R. ([1972] 2013). *Memorias y comentarios*. Barcelona: Acantilado [Traducció de Carme Font].
- SUBIRANA, Lluís (2003). *Catalanisme i sardanisme*. Barcelona: Edicions El Médol.
- TARUSKIN, Richard (1985). Chernomor to Kashchei: Harmonic Sorcery; Or, Stravinsky's Angle. Dins *Journal of the American Musicological Society*, n. 38, p. 72-142.
- TOLDRÀ, Eduard. (2014). *Impressions incoherents de la meua vida frívola a Barcelona*, edició a cura de Francesc Cortés i Mercè Comas. Barcelona: Quaderns Crema.
- TORRES i FELIP, Roser (1984). *L'Orfeo Gracienc i el seu entorn ciutadà: memòries del mestre Joan Balcells*. Barcelona: Orfeo Gracienc.
- TORRES, Elena (2002). Manuel de Falla en la creación musical catalana: asimilación y superación de un modelo. Dins *Música española entre dos guerres (1914-1945)*. Granada: Publicaciones del Archivo Manuel de Falla, p. 73-95.
- TORT, Raimon (1986). *El disc entre la indústria i l'art: del cilindre al "compact-disc"*. Barcelona: Fundació Orfeo Català – Palau de la Música Catalana.
- TREND, John Brande (1929). *Manuel de Falla and Spanish Music*. New York: Knopf.
- UCELAY, Enric (1982). *La Catalunya populista. Imatge, cultura i política en l'etapa republicana (1931-1939)*. Barcelona: Edicions La Magrana, col·lecció Els Orígens, n. 8.
- \_\_\_\_\_ (1993). Los orígenes culturales de la II República. Dins TUÑÓN DE LARA, M. (1993) *IX Coloquio de Historia Contemporánea de España*. Barcelona: Edicions La Magrana, col. Els Orígens, n. 8.
- VALDÉS, Carmen (1995). *De la estética y el arte*. Guadalajara: Editorial Universidad de Guadalajara.
- VALLEJO, José (2008). *Atlántida, sonido y materia*. Granada: Archivo Manuel de Falla.
- VALLÈS i ALTÈS, Joan (1998.) *Aproximació a la figura d'Amadeu Vives*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.

- VAN DEN TOORN, Pieter (1986). Octatonic pitch structure of Igor Stravinsky. Dins PASLER, Jann (1986) *Confronting Stravinsky*. Berkeley & Los Angeles: University of California Press, p. 130-156.
- VANCELLS i NOGUER, Albert (1988). *Història gràfica d'un centenari: La Principal de La Bisbal (1888-1988)*. La Bisbal d'Empordà: Gràfiques Agustí.
- VENTURA, Jesús (2014). *La sardana a Barcelona*. Barcelona: Ajuntament de Barcelona.
- VERDAGUER, Jacint (1927) *L'Atlàntida*. Barcelona: Casa Miquel-Rius.
- VERDAGUER, Mario (1957). *Medio siglo de vida íntima barcelonesa*. Barcelona: Barna.
- VIDAL i CASELLAS, Dolors (2005). *L'imaginari monumental i artístic del turisme Cultural. el cas de la revista Barcelona Atracció*. Tesi doctoral, Universitat de Girona, Girona.
- VILAR i MASSÓ, Albert (2009). *Calonge, terra de músics*. Girona: Gràfiques Agustí.
- VINÇAS, Laia (2003) *Josep Coll i Ligora: creador de la tenora metàl·lica, compositor i intèrpret*. Cassà de la Selva: Gràfiques Palahí AG.
- VIVES DE FÀBREGAS, Elisa (1966). *Pau Casals*. Barcelona: Rafael Dalmau Editor.
- WAGNER, Richard ([1849] 2013). *Arte y revolución*. Madrid: Editorial Casimiro.
- WALSH, Stephen (1998). *Apollo in the marketplace: Stravinsky and his manuscripts*. Edited by Felix Meyer. Basel: Mainz: Schoot, for the Paul Sacher Foundation.
- \_\_\_\_\_ (2001). Igor Stravinsky. Dins *New Grove Dictionary of Music and Musicians, Second Edition*. London: Macmillan Publishers.
- \_\_\_\_\_ (2002). *A creative spring: Russian and France (1882-1934)*. California: University of California Press.
- WALTHER, Eric (1986.) *La obra de Stravinsky: una interpretació*. Barcelona: Salvat Editors [Traducció de Santiago Martin]
- WEBER, William (2001). The History of Musical Canon. Dins COOK, N.; EVERIST, M. (2001) *Rethinking music*. New York: Oxford University Press, p. 336-355.
- \_\_\_\_\_ (2001). Concert (II). Dins *New Grove Dictionary of Music and Musicians, Second Edition*. London: Macmillan Publishers.
- WEBER, Eckhard (2003). *Atlàntida* de Manuel de Falla: nuevas soluciones para el teatro musical. Dins *Anuari Verdaguer*, n. 11, p. 629-668.
- WILLET, John (2018). Art and Revolution. Dins *New Left Review*, n. 112, p. 61-87. [En línia]. [Data de consulta: setembre 2019]. Disponible a: <<https://doi.org/10.4135/9781526436122.n77>>
- YIN, Robert (1994). *Case study research: Design and methods*. Sage Publications, CA.



YUDICE, George; MILLER, Toby (2004). *Política cultural*. Barcelona: Gedisa.

ZEMTSOVSKY, I.; POWELL, J. (2001). *Russian traditional music*. London: Grove Music Online. [En línia]. [Data de consulta: desembre 2019]. Disponible a: <<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.40456>>

ZIEGLER, Michelle (2019). *Not just for safeskeeping - composer's sketchbooks as working tools*. Basel: Paul Sacher Foundation.

ZIMMERMANN, Heidi (2020). *Stravinsky in context*. Cambridge: Cambridge University Press.

#### IV. Entrevistes

-n. 1: 2-II-2017, Rosa Bover i Serra. Besneta de Josep Serra i Bonal, neta de Joaquim Serra i Corominas.

-n. 2: 27-III-2017, Ramon Juncà i Torres. Net de Josep Juncà i Juscafresa.

-n. 3: 3-V-2017, Narcisa Toldrà i Sobrepera. Filla d'Eduard Toldrà i Soler.

-n. 4: 10-VIII-2017, Maria Àngels Paulís. Filla de Narcís Paulís i Vila.

-n. 5: 11-XI-2017, Gertrudis Teixidor i Colomer. Neboda de Josep Coll i Ligora.

-n. 6: 11-XI-2017, Sixtu Viñas i Teixidor. Nebot-net de Josep Coll i Ligora.

-n. 7: 8-XII-2017, Joan Martori i Pretel. Net d'Antoni Martori i Alom.

-n. 8: 24-XII-2017, Maria Brastegi i Moner. Neboda de Pere Moner i Parella.

-n. 9: 24-XII-2017, Judit Cornellà i Moner. Neboda-neta de Pere Moner i Parella.

-n. 10: 2-III-2018, David Craven-Bartle i Lamote de Grignon. Besnet de Joan Lamote de Grignon i net de Ricard Lamote de Grignon.

-n. 11: 4-III-2020, Eulàlia Aragonés i Isern. Neta de Pere Aragonés i Ramió.

-n. 12: 5-III-2020, Manuel Castellví i Mayans. Net de Ramon Mayans i Roca.

-n. 13: 19-V-2020, Eduard Díaz i Puig. Net de Josep Puig i Castelló.

-n. 14: 3-VI-2020, Jaume Girbés i Orro. Fill de Pere Girbés i Riera.

-n. 15: 1-VIII-2020, Marina Marvà i Comas. Filla d'Isidre Marvà i Palau.

---

# Els músics de la Cobla Barcelona

**Document 1.** Apunts biogràfics dels músics que van formar part de la Cobla Barcelona del 1922 al 1938.

## 1. ARAGONÈS i RAMIÓ, PERE (Amer, 1901 – Barcelona, 1980)



Va ser trompeta primer de la Cobla Barcelona del 1927-1928<sup>1411</sup> al 1930-1931. Del 1945 al 1947, en va tornar a formar part (Puerto 1998:137). També va tocar a la Banda Militar de Melilla (1921-1923); La Principal Unió d'Amer (1918); i va ser representant i intèrpret de l'Orquestrina Gaiety Jazz, de Ripollet (1933) (Puerto 1998:137).<sup>1412</sup> Al 1937, va realitzar un viatge de propaganda a Madrid amb la Cobla Barcelona-Albert Martí.<sup>1413</sup>

**Im. 1.** Col·lecció particular Albert Fontelles-Ramonet

---

<sup>1411</sup> Direcció General de Cultura Popular i Associacionisme Cultural, Arxiu de la Cobla-Orquestra Barcelona, Acta notarial, 27-VIII-1929, top. A1362

<sup>1412</sup> Loredó, Josep. 2020. *Blog de cobles orquestres de Catalunya*. Recuperat de: <<http://fotosformacionsmusicalsdecatalunya.blogspot.com/>>

<sup>1413</sup> Eulàlia Aragonès i Isern, comunicació personal, Barcelona (29-X-2019)

## 2. BLANCH i ARCHÉ, FERRAN “NANDO” (Tortellà, 1904 – Barcelona, 1967)



Va ser tible primer de la Cobla Barcelona del 1927-1928<sup>1414</sup> al 1930-1931. També va ser intèrpret de flauta travessera i de tible de la Banda Municipal de Barcelona (1930-1943) (Almacellas 2006:243); La Principal de Tortellà (Puerto 1998:118); La Principal del Llobregat (1942-1951) (Lara 2005:77); La Principal de Badalona (*Carnet del Sardanista*, 26-XII-1951; Puerto 1998:117-118);<sup>1415</sup> Cobla Renaixement (*Carnet del Sardanista*, IV-1952); La Principal de Gràcia i Cobla Laietana (*Destino*, 29-IV-1967). Al 1933, va assessorar a la Cobla Orquestra-Jazz Mozart de Sitges (*Baluard de Sitges*, 15-IV-1933); i durant uns anys va dirigir La Principal del Llobregat (Lara 2005:78). També va exercir de docent de tible al Conservatori Superior Municipal de Música de Barcelona (*Destino*, 29-IV-1967); i va escriure algunes sardanes (Músics per la Cobla, Arxiu General).

**Im. 2.** Col·lecció particular Albert Fontelles-Ramonet.

## 3. BUSCARONS i TURRÓ, JOSEP (Roses, 1887 – ?)



Va ser segon trompeta de la Cobla Barcelona del 1929-1930 (*Scherzando*, II-1929:16) al 1934-1935 (Puerto 2007:50). Durant la dècada de 1920 va viure a Vic i va ser músic militar (Puerto 1998:138).

**Im. 3.** Biblioteca de Catalunya, Fons Josep Subirà, sense top.

<sup>1414</sup> Direcció General de Cultura Popular i Associacionisme Cultural, Arxiu de la Cobla-Orquestra Barcelona, Acta notarial, 27-VIII-1929, top. A1362

<sup>1415</sup> Loredó, Josep. 2020. *Blog de cobles orquestres de Catalunya*. Recuperat de: <<http://fotosformacionsmusicalsdecatalunya.blogspot.com/>>

#### 4. CASELLAS, ENRIC



Va ser segon trompeta de la Cobla Barcelona durant la segona *tournée* de 1937 (*El Poble – Tortosa*, 10-X-1937).

Im. 4. Col·lecció particular Marina Marvà i Comas.

#### 5. CASSI i BASSACH, ANTONI (Pont de Molins, 1892 – Barcelona, 1966)



Va ser segon tible de la Cobla Barcelona del 1926-1927<sup>1416</sup> al 1937 (*El Poble – Tortosa*, 10-X-1937). També va ser intèrpret de la Cobla Barcino (Puerto 1998:117; Padrosa 2009:202), La Cervianenca i la Cobla Moderna (Puerto 1998:117; Puerto 2007:73).

Im. 5. Biblioteca de Catalunya, Fons Josep Subirà, sense top.

#### 6. CIVIT i PONS, FRANCESC (Valls, 1895 – Barcelona, 1974)



Va ser segon tenora de la Cobla Barcelona des de mitjans de la temporada 1926-1927<sup>1417</sup> al 1937 (*El Poble – Tortosa*, 10-X-1937). Prèviament, havia substituït a Robert Renart i Mercader durant la temporada 1924-1925. Del 1945 al 1949, en va tornar a formar part (Puerto 1998: 184). També va ser intèrpret de tenora a La Principal del Camp (*La Publicitat*, 10-II-1926) i a La Principal del Llobregat (Lara 2005:77). Segons *Anuario Musical de España* (1930:51) va ser clarinetista.

Im. 6. Biblioteca de Catalunya, Fons Josep Subirà, sense top.

<sup>1416</sup> Direcció General de Cultura Popular i Associacionisme Cultural, Arxiu de la Cobla-Orquestra Barcelona, Acta notarial, 27-VIII-1929, top. A1362

<sup>1417</sup> Direcció General de Cultura Popular i Associacionisme Cultural, Arxiu de la Cobla-Orquestra Barcelona, Acta notarial, 27-VIII-1929, top. A1362

## 7. CLA i VILAR, NARCÍS (Celrà, 1894 – ?)



Va ser fundador i segon tible de la Cobla Barcelona del 1922-1923 (*La Veu de Catalunya*, 9-V-1922:2) al 1923-1924 (v. **Annex 10, document n. 1**). També va ser intèrpret de violí a l'Orquestra Pau Casals<sup>1418</sup> i a l'Orquestra de la Societat Gironina de Concerts (Brugués 2008:120); de tible als Sendras de Granollers (1910-1912);<sup>1419</sup> Orquestra La Selvatana (1917-1920) (Gay 2018:488);<sup>1420</sup> Cobla Art Gironí (1927-1928) (Brugués 2008:215); i fundador de la Cobla Barcelona-Albert Martí (1929-1930). Probablement, va estudiar a l'Acadèmia Musical Gerudense, com la seva germana Emília Cla i Vilar (*Diario de Gerona*, 9-VI-1921:3).

**Im. 7.** Centre de Documentació de l'Orfeó Català, sense top.

## 8. COLL i LIGORA, JOSEP (Llançà, 1893 – Cassà de la Selva, 1965)



Va ser primer tenora de la Cobla Barcelona del 1929-1930 al 1934-1935. Del 1945 al 1957, en va tornar a formar part (2003; Puerto 1998:184).<sup>1421</sup> També va ser intèrpret de tenora i de violí de La Principal de Santa Coloma (1911), L'Aliança Vigatana (1911), La Unió Cassanense (1914-1916), La Selvatana (1915-1923), La Principal de La Bisbal (1923-1928), La Principal de Cassà (1935-1936), Els Montgrins (1942-1945) (Viñas 2003). Va compondre un centenar de sardanes. Al 1931 es va fabricar una tenora metàl·lica. Va aprendre música amb Mn. Salvador Anticó, capellà de Sant Miquel de Fluvià. Posteriorment, va prosseguir els estudis amb Josep Duran de l'Armentera.

**Im. 8.** Biblioteca de Catalunya, Fons Josep Subirà, sense top.

<sup>1418</sup> Centre de Documentació de l'Orfeó Català. Col·lecció de programes de concert de l'Orfeó Català - Palau de la Música Catalana [en línia]. *Concert inaugural de l'Orquestra Pau Casals, 13-IX-1920* [Consulta: 8-VI-2019]. Disponible a: <<http://mdc.csuc.cat/cdm/search/collection/ProgPMC/>>.

<sup>1419</sup> Loredo, Josep. 2020. *Blog de cobles orquestres de Catalunya*. Recuperat de: <<http://fotosformacionsmusicalsdecatalunya.blogspot.com/>>

<sup>1420</sup> Loredo, Josep. 2020. *Blog de cobles orquestres de Catalunya*. Recuperat de: <<http://fotosformacionsmusicalsdecatalunya.blogspot.com/>>

<sup>1421</sup> Col·lecció particular de Sixtu Viñas, «Apunts de treball» redactats per Josep Coll.

## 9. DINARÈS i FERRER, Anton (Vic, ? - ?)

Va ser primer fiscorn de la Cobla Barcelona del 1934-1935 al 1935-1936 (Puerto 1998:68). Va ser intèrpret de violí, banjo i trombó (*Butlletí del Sindicat Musical de Granollers*, 1-III-1926:9) i compositor de sardanes. També va tocar a la Unió Lírica de Vic (Riera, Serracant, Ventura 2002). Segons Almacellas (2005:102-104) al 1943 es va presentar a les proves de selecció de l'Orquestra Municipal de Barcelona. Va estudiar amb el seu pare, Jacint Dinarès i amb Benet Morató (Riera, Serracant, Ventura 2002).

## 10. FRIGOLA i VIVES, ANTONI (La Bisbal d'Empordà, 1882 - ?)



Va ser fundador i segon trombeta de la Cobla Barcelona del 1922-1923 (*La Veu de Catalunya*, 9-V-1922:2) al 1928-1929 (*Scherzando*, II-1929:16; *La Veu de Catalunya*, 11-12-1928). També va ser fundador de la Cobla Barcelona-Albert Martí (1929-1932) (*La Publicidad*, 31-XII-1928). També va ser intèrpret de la Cobla Nova Armonia, de la Bisbal (1912-1915) (Nonell, 2019: 344).

Im. 9. Centre de Documentació de l'Orfeó Català, sense top.

## 11. GARRIGA i OLIVER, PERE (Sabadell, 1884-1885 - Barcelona, 1971)



Va ser primer fiscorn de la Cobla Barcelona del 1929-1930 (*Scherzando*, XII-1928:96) al 1934-1935 (Puerto 1998:68). Al 1934 en va ser representant (*La Humanitat*, 22-VIII-1934). Va formar part de l'Orquestra Chapí de Sabadell (1903) (*Sabadell Moderno*, 25-X-1903); Orquestra Antiga Trullasos de Terrassa (1904) (*Sabadell Moderno*, 6-X-1904); La Principal de la Bisbal (1907, 1910-1919) (*Scherzando*, 1-IV-1907; *La Publicidad*, 4-XI-1917); La Nova Armonia de la Bisbal (1908 i 1920-1921) (*Scherzando*, 1-III-1908; *Baix Empordà*, 21-III-1920).<sup>1422</sup> També va ser mestre auxiliar de l'Orfeó Emporium de La Bisbal (*Baix Empordà*, 21-VII-1916; *Baix Empordà*, 21-III-1920).

Im. 10. Biblioteca de Catalunya, Fons Josep Subirà, sense top.

<sup>1422</sup> Loredó, Josep. 2020. *Blog de cobles orquestres de Catalunya*. Recuperat de: <<http://fotosformacionsmusicalsdecatalunya.blogspot.com/>>

## 12. GIRBÉS i RIERA, PERE (Rupià, 1908 – Barcelona, 1999)



Va ser fiscorn de la Cobla Barcelona durant la *tournee* de 1936 (Puerto 1998:149). Va formar part de la Jazz Band Dancing Costa Brava (1927-1929) i de La Penya de l'Escala (1929). Va ser intèrpret de la Cobla Barcelona-Albert Martí (1944-1946), La Principal del Llobregat, Cobla Rambles; Cobla Triomfal;<sup>1423</sup> i les orquestres del Teatre Victòria, Apolo i Còmic (Puerto 1998:149).

Im. 11. Arxiu Nacional de Catalunya, Fons Josep Maria Sagarra i Plana, top. ANC1-585-N-4029.

## 13. GRÀCIA, JOSEP (Peralta de la Salt, ? - ?,?)



Va ser primer trompeta de la Cobla Barcelona del 1931-1932 al 1936<sup>1424</sup>-1937 (*El Poble – Tortosa, 10-X-1937*).

Im. 12. Biblioteca de Catalunya, Fons Josep Subirà, sense top.

---

<sup>1423</sup> Loredó, Josep. 2020. *Blog de cobles orquestres de Catalunya*. Recuperat de: <<http://fotosformacionsmusicalsdecatalunya.blogspot.com/>>

<sup>1424</sup> Col·lecció particular d'Eduard Boada, «Festival de Música Catalana per la Cobla Barcelona al Cinema Recreu, (5-I-1936)

#### 14. GRAVALOSA i GERONÈS, JOSEP (Santa Coloma de Farners, 1882 – Barcelona, 1975)



Va ser fundador, director, flabiolaire i violinista de la Cobla Barcelona del 1922 (*La Veu de Catalunya*, 9-V-1922:2) a finals del 1923<sup>1425</sup>. Va formar part de la Cobla-Orquestra La Juvenil Farnense de Santa Coloma de Farners (1893-1895); Cobla Orquestra La Farnense; Orquestra d'Esteve Garreta; Orquestra de Cambra de Sant Feliu de Guíxols;<sup>1426</sup> Cobla-Orquestra La Principal de Palafrugell (1914-1918); Cobla-Orquestra La Selvatana (1919-1920); Orquestra Moderna Artística de Barcelona (1920-1921); Cobla-Orquestra Nova Barcelona (1932) (Nonell 2017c:122); Cobla-Orquestra Barcelona-Albert Martí (1944-1946) (Loredo 2016). Va ser director de La Selvatana (*Scherzando*, 11-XII-1920:107; Gay 2018:530). Al 1938, va fer una tournée amb la Cobla Catalunya per Europa. Va iniciar els estudis musicals amb Bonaventura Frigola i Fajula, organista de la parròquia de Santa Coloma de Farners i amb Jeroni Serrat. Va treballar amb Esteve i Juli Garreta, amb els quals va establir forts lligams d'amistat (Loredo 2016).

Im. 13. Centre de Documentació de l'Orfeó Català, sense top.

#### 15. JUNCÀ i JUSCAFRESA, JOSEP (Banyoles, 1888 – Madrid, 1972)



Va ser fundador, contrabaixista i violinista de la Cobla Barcelona del 1922-1923 (*La Veu de Catalunya* 9-V-1922:2) fins al 1937 (*El Poble – Tortosa*, 10-X-1937). Del 1945 al 1960, en va tornar a formar part (Puerto 1998:70). Va formar part de la Cobla-Orquestra Els Juncans (1901-1920); Sextet Juncans (1921) Orquestra del Teatre Principal de Gràcia i del Teatre Victòria. Va iniciar els seus estudis a la capella-escolania de Santa Maria dels Terrers amb Adolf Montforte. També amb el seu pare (v. **Annex 10, document n. 1**).

Im. 14. Col·lecció particular Eduard Boada.

<sup>1425</sup> Arxiu Municipal de Sant Feliu de Guíxols, Fons Josep Gravalosa Geronès, «Petit esbós de la vida de la Cobla Barcelona», top. GRV0300

<sup>1426</sup> Arxiu Municipal de Sant Feliu de Guíxols, Fons Josep Gravalosa Geronès, «Biografia de Josep Gravalosa», top. GRV0001



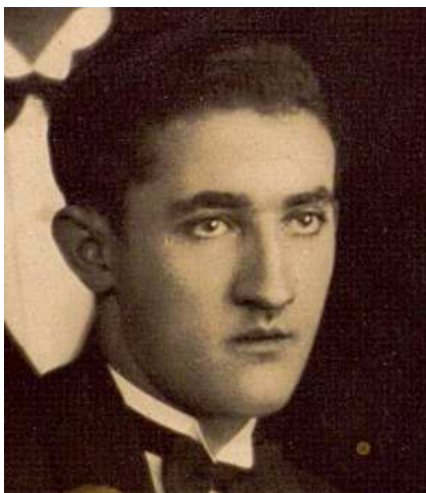
## 16. LLORÀ i CASADEMUNT, JOSEP (Cervià de Ter, 1890 – Mataró, 1939)



Va ser segon tible i violí de la Cobla Barcelona durant la temporada de 1924-1925 (v. **Annex 10, document n. 1**). A causa de la mort sobtada de Benvingut Tapis, va substituir-lo durant la temporada 1926-1927 (*La Sardana*, X-1926:281; Puerto 1998:40).<sup>1427</sup> També va ser intèrpret de tible a La Nova Olotina (1915) i Cobla Iluro (1925);<sup>1428</sup> de fagot a la Banda Municipal de Mataró (1929) i posteriorment director d'aquesta formació (1930-1939). També va ser professor i director de l'Escola Municipal de Música Mataró (1930-1936) (Guanyabens 2011:32). Va iniciar els estudis amb Ramon Serrat i Fajula (Guanyabens 2011:32).

**Im. 15.** Col·lecció particular Eduard Boada.

## 17. MAGRET i ALSINA, PERE (Camprodon, 1908 – Barcelona, 1980)



Va ser primer tible de la Cobla Barcelona del 1931-1932 (*El Muntanyenc*, 1-III-1931:6) al 1937.<sup>1429</sup> Del 1945 al 1946 i del 1960 al 1961 en va tornar a formar part (Puerto 1998:137). També va ser intèrpret de tible i de violí a la Cobla-Orquestra Camprodon (1926-1927);<sup>1430</sup> Unió Artística de Vidreres (1929); Art Gironí (1930) (*Diario de Gerona*, 22-I-1930:1); Cobla-Orquestra Maravella (1951-1956) (López 1993: 33); La Principal Barcelonina;<sup>1431</sup> Cobla Moderna (Puerto 1998:118); Cobla Popular i Cobla Verneda (*Avui*, 20-X-1980). Va estudiar amb Pere Quer i Oliveras (*Foment de la Sardana de Ripoll*, 1-1-1944:6).

**Im. 16.** Biblioteca de Catalunya, Fons Josep Subirà, sense top.

<sup>1427</sup> Loredó, Josep. 2020. *Blog de cobles orquestres de Catalunya*. Recuperat de: <<http://fotosformacionsmusicalsdecatalunya.blogspot.com/>>

<sup>1428</sup> Loredó, Josep. 2020. *Blog de cobles orquestres de Catalunya*. Recuperat de: <<http://fotosformacionsmusicalsdecatalunya.blogspot.com/>>

<sup>1429</sup> Col·lecció particular Jaume Nonell, «Dietari d'Isidre Marvà»

<sup>1430</sup> Loredó, Josep. 2020. *Blog de cobles orquestres de Catalunya*. Recuperat de: <<http://fotosformacionsmusicalsdecatalunya.blogspot.com/>>

<sup>1431</sup> Loredó, Josep. 2020. *Blog de cobles orquestres de Catalunya*. Recuperat de: <<http://fotosformacionsmusicalsdecatalunya.blogspot.com/>>

## 18. MARCOS, ANTONI

Va ser primer tible de la Cobla Barcelona al 1936<sup>1432</sup>.

## 19. MARTÍ i GALCERAN, Albert (L'Escala, 1881 – Barcelona, 1947)



Va ser fundador, tenora primer i representant de la Cobla Barcelona del 1922-1923 (*La Veu de Catalunya*, 9-V-1922:2) al 1929<sup>1433</sup>. També va ser intèrpret a L'Aliança de l'Escala; Els Rossinyols, de Castelló d'Empúries (Gallegos 2008:76); La Principal de La Bisbal (1900-1921) (*Som*, 1994:9-10). Va col·laborar amb L'Orquestra Amics de la Música;<sup>1434</sup> l'Orquestra Pau Casals<sup>1435</sup> i amb l'Orquestra Simfònica de Barcelona (Almacellas 2004); va ser vice-president del Sindicat d'Orquestres de Girona (*Scherzando*, I-1922:8); va ser intèrpret de clarinet i tenora a la Banda Municipal de Barcelona, del 1921 al 1943 (Almacellas 2016:243). Al 1929 va fundar i va ser intèrpret de tenora de la Cobla Barcelona-Albert Martí del 1929 al 1947.<sup>1436</sup> Va iniciar els seus estudis amb el seu pare i el seu germà. Els va prosseguir al Conservatori del Liceu amb el Mestre Purrini (*Almanac de la Sardana*, 1926:26).

**Im. 17.** Centre de Documentació de l'Orfeó Català, sense top.

---

<sup>1432</sup> Col·lecció particular d'Eduard Boada, «Festival de Música Catalana per la Cobla Barcelona al Cinema Recreu, 5-I-1936

<sup>1433</sup> Direcció General de Cultura Popular i Associacionisme Cultural, Arxiu de la Cobla-Orquestra Barcelona, Acta notarial, 27-VIII-1929, top. A1362

<sup>1434</sup> Centre de Documentació de l'Orfeó Català, Col·lecció de programes de concert de l'Orfeó Català - Palau de la Música Catalana [en línia]. *Dissetè concert de l'Associació d'Amics de la Música, 18-VI-1920* [Consulta: 8-VI-2019]. Disponible a: <<http://mdc.csuc.cat/cdm/search/collection/ProgPMC/>>.

<sup>1435</sup> Centre de Documentació de l'Orfeó Català, Col·lecció de programes de concert de l'Orfeó Català - Palau de la Música Catalana [en línia]. *Quart concert de l'Orquestra Pau Casals, 28-X-1921* [Consulta: 8-VI-2019]. Disponible a: <<http://mdc.csuc.cat/cdm/search/collection/ProgPMC/>>.

<sup>1436</sup> Loredó, Josep. 2020. *Blog de cobles orquestres de Catalunya*. Recuperat de: <<http://fotosformacionsmusicalsdecatalunya.blogspot.com/>>

## 20. MARTÍNEZ, Vicenç



Va ser trombó de la Cobla Barcelona durant la *tournée* de 1937 (*El Poble-Tortosa*, 10-X-1937).

Im. 18. Col·lecció particular Marina Marvà i Comas.

## 21. MARTORI i ALOM, ANTONI (Breda, 1884 – Barcelona, 1966)



Va ser fundador, segon fiscorn (1922-1923) i trombonista (1924-1936) de la Cobla Barcelona del 1922 (*La Veu de Catalunya*, 9-V-1922:2) al 1936<sup>1437</sup>. També en va ser representant durant alguns anys de la dècada de 1920<sup>1438</sup> i de 1930 (*Anuario Musical de España*, 1930:48). També va ser intèrpret de fiscorn a La Principal de Santa Coloma de Farners (1905-1908) (*La Lucha*, 2-VI-1905:3);<sup>1439</sup> fundador de la Cobla Moderna (Puerto 1998:143); intèrpret i representant de la Cobla Renaixement (*Carnet del sardanista*, IV-1952).

Im. 19. Centre de Documentació de l'Orfeó Català, sense top.

---

<sup>1437</sup> Col·lecció particular d'Eduard Boada, «Festival de Música Catalana per la Cobla Barcelona al Cinema Recreu, 5-I-1936

<sup>1438</sup> Direcció General de Cultura Popular i Associacionisme Cultural, Arxiu de la Cobla-Orquestra Barcelona, Acta notarial, 27-VIII-1929, top. A1362.

<sup>1439</sup> Loredo, Josep. 2020. *Blog de cobles orquestres de Catalunya*. Recuperat de: <<http://fotosformacionsmusicalsdecatalunya.blogspot.com/>>

## 22. MARVÀ i PALAU, ISIDRE (Terrassa, 1913 – Barcelona, 2005)



Va ser segon fiscorn de la Cobla Barcelona al 1936<sup>1440</sup> i també durant la *tournée* de 1937. Va ser professor de piano a l'Escola Municipal de Música de Terrassa i també a l'Escola de Música de la Seu d'Urgell. Va contribuir a la creació de l'Escola de Música de les Valls d'Andorra (Nonell 2017b).

Im. 20. Col·lecció particular Marina Marvà i Comas.

## 23. MAYANS i ROCA, RAMON (Esparraguera, 1893 – Barcelona, 1935)



Va ser fundador primer fiscorn de la Cobla Barcelona del 1922-1923 (*La Ven de Catalunya*, 9-V-1922:2) al 1928-1929<sup>1441</sup>. Va ser intèrpret de bombardí a la Banda Municipal de Barcelona del 1918 al 1934 (Almacellas 2006:250-251); i a l'Orquestra Els Independents d'Olesa (Puerto 1998:147). Va ser fundador i fiscorn de la Cobla-Orquestra Barcelona-Albert Martí (*La Ven de Catalunya*, 31-XII-1928:3).<sup>1442</sup>

Im. 21. Centre de Documentació de l'Orfeó Català, sense top.

---

<sup>1440</sup> Col·lecció particular d'Eduard Boada, «Festival de Música Catalana per la Cobla Barcelona al Cinema Recreu, 5-I-1936

<sup>1441</sup> Direcció General de Cultura Popular i Associacionisme Cultural, Arxiu de la Cobla-Orquestra Barcelona, Acta notarial, 27-VIII-1929, top. A1362

<sup>1442</sup> Loredó, Josep. 2020. *Blog de cobles orquestres de Catalunya*. Recuperat de: <<http://fotosformacionsmusicalsdecatalunya.blogspot.com/>>

## 24. MONER i PARELLA, PERE (La Canya, 1899 – Barcelona, 1965)



Va ser flabiolaire i violinista de la Cobla Barcelona del 1924-1925<sup>1443</sup> al 1937 (*El Poble – Tortosa*, 10-X-1937). Durant la dècada de 1930, en va ser representant i del 1945 al 1964, en va tornar a formar part (Ferrer i Mauri, 1965:77-79; Puerto 1998:183). També va ser intèrpret de flabiol a La Principal d'Olot i a La Lira d'Olot (Puerto 1998:115). Forma part d'una nissaga de flabiolaires. Va iniciar els seus estudis amb el seu pare (León 2002:104).

Im. 22. Biblioteca de Catalunya, Fons Josep Subirà, sense top.

## 25. OLIVA, LLUÍS

Va ser primer fiscorn de la Cobla Barcelona al 1936<sup>1444</sup>.

## 26. PEY i BUSTINS, ENRIC (Amer, 1876 – Granollers, 1943)



Va ser segon tible de la Cobla Barcelona des de mitjans de la temporada 1924-1925 fins la 1925-1926 (*La Gralla*, 28-VI-1925:5). També va tocar el tible i la flauta travessera a la Unión Guixolense (1910-1922) (Bussost 1992:46; *Àncora*, 27-VII-1995), Orquestra Ayats (*La Gralla*, 9-VII-1922), La Principal de Granollers (*La Gralla*, 19-III-1927) Orquestra Pla-Pey (*La Gralla*, 12-III-1933) i a la Banda de Música de les Milícies Antifeixistes (*Àncora*, 27-VII-1995).

Im. 23. *Almanac de la Sardana*, 1926:40.

---

<sup>1443</sup> Direcció General de Cultura Popular i Associacionisme Cultural, Arxiu de la Cobla-Orquestra Barcelona, Acta notarial, 27-VIII-1929, top. A1362

<sup>1444</sup> Col·lecció particular d'Eduard Boada, «Festival de Música Catalana per la Cobla Barcelona al Cinema Recreu, 5-I-1936

## 27. PUIG i CASTELLÓ, JOSEP (La Bisbal d'Empordà, 1910 – Cassà de La Selva 1999)



Va ser fiscorn de la Cobla Barcelona durant la *tournée* de 1937. Durant la temporada 1945-1946, en va tornar a formar part (Puerto 1998:195). També va ser intèrpret de l'Orquestra Els Rovires de Bordils, La Unió Cassanenca (1928), La Unió Artística de Vidreres (1932-1935 i 1939-1940), Els Fatxendes (1944-1953); la Selvatana (1954); La Principal de la Bisbal (1955-1967); Cobla Ciutat de Girona (1975-1982) i Cobla Baix Empordà. (Nonell i Subirana,

2006:121) Puerto 1998:149; *Enciclopèdia Catalana*, 1-VI-2003).

**Im. 24.** Col·lecció particular Eduard Díaz Puig.

## 28. RENART i MERCADER, ROBERT (Celrà, 1892 – Barcelona, 1964)



Va ser fundador, segon tenora i clarinet de la Cobla Barcelona del 1922-1923 (*La Veu de Catalunya*, 9-V-1922:2) a mitjans de la temporada 1924-1925<sup>1445</sup>. També va ser intèrpret de la Cobla Nova Armonia (*L'Avenç de l'Empordà*, 6-VI-1908:2); clarinetista i tenorista a la Banda Municipal de Barcelona (1922-1943) (Almacellas 2016:243); i clarinetista a l'Orquestra Municipal de Barcelona (1944-1954) (*Gasetta Municipal de Barcelona*, 22-III-1954:296)

**Im. 25.** Centre de Documentació de l'Orfeó Català, sense top.

---

<sup>1445</sup> Direcció General de Cultura Popular i Associacionisme Cultural, Arxiu de la Cobla-Orquestra Barcelona, Acta notarial, 27-VIII-1929, top. A1362

## 29. ROCA i PUIG, JOSEP (Pals, 1914 – Saint-Gondon, 2007)



Va ser tenora de la Cobla Barcelona al 1936<sup>1446</sup>; també durant la gira de 1937. Podria ser que fos el substitut de Josep Coll i Ligora (1935-1936). També va ser intèrpret de tenora a la Cobla Bisbalenca (1931-1933) (Gallegos 2020). Durant la dècada de 1942 va fer diversos recitals de violí a Barcelona amb Antònia Pich Santasusagna (*La Vanguardia*, 13-III-1943) i amb François Fluck;<sup>1447</sup> a Madrid (*ABC*, 19-V-1944); a París (*Ritmo*, V-1946); i a altres localitats catalanes. Va iniciar els estudis amb el compositor i fiscornaire Josep Pi i Pascual (Nonell 2020).

Im. 26. Arxiu Nacional de Catalunya, Fons Josep Maria Sagarra i Plana, top. ANC1-585-N-4029.

## 30. ROVIRA I QUINTANA, JOAN (Bordils, 1881 – Barcelona, 1951)



Va ser segon trompeta de la Cobla Barcelona del 1935 al 1936<sup>1448</sup> (Brugués 1998:402). També va ser intèrpret de l'Orquestra La Catalana, de Granollers (*El Congost*, 5-III-1899:3); Orquestra “Los Agustins” de Granollers (*La Vanguardia*, 5-VIII-1900); La Unión Cassanense de Cassà de la Selva (*La Publicidad*, 3-V-1908:4); Cobla-Orquestra Els Sendres de Granollers (*La Publicidad*, 6-V-1909); Orquestra Planas (*La Publicidad*, 19-II-1910); La Selvatana;<sup>1449</sup> La Principal de Granollers (*La Gralla*, 19-III-1927).

Im. 27. Col·lecció particular Josep Loredó.

<sup>1446</sup> Col·lecció particular d'Eduard Boada, «Festival de Música Catalana per la Cobla Barcelona al Cinema Recreu, 5-I-1936

<sup>1447</sup> Col·lecció particular de Jaume Nonell.

<sup>1448</sup> Col·lecció particular d'Eduard Boada, «Festival de Música Catalana per la Cobla Barcelona al Cinema Recreu, 5-I-1936

<sup>1449</sup> Loredó, Josep. 2020. *Blog de cobles orquestres de Catalunya*. Recuperat de: <<http://fotosformacionsmusicalsdecatalunya.blogspot.com/>>

### 31. SAGOLS i RUBAU, ALFRED (Sant Antoni de Calonge, 1886 – Sant Lluís de Perpinyà, 1939)



Va ser fundador, trombó i violí de la Cobla Barcelona del 1922-1923 (*La Veu de Catalunya*, 9-V-1922:2) al 1923-1924 (v. **Annex 10, document n. 1**). També va ser intèrpret a l'Orquestra Pau Casals, Orquestra Gran Teatre del Liceu; Cobla-Orquestra La Farnense (*La Publicidad*, 29-V-1908) i va dirigir la Cobla-Orquestra L'Art Gironí (1926) (Massó 2009:85; Puerto 1998:143). Va oferir diversos concerts de violí a diverses localitats catalanes (*Baix Empordà* 14-III-1915:3; *El Programa*, 7-IX-1918; *El Diluvio*, 7-VII-1926; *Baix Empordà*, 28-IV-1927:3)

i també a França, Suïssa, Alemanya, Itàlia, Portugal, Cuba i Argentina (Vilar 2009:85). Va iniciar els estudis musicals amb el seu pare i els va continuar als conservatoris de Tolosa i de París (Vilar 2009:85).

**Im. 28.** Centre de Documentació de l'Orfeó Català, sense top.

### 32.SARAÑANA i SENTÍS, TOMÀS (Bellmunt del Priorat, 1899 – Martorell, 1971)



Va ser segon trompeta de la Cobla Barcelona al 1936 (Puerto 2007:50). També va formar part de l'Orquestra Planas (Puerto 2007:50); i Cobla-Orquestra La Nova Barcelona (Loredó 2020)

**Im. 29.** Col·lecció particular Josep Loredó.



### 33. SERRA i BONAL, JOSEP (Peralada, 1874 – Barcelona, 1939)



Va ser director i segon fiscorn de la Cobla Barcelona del 1924-1925 (*La Publicitat*, 2-II-1924) al 1936. No va participar en cap de les *tournée*. Va ser fundador, director i intèrpret de fiscorn a La Principal de Peralada (1890-1910); director de l'Orfeó Art i Pàtria de Figueres (1911-1915) i de l'Orfeó Germanor Empordanesa (1915-1918). També a ser intèrpret de fiscorn a la Cobla Sureda durant la dècada de 1910 (*La Publicidad*, 13-IX-1917) i a la Catalhònia (Puerto 2007:71). Va ser professor a l'Acadèmia de Gimnàstica i Rítmica de Figueres (1914-1918); va treballar de copista per a l'Orfeó Català (1918-1924); va ser vicepresident de la Lliga Sardanista de Catalunya (1929). Va escriure una gran quantitat de sardanes per a cobla. Va formar-se amb Jaume Cervera a l'escola de música creada pels comtes de Peralada (Padrosa, Ramió 2000).

**Im. 30.** Biblioteca de Catalunya, Fons Josep Subirà, sense top.

### 34. TAPIS i BASSETS, BENVINGUT (Llagostera, 1895 – Barcelona, 1926)



Va ser fundador tible primer de la Cobla Barcelona del 1922-1923 (*La Ven de Catalunya*, 9-V-1922:2) fins la seva mort, a l'estiu de 1926 (*Revista Musical Catalana*, IX-1926:268). També va ser intèrpret de tible i de clarinet de la Banda Municipal de Barcelona del 1922 al 1925 (Almacellas 2004:203); La Principal de Llagostera (*Los Sitios de Gerona*, 27-V-1973:23); La Farnense.<sup>1450</sup>

**Im. 31.** Col·lecció particular Eduard Boada.

---

<sup>1450</sup> Loredó, Josep. 2020. *Blog de cobles orquestres de Catalunya*. Recuperat de: <<http://fotosformacionsmusicalsdecatalunya.blogspot.com/>>

### 35. TOST i PÀVIA, JOAN (Olesa de Montserrat, 1877 – Barcelona, 1955)



Va ser fundador i trompeta primer de la Cobla Barcelona del 1922-1923 (*La Veu de Catalunya*, 9-V-1922:2) al 1926-1927<sup>1451</sup>. També va ser intèrpret de trompeta a Els Escolans de Sant Sadurní d'Anoia (*La Vanguardia*, 4-IV-1902:4); Orquestra Unió Filharmònica de Barcelona (*La Publicitat*, 19-VI-1930:5); Orquestra Gran Teatre del Liceu (*La Vanguardia*, 25-X-1932:21); La Principal del Llobregat, del 1943-1948) (Lara 2005:77). Va ser alcalde d'Olesa de Montserrat del 1910 al 1914 (*El Poble Català*, 2-IV-1914:16).

Im. 32. Centre de Documentació de l'Orfeó Català, sense top.

### 36. VILARÓ i CARBONELL, FRANCESC (Palafrugell, 1885 – Barcelona, 1966)



Va ser segon tenora de la Cobla Barcelona de la temporada 1925-1926 fins a mitjans de la temporada 1926-1927. També va ser intèrpret de violí a La Principal de Palafrugell (*Àncora*, 19-VI-1975:9), Sextet Vilaró (*El Demócrata*, 5-VII-1914:3), a l'Orquestra Unió Catalana (*La Comarca*, 23-III-1917:3), director de l'Orfeó Aucellada de Palamós (*Baix Empordà*, 31-VII-1921:3), a la Cobla Vilaró i a l'Orquestrina-Jazz Vilaró (*La Gralla*, 11-X-1925:8) i la Cobla Granollers (*La Gralla*, 1-1-1927:83). Va estudiar amb el seu pare organista, violí amb mestre Molins. Va aprendre tenora amb Albert Martí. I va

perfeccionar els estudis amb Joan Lamote de Grignon (*Àncora*, 19-VI-1975:9).

Im. 33. *Almanac de la Sardana*, 1926:40.

<sup>1451</sup> Direcció General de Cultura Popular i Associacionisme Cultural, Arxiu de la Cobla-Orquestra Barcelona, Acta notarial, 27-VIII-1929, top. A1362

**Quadre-resum 1.** Músics de la Cobla Barcelona i instruments que dominaven.

<b>Nom</b>	<b>Instrument principal a la Cobla Barcelona</b>	<b>Segon instrument</b>
Aragonès i Ramió, Pere	trompeta	
Blanch i Arché, Ferran	tible	flauta travessera
Buscarons i Turró, Josep	trompeta	
Casellas, Enric	trompeta	
Cassi i Bassach, Antoni	tible	
Civit i Pons, Francesc	tenora	clarinet
Cla i Vilar, Narcís	tible	violí
Coll i Ligorà, Josep	tenora	flauta travessera i clarinet
Dinarès i Ferrer, Anton	fiscorn	violí
Frigola, Antoni	trompeta	
Garriga i Oliver, Pere	fiscorn	
Girbés i Riera, Pere	fiscorn	
Gràcia, Josep	trompeta	
Gravalosa i Geronès, Josep	flabiol	violí
Juncà i Juscafresa, Josep	contrabaix	violí
Llorà i Casademunt, Josep	tible	fagot
Magret i Alsina, Pere	tible	violí
Marcos, Antoni	tible	
Martí i Galceran, Albert	tenora	clarinet
Martínez, Vicenç	trombó	
Martori i Alom, Antoni	trombó	fiscorn
Marvà i Palau, Isidre	fiscorn	piano
Mayans i Roca, Ramon	fiscorn	bombardí
Moner i Parella, Pere	flabiol	violí
Oliva, Lluís	fiscorn	
Pey i Bustins, Enric	tible	flauta travessera
Puig i Castelló, Josep	fiscorn	
Renart i Mercader, Robert	tenora	clarinet
Roca i Puig, Josep	tenora	violí
Rovira i Quintana, Joan	trompeta	
Sagol i Rubaus, Alfred	trombó	violí
Sarañana i Sentís, Tomàs	trompeta	
Serra i Bonal, Josep	fiscorn	pianista
Tapis i Bassets, Benvingut	tible	clarinet
Tost, Joan	trompeta	
Vilaró, Francesc	tenora	violí

**Quadre-resum 2.** Músics de la Cobla Barcelona documentats en altres cobles-orquestres.

	La Unió Cassanense	La Principal de la Bisbal	Nova Armonia de la Bisbal	Cobla Orquestra La Farnense	Altres
Aragonès i Ramió, Pere					X
Blanch i Arché, Ferran					X
Buscarons i Turró, Josep					
Casellas, Enric					
Cassi i Bassach, Antoni					X
Civit i Pons, Francesc					X
Cla i Vilar, Narcís					X
Coll i Ligor, Josep	X	X			X
Dinarès i Ferrer, Anton					X
Frigola i Vives, Antoni			X		
Garriga i Oliver, Pere		X	X		X
Girbés i Riera, Pere					
Gràcia, Josep					
Gravalosa i Geronès, Josep				X	X
Juncà i Juscafresa, Josep					X
Llorà i Casademunt, Josep					X
Magret i Alsina, Pere					X
Marcos, Antoni					
Martí i Galceran, Albert		X			X
Martínez, Vicenç					
Martori i Alom, Antoni					X
Marvà i Palau, Isidre					
Mayans i Roca, Ramon					X
Moner i Parella, Pere					X
Oliva, Lluís					
Pey i Bustins, Enric					X
Puig i Castelló, Josep	X				X
Renart i Mercader, Robert			X		
Roca i Puig, Josep					X
Rovira i Quintana, Joan	X				X
Sagols i Rubau, Alfred				X	X
Sarañana i Sentís, Tomàs					X
Serra i Bonal, Josep					X
Tapis i Bassets, Benvingut				X	X
Tost, Joan					X
Vilaró, Francesc					X

**Quadre-resum 3.** Músics de la Cobla Barcelona que també van formar part o van col·laborar puntualment amb orquestres simfòniques, bandes, conjunts de cambra.

	BMB	OPC	OGTL	OSB	BMM	OAM	OEG	TPG	TV
Aragonès i Ramió, Pere									
Blanch i Arché, Ferran	X								
Buscarons i Turró, Josep									
Casellas, Enric									
Cassi i Bassach, Antoni									
Civit i Pons, Francesc									
Cla i Vilar, Narcís		X							
Coll i Ligora, Josep									
Dinarès i Ferrer, Anton									
Frigola i Vives, Antoni									
Garriga i Oliver, Pere									
Girbés i Riera, Pere									
Gràcia, Josep									
Gravalosa i Geronès, Josep				X		X	X		
Juncà i Juscafresa, Josep								X	X
Llorà i Casademunt, Josep					X				
Magret i Alsina, Pere									
Marcos, Antoni									
Martí i Galceran, Albert	X	X		X		X			
Martínez, Vicenç									
Martori i Alom, Antoni									
Marvà i Palau, Isidre									
Mayans i Roca, Ramon	X								
Moner i Parella, Pere									
Oliva, Lluís									
Pey i Bustins, Enric									
Puig i Castelló, Josep									
Renart i Mercader, Robert	X								
Roca i Puig, Josep									
Rovira i Quintana, Joan									
Sagols i Rubaus, Alfred		X	X						
Sarañana i Sentís, Tomàs									
Serra i Bonal, Josep									
Tapis i Bassets, Benvingut	X								
Tost, Joan				X					
Vilaró, Francesc									

(**BMB**= Banda Municipal de Barcelona; **OPC**= Orquestra Pau Casals; **OGTL**= Orquestra Gran Teatre del Liceu; **OSB**= Orquestra Simfònica de Barcelona; **BMM**= Banda Municipal de Mataró; **OAM**= Orquestra Amics de la Música; **OEG**= Orquestra d'Esteve Garreta; **TPG**= Orquestra Teatre Principal de Gràcia; **TV**= Teatre Victòria)

**Quadre-resum 4.** Plantilles de la Cobla Barcelona entre 1922 i 1938.

	<b>Flabiol</b>	<b>Tible II</b>	<b>Tible I</b>	<b>Tenora I</b>	<b>Tenora II</b>
<b>1922-1923</b>	Josep Gravalosa	Narcís Cla	Benvingut Tapis	Albert Martí	Robert Renart
<b>1923-1924</b>	Josep Gravalosa	Narcís Cla	Benvingut Tapis	Albert Martí	Robert Renart
<b>1924-1925</b>	Pere Moner	Josep Llorà- Enric Pey	Benvingut Tapis	Albert Martí	Robert Renart / Francesc Civit
<b>1925-1926</b>	Pere Moner	Enric Pey	Benvingut Tapis	Albert Martí	Francesc Vilaró
<b>1926-1927</b>	Pere Moner	Antoni Cassi	Benvingut Tapis- Josep Llorà	Albert Martí	Francesc Vilaró / Francesc Civit
<b>1927-1928</b>	Pere Moner	Antoni Cassi	Josep Llorà - Ferran Blanch	Albert Martí	Francesc Civit
<b>1928-1929</b>	Pere Moner	Antoni Cassi	Ferran Blanch	Albert Martí	Francesc Civit
<b>1929-1930</b>	Pere Moner	Antoni Cassi	Ferran Blanch	Josep Coll	Francesc Civit
<b>1930-1931</b>	Pere Moner	Antoni Cassi	Ferran Blanch	Josep Coll	Francesc Civit
<b>1931-1932</b>	Pere Moner	Antoni Cassi	Pere Magret	Josep Coll	Francesc Civit
<b>1932-1933</b>	Pere Moner	Antoni Cassi	Pere Magret	Josep Coll	Francesc Civit
<b>1933-1934</b>	Pere Moner	Antoni Cassi	Pere Magret	Josep Coll	Francesc Civit
<b>1934-1935</b>	Pere Moner	Antoni Cassi	Pere Magret	Josep Coll	Francesc Civit
<b>1935-1936</b>	Pere Moner	Antoni Cassi	Pere Magret	Josep Roca (?)	Francesc Civit
<b>1936</b>	Pere Moner	Antoni Cassi	Antoni Marcos	Josep Roca	Francesc Civit
<b>Gira 1936</b>	Pere Moner	Antoni Cassi	Pere Magret	Josep Roca	Francesc Civit
<b>Gira 1937</b>	Pere Moner	Antoni Cassi	Pere Magret	Josep Roca	Francesc Civit

	<b>Trompeta I</b>	<b>Trompeta II</b>	<b>Trombó</b>	<b>Fiscorn I</b>	<b>Fiscorn II</b>	<b>Contrabaix</b>
<b>1922- 1923</b>	Joan Tost	Antoni Frigola	Alfred Sagols	Ramon Mayans	Antoni Martori	Josep Juncà
<b>1923- 1924</b>	Joan Tost	Antoni Frigola	Alfred Sagols	Ramon Mayans	Antoni Martori	Josep Juncà
<b>1924- 1925</b>	Joan Tost	Antoni Frigola	Antoni Martori	Ramon Mayans	Josep Serra	Josep Juncà
<b>1925- 1926</b>	Joan Tost	Antoni Frigola	Antoni Martori	Ramon Mayans	Josep Serra	Josep Juncà
<b>1926- 1927</b>	Joan Tost	Antoni Frigola	Antoni Martori	Ramon Mayans	Josep Serra	Josep Juncà
<b>1927- 1928</b>	Pere Aragonès	Antoni Frigola	Antoni Martori	Ramon Mayans	Josep Serra	Josep Juncà
<b>1928- 1929</b>	Pere Aragonès	Antoni Frigola	Antoni Martori	Ramon Mayans	Josep Serra	Josep Juncà
<b>1929- 1930</b>	Pere Aragonès	Josep Buscarons	Antoni Martori	Pere Garriga	Josep Serra	Josep Juncà
<b>1930- 1931</b>	Pere Aragonès	Josep Buscarons	Antoni Martori	Pere Garriga	Josep Serra	Josep Juncà
<b>1931- 1932</b>	Josep Gràcia	Josep Buscarons	Antoni Martori	Pere Garriga	Josep Serra	Josep Juncà
<b>1932- 1933</b>	Josep Gràcia	Josep Buscarons	Antoni Martori	Pere Garriga	Josep Serra	Josep Juncà
<b>1933- 1934</b>	Josep Gràcia	Josep Buscarons	Antoni Martori	Pere Garriga	Josep Serra	Josep Juncà
<b>1934- 1935</b>	Josep Gràcia	Josep Buscarons - Joan Rovira	Antoni Martori	Pere Garriga – Anton Dinarès	Josep Serra	Josep Juncà
<b>1935- 1936</b>	Josep Gràcia	Joan Rovira	Antoni Martori	Anton Dinarès	Josep Serra	Josep Juncà
<b>1936</b>	Josep Gràcia	Joan Rovira	Antoni Martori	Lluís Oliva	Isidre Marvà	Josep Juncà
<b>Gira 1936</b>	-	Joan Rovira	-	Josep Puig	Pere Girbés	-
<b>Gira 1937</b>	Josep Gràcia	Enric Casellas	Vicenç Martínez	Josep Puig	Isidre Marvà	Josep Juncà

## Annex 7.

# Enregistraments de la Cobla Barcelona (1922-1938). Llistat conservat al fons documental de Fono Vilassar'78

Quadre-resum 1. Enregistraments de la Cobla Barcelona realitzats entre 1922 i 1938.

ANY	AUTOR	TÍTOL	MARC	N. CATÀLEG
1922	Aguiló, Josep	<i>L'anís del Tigre</i>	Gramófono	AE-173
1922	Botey, Antoni	<i>Caterineta</i>	Gramófono	AE-866
1922	Botey, Antoni	<i>L'atmeller</i>	Gramófono	AE-174
1922	Bou, Vicens	<i>Ginesta</i>	Gramófono	AE-173
1922	Bou, Vicens	<i>Llevantina</i>	Gramófono	AE-153
1922	Bou, Vicens	<i>Regalims del cor</i>	Gramófono	AE-867
1922	Garreta, Juli	<i>Juny</i>	Gramófono	AE-866
1922	Juncà, Antoni	<i>La vaca cega</i>	Gramófono	AE-174
1922	Mayral, Marià	<i>Camí del poble</i>	Gramófono	AE-886
1922	Mercader, Eduard	<i>Pomell de joventut</i>	Gramófono	AE-886
1922	Planàs, Antoni	<i>Unes noies que jo sé</i>	Gramófono	AE-858
1922	Rosell, Ramon	<i>Maria</i>	Gramófono	AE-194
1922	Soler, Normand	<i>Plany</i>	Gramófono	AE-194
1922	Toldrà, Eduard	<i>L'hereu i la pubilla</i>	Gramófono	AE-153
1922	Toldrà, Eduard	<i>Mariona</i>	Gramófono	AE-858
1922	Vicens Xaxu, Josep	<i>Carícies</i>	Gramófono	AE-867
1923	Aguiló, Josep	<i>La veu del seu amo</i>	Gramófono	AE-1097
1923	Bou, Vicens	<i>Nostre ideal</i>	Gramófono	AE-1108
1923	Fornells, Francesc	<i>Vallenca</i>	Gramófono	AE-1097
1923	Juncà, Antoni	<i>La molinera de Flassà</i>	Gramófono	AE-1108
1924	Carbonell, Narcís	<i>Francisca</i>	Regal-Record	RS-181
1924	Solsona, Enric	<i>Pomell de roselles</i>	Regal-Record	RS-181
1925	Baró Güell, Josep	<i>Els arbres de la devesa saben...</i>	Gramófono	AE-1374
1925	Botey, Antoni	<i>La baldusa</i>	Gramófono	AE-1372
1925	Bou, Vicens	<i>Festamajonera</i>	Gramófono	AE-1372
1925	Bou, Vicens	<i>Montserrat</i>	Gramófono	AE-1371
1925	Casnovas, Josep	<i>La penya</i>	Gramófono	AE-1400
1925	Saderra, Josep	<i>La viola d'or</i>	Odeon	101.180
1925	Sans, Enric	<i>A la meva estimada</i>	Gramófono	AE-1374



1925	Serra, Josep	<i>Recordança</i>	Gramófono	AE-1371
1925	Toldrà, Eduard	<i>L'hostal de la Peïra</i>	Gramófono	AE-1400
1925	Toldrà, Eduard	<i>La Ciseteta</i>	Odeon	101.179
1926	Aguiló, Josep	<i>Cel rogent</i>	Gramófono	AE-1639
1926	Bou, Vicens	<i>Esclats de joventut</i>	Gramófono	AE-1599
1926	Bou, Vicens	<i>Núria</i>	Gramófono	AE-1568
1926	Bou, Vicens	<i>Teresa</i>	Gramófono	AE-1568
1926	Gravalosa, Josep	<i>Montserrat</i>	Gramófono	AE-1663
1926	Juncà, Antoni	<i>Adela</i>	Gramófono	AE-1599
1926	Martínez Valls, Rafael	<i>Cançó d'amor i de guerra</i>	Gramófono	AE-1666
1926	Planàs, Antoni	<i>Dolç esplai</i>	Gramófono	AE-1666
1926	Serra, Josep	<i>El rossinyol</i>	Gramófono	AE-1663
1926	Toldrà, Eduard	<i>La fageda d'en Jordà</i>	Gramófono	AE-1639
1926	Vives, Amadeu	<i>Eixelebrada</i>	Odeon	102.134
1926	Vives, Amadeu	<i>Goigs i planys</i>	Odeon	102.131
1926	Vives, Amadeu	<i>Matinada santpolenca</i>	Odeon	102.131
1926	Vives, Amadeu	<i>Montserratina</i>	Odeon	102.134
1927	Botey, Antoni	<i>Caterineta</i>	Gramófono	AE-1965
1927	Carré, Francesc	<i>Anyorança (sic)</i>	Regal	RS 180
1927	Duran, Joan	<i>Aplec de Sant Maurici</i>	Regal	RS-220
1927	Garreta, Juli	<i>Juny</i>	Gramófono	AE-1965
1927	Morera, Enric	<i>Davant la Verge</i>	Gramófono	AE-1937
1927	Morera, Enric	<i>La festa major</i>	Gramófono	AE-1937
1927	Morera, Enric	<i>La nit de l'amor</i>	Gramófono	AE-1894
1927	Morera, Enric	<i>La santa espina</i>	Gramófono	AE-1894
1927	Morera, Enric	<i>Muntanyenca</i>	Gramófono	AE-1936
1927	Obiols, Angel	<i>L'alegre primavera</i>	Regal	RS-975
1927	Rimbau, Artur	<i>Aplec llevantí</i>	Regal	DK-8161
1927	Sans, Enric	<i>A la meva estimada</i>	Voz de su amo	AE-1374
1927	Serra, Josep	<i>La reina de les flors</i>	Gramófono	AE-1936
1927	Ventura, Pep	<i>Ai quines noies</i>	Regal	RS-178
1927	Ventura, Pep	<i>El toc de l'oració</i>	Gramófono	AE-1917
1927	Ventura, Pep	<i>Per tu ploro</i>	Gramófono	AE-1917
1927	Ventura, Pep	<i>Per tu ploro</i>	Regal	RS-975
1928	Buxeda, Artur	<i>Somris de mineta (sic)</i>	Regal	RS-837
1928	Farràs, F.	<i>L'aplec de l'amor</i>	Regal (viv.ton.)	RS-919
1928	Lamote de Grignon, Ricard	<i>Nupcial</i>	Regal (viv.ton.)	RS-919
1928	Lloret, Carles	<i>Maria Rosa</i>	Regal	RS-837
1928	Payàs, F.	<i>Enriqueta</i>	Regal	K-1053
1929	Casanovas, Josep	<i>Rosa roja</i>	Gramófono	AE-2773
1929	Morera, Enric	<i>Mainada</i>	Gramófono	AE-2773
1929	Rimbau, Artur	<i>Aires del Montgrí</i>	Gramófono	AE-3.025
1929	Solé, Lluís Maria	<i>Valldoreig (sic)</i>	Gramófono	AE-3.025
1929	Via, Jaume	<i>Bell record</i>	Odeon (TTC)	182.894B
1929	Zamacois, Joaquim	<i>Figaronenca (sic)</i>	Odeon (TTC)	182.894A
1930	Baró Güell, Josep	<i>Els arbres de la devesa saben...</i>	Voz de su amo	AE-1374
1930	Blanch, Ferran	<i>La beninguda Maria</i>	Parlophon	B-25514
1930	Bou, Vicens	<i>Mariagna</i>	Odeon	182.895
1930	Cantó, Josep	<i>La capriciosa</i>	Parlophone	A-25.513
1930	Cantó, Josep	<i>La sardana dels follets</i>	Parlophon	B-25364
1930	Carbonell, Narcís	<i>La pubilla de Calafell</i>	Polydor	220012
1930	Casals, Enric	<i>Platja de Sant Salvador</i>	Parlophon	B-25.515
1930	Casals, Enric	<i>Tarragona</i>	Parlophon	B-25.365
1930	Casanovas, Josep	<i>Per l'espai</i>	Regal	DK-8057
1930	Cassi, Antoni	<i>La cutulina</i>	Columbia	N 1067
1930	Castells, Ricard	<i>La serra del Cadí</i>	Regal	DK-8179

1930	Coll, Josep	<i>Cant a la vida</i>	Parlophon	B-25364
1930	Coll, Josep	<i>Garriguella</i>	Regal	DK-8092
1930	Font Palmarola, Josep	<i>El Bon Pastoret</i>	Regal	RS-1502
1930	Garreta, Juli	<i>Innominada</i>	Parlophon	B-25.383
1930	Garreta, Juli	<i>Juny</i>	Columbia	N 1067
1930	Gratacós, Francesc	<i>La parella</i>	Regal	DK-8057
1930	Grivé, Josep	<i>L' enamorada</i>	Parlophon	B-25.365
1930	Juncà, Josep	<i>Dolç pensament</i>	Gramófono	AE-3043
1930	Martínez Valls, Rafael	<i>Cançó d'amor i de guerra</i>	Voz de su amo	AE-1666
1930	Matas Cullell, Josep	<i>Pirinenca</i>	Parlophon	B-25.516
1930	Matas Cullell, Josep	<i>Tardor</i>	Parlophon	B-25.516
1930	Mayral, Marià	<i>Al mestre Millet</i>	Parlophon	B-25.545
1930	Morera, Enric	<i>La plassa del Sol (sic)</i>	Gramófono	AE-3043
1930	Morera, Enric	<i>La santa espina</i>	Parlophon	B-25.545
1930	Obiols, Angel	<i>L'Alegre primavera</i>	Columbia	N 1377
1930	Payàs, F.	<i>Somnis d'or</i>	Parlophon	B-25514
1930	Pérez Moya, Antoni	<i>Galant desdenyat</i>	Parlophon	B-25.368
1930	Pérez Moya, Antoni	<i>La festa major de Vilaxica</i>	Parlophon	B-25.368
1930	Pérez Moya, Antoni	<i>Marinada</i>	Parlophon	P-43549-1
1930	Pérez Moya, Antoni	<i>Marinada</i>	Voz de su amo	AB-658
1930	Planàs, Antoni	<i>Dolç esplai</i>	Voz de su amo	AE-1666
1930	Puig Janer, J.	<i>Plany</i>	Regal	RS-1502
1930	Pujol Mateu, Jordi	<i>Riteta</i>	Parlophone	22.836
1930	Riumalló, Francesc	<i>Les noies garriguenques</i>	Regal	DK-8092
1930	Rosell, Ramon	<i>Maria</i>	Voz de su amo	AE-194
1930	Serra, Joaquim	<i>Albada. (Impre. camperoles)</i>	Regal	RS-952
1930	Serra, Joaquim	<i>Cant de joia</i>	Parlophone	22.836
1930	Serra, Joaquim	<i>El Cintet</i>	Parlophon	P-54.586
1930	Serra, Joaquim	<i>La vall dels ecos (Imp. Campe.)</i>	Regal (K 1049)	RS-952
1930	Serra, Joaquim	<i>Mar blava</i>	Parlophone	B-25.513
1930	Serra, Josep	<i>El meu gra de sorra</i>	Voz de su amo	AE-1895
1930	Serra, Josep	<i>Perelada</i>	Voz de su amo	AE-1886
1930	Solsona, Enric	<i>Vos ésser meva?</i>	Regal	K-1053
1930	Tàpias, Jaume	<i>A una nina dels ulls blaus</i>	Polydor	220012
1930	Tarridas, Josep M.	<i>Rosó</i>	Parlophon	B-25363
1930	Toldrà, Eduard	<i>Atzavares i Baladres</i>	Parlophon	B-25.515
1930	Toldrà, Eduard	<i>El bac de les ginesteres</i>	Voz de su amo	AE-1375
1930	Toldrà, Eduard	<i>El bac de les ginesteres</i>	Parlophon	B-25.383
1930	Toldrà, Eduard	<i>Lluna plena</i>	Parlophon	B-25363
1930	Valls, Pere	<i>Puig-Graciós</i>	Parlophon	P-54.586
1930	Ventura, Pep	<i>El toc d'oració</i>	Regal	RS/1115
1930	Ventura, Pep	<i>Per tu ploro</i>	Columbia	N 1377
1930	Vilaró, Felip	<i>Cançó d'abril</i>	Voz de su amo	AE-1375
1930	Zamacois, Joaquim	<i>Cap d'any</i>	Gramófono	AE-3091
1930	Zamacois, Joaquim	<i>Margaridó</i>	Gramófono	AE-3091
1931	Coll, Josep	<i>Gelosia</i>	Odeon	182.895
1931	Manén, Joan	<i>Camprodon</i>	Odeon	182.896
1931	Manén, Joan	<i>Pàtria</i>	Odeon	182.896
1931	Mayral, Marià	<i>El primer sospir</i>	Voz de su amo	AF-437
1931	Mayral, Marià	<i>El Rabadà</i>	Voz de su amo	AF-437

1931	Mercader, Pere	<i>La rambla de Figueres</i>	Gramófono	AE-3816
1931	Molas, Isidre	<i>La joia de l'Empordà</i>	Odeon	182.901
1931	Quirós/Rodríguez	<i>La cançó de Catalunya</i>	Odeon	182.901
1932	Pujol Mateu, Jordi	<i>Riteta</i>	Odeon	183.507
1932	Serra, Joaquim	<i>Cant de Joia</i>	Odeon	183.507
1934	Bou, Vicens	<i>Angelina</i>	Columbia	V-969
1934	Bou, Vicens	<i>El saltiró de la cardina</i>	Columbia	V-969
1934	Bou, Vicens	<i>Llevantina</i>	Columbia	V_995
1936	Manén, Joan	<i>Manresana</i>	Odeon	173.505
1936	Serrat, Ramon	<i>L'oreig entre els pins</i>	Odeon	173.505
1923-25	Carré, Francesc	<i>Anyorança (sic)</i>	Regal-Record	RS-180
1923-25	Farró, Felix	<i>Recordant l'aplec dels orfeons</i>	Regal-Record	RS-180
1923-25	Fornells, Francesc	<i>Violet</i>	Regal-Record	RS-175
1923-25	Pi Pascual, Josep	<i>Cançó del mariner</i>	Regal-Record	RS-175
1924-25	Pi Pascual, Josep	<i>Illa roja</i>	Regal-Record	RS-174
1924-25	Serra, Joaquim	<i>Maria Rosa</i>	Regal-Record	RS-177
1924-25	Serra, Josep	<i>Íntima</i>	Regal-Record	RS-174
1924-25	Ventura, Pep	<i>Toc d'oració</i>	Regal-Record	RS-179
1924-25	Vilaró, Felip	<i>Perquè estàs trista?</i>	Regal-Record	RS-179
1924-26	Borguñó, Agustí	<i>Idili camperol</i>	Regal-Record	RS-182
1924-26	Buxeda, A.	<i>Somnis de mineta (sic)</i>	Regal	RS-387
1924-26	Carré, Francesc	<i>Recort etern ?</i>	Regal-Record	RS-177
1924-26	Casademont, Cassià	<i>Cançó del taper</i>	Regal-Record	RS-182
1924-26	Duran, Joan	<i>L'aplec de Sant Maurici</i>	Regal-Record	RS-291
1924-26	Esteve, Josep	<i>Cantant l'amor</i>	Regal-Record	RS-291
1924-26	Esteve, Josep	<i>Rondalles i cançons</i>	Regal-Record	RS-290
1924-26	Xicola, Pere	<i>Nines i ninots</i>	Regal-Record	RS-290
1925-26	Casanovas, Josep	<i>El cant del mariner</i>	Regal	RS-388
1925-26	Duran, Joan	<i>L'aplec de Sant Maurici</i>	Regal-Record	RS-291
1925-26	Farró, Fèlix	<i>Recordant l'aplec dels orfeons</i>	Regal-Record	RS-180
1925-30	Agramont, Antoni	<i>Joguines d'una pastora</i>	Disc Cat. Nord.	
1925-30	Saderra, Josep	<i>Maria de les trenes</i>	Disc Cat. Nord.	
1926-27	Serra, Joaquim	<i>Mari Rosa</i>	Regal-Record	RS-177
1926-27	Ventura, Pep	<i>El pardal</i>	Regal	RS-183
1926-28	Carbonell, Narcís	<i>Francisca</i>	Regal	RS-181
1926-28	Carré, Francesc	<i>Glòria a Guimerà</i>	Regal	RS-289
1926-28	Esteve, Josep	<i>Cantant l'amor</i>	Regal	RS-219
1926-28	Farró, Felix	<i>Recordant l'aplec dels orfeons</i>	Regal	RS 180
1926-28	Fornells, Francesc	<i>Violet</i>	Regal	RS-892
1926-28	Serra, Joaquim	<i>Cant de joia</i>	Regal	RS-415
1926-28	Solsona, Enric	<i>Pomells de roselles</i>	Regal	RS-181
1926-28	Tapis, Benvingut	<i>Carmeta</i>	Regal	RS-178
1926-28	Ventura, Pep	<i>Per tu ploro</i>	Regal	RS-183
1926-28	Xicola, Pere	<i>La nena de Puigcerdà</i>	Regal	RS-415
1926-28	Xicola, Pere	<i>Liseta</i>	Regal	RS-289
1926-30	Pi Pascual, Josep	<i>Cançó del mariner</i>	Regal	RS-892
1927-28	Monné, Agustí	<i>Baixant del Puigventós</i>	Regal	DK-8161
1928-29	Carbonell, Narcís	<i>L'aplec de St. Ferriol</i>	Regal (viv.ton.)	RS-1147
1928-29	Llenas, Josep	<i>La reina de la festa</i>	Regal (viv.ton.)	RS-1147
1929-30	Blanch, Ferran	<i>La benvinguda Maria</i>	DISC DE PROVA.	76.583
1929-30	Bonaterra, Jaume	<i>La modesteta maca</i>	Regal-Record	DK-8162
1929-30	Cassí, Antoni	<i>La cutulina</i>	Regal (viv.ton.)	DK-8437
1929-30	Gralla, Pau (J.Serra)	<i>De la gresca</i>	DISC PROVA.	76.682

1929-30	Juncà, Antoni	<i>La hermosa Antonia (sic)</i>	Regal (viv.ton.)	DK-8437
1929-30	Tàpias, Jaume	<i>Nit de festa</i>	Regal-Record	DK-8162
1929-32	Bou, Vicens	<i>El saltiró de la cardina</i>	Columbia	A-969
1929-32	Català, Antoni	<i>La processó de Sant Bartomeu</i>	Columbia	A-958
1929-32	Morera, Enric	<i>La sardana de les monges 1.919</i>	Columbia	A-958
1930-31	Casanovas, Josep	<i>Dos estrelles</i>	Regal	K-1897
1930-31	Duran Boix, J.M.	<i>En Joan Petit</i>	Regal	K-1899
1930-35	Ventura, Pep	<i>Per tu ploro</i>	Disc Cat. Nord.	
1930-36	Pujol, Francesc	<i>Els fadrins de Sant Boi</i>	Regal	DKX-1026
1930-36	Toldrà, Eduard	<i>Les dances de Vilanova</i>	Regal	DKX-1026
1932-34	Cassí, Antoni	<i>La catulina (sic)</i>	Regal	K-2517
1932-35*	Soler, Normand	<i>Plany</i>	Voz de su amo	AE-104
	Pujol, Francesc	<i>Estudiants de Tolosa</i>	Columbia	DK-8394

## Quadre-resum 2. Enregistraments de la Cobla Barcelona realitzats entre 1922 i 1938.

ANY	AUTOR	TÍTOL	INTÈRPRETS	MARCA	N. CATÀLEG
1931	Fontbernat, Josep	<i>Catalunya Patria nostra</i>	Cobla Barcelona i Cent Homes de Fontbernat	Odeon	184.236
1931	Morera, Enric	<i>Himne a l'arbre fruïter</i>	Cobla Barcelona i Cent Homes de Fontbernat	Odeon	184.236
1930	Martínez Valls, Rafael	<i>Festa major de Vilaxica</i>	Cobla Barcelona i altres cors	Parlophon	B-25.368
1930	Pujol, Francesc	<i>Els estudiants de Tolosa</i>	Cobla Barcelona	Regal	DK-8394
1932-4	Pujol, Francesc	<i>Els fadrins de Sant Boi</i>	Cobla Barcelona	Regal	DKX-1026
1932-4	Toldrà, Eduard	<i>Les dances de Vilanova</i>	Cobla Barcelona	Regal	DKX-1026
1931	Morera, Enric	<i>La santa espina</i>	Cobla Barcelona	Odeon	182.900
1931	Ventura, Pep	<i>Per tu ploro</i>	Cobla Barcelona	Odeon	182.900
1929	Pérez Moya, Antoni	<i>La festa major de Vilaxica.</i>	Cobla Barcelona	Parlophon	76.335
1933	Llongueras, Joan	<i>Himne Federació de Joves Cristians</i>	Cobla Barcelona i Escolania Coral F.J.C.	Fonogr. Delfos	10.440
1930	Moya Mestres, J.	<i>Cerebrino Mandri</i>	Cobla Barcelona i M.Viladoms/E.Sagi	Reclamfon	10476
1931	Mayral, Marià	<i>El primer sospir</i>	Cobla Barcelona i Orfeó Goya	Voz de su amo	AF-437
1931	Mayral, Marià	<i>El Rabadà</i>	Cobla Barcelona i Orfeó Goya	Voz de su amo	AF-437
1930	Pérez Moya, Antoni	<i>El galant desdenyat</i>	Cobla Barcelona i Orfeó Montserrat i Sants	Parlophon	B-25.368
1930	Pérez Moya, Antoni	<i>La festa major de Vilaxica</i>	Cobla Barcelona i Orfeó Orfeons Montserrat i Sants	Parlophon	B-25.368
1930	Pujol, Francesc	<i>Cap al tard</i>	Cobla Barcelona, Principal del Vallés i Principal del Bages	Regal	DK-8317
1930	Pujol, Francesc	<i>La cançó de la muntanya</i>	Cobla Barcelona, Principal del Vallés i Principal del Bages	Regal	DK-8317



## Annex 8.

---

# Registre de concursos celebrats entre 1883 i 1935

En aquest apartat es pot consultar la informació reunida per a la redacció del capítol 3. La mostra engloba seixanta-quatre concursos de quatre tipologies diferents celebrats entre 1883 i 1935: certàmens literaris i musicals, concursos de composició per a cobla, concursos de diferents gèneres musicals i concursos de cobles. A continuació s'exposa un quadre resum de les tipologies; un llistat per ordre cronològic, localitat geogràfica i tipificació; una relació dels diferents certàmens literaris i musicals, concursos de composició de diferents gèneres musicals i concursos de composició per a cobla, amb la corresponent localitat, el títol, el jurat, la tipificació, el cartell, els guardons i les referències de la premsa; i un quadre resum dels catorze concursos d'interpretació de cobles celebrats entre 1883 i 1932, amb el títol, les cobles participants, el jurat, l'obra obligada i de lliure elecció i els premis.

**Quadre-resum 1.** Quantitat de concursos de la mostra per tipologies.

Tipologia de concurs	Quantitat
Certàmens literaris i musicals	20
Concurs de composició per a cobla	27
Concurs de composició de diferents gèneres musicals	7
Concursos de cobles	14
	68

**Quadre-resum 2.** Llistat de les tipologies per any, lloc, tipificació i títol.

Any	Lloc	Tipificació	Títol
1883	Girona	Concurs de cobles	«Gran certamen o concurso de orquestas de plaza»
1887	La Bisbal d'Empordà	Certamen literari i musical	«III Concurs Literari i Musical»
1892	Barcelona	Concurs de cobles	«Gran concurso internacional de sociedades corales, bandas de música militares y civiles, coplas ampurdanesas y solistas instrumentales»
1895	Girona	Concurs de cobles	«Concurso de coplas - sardanas ampurdanesas con instrumentos del país»
1897	Girona	Concurs de cobles	«Gran concurso de coplas ampurdanesas»
1901	La Bisbal d'Empordà	Certamen literari i musical	«Certamen literari i musical de La Bisbal»
1902	Figueres	Concurs de composició per a cobla	«Concurs de sardanes»
1902	Barcelona	Concurs de cobles	«Concurs de coples ampurdanesas»
1902	Figueres	Concurs de cobles	«Concurs de sardanes»
1903	Olot	Concurs de cobles	«Certamen musical de orquestas de plaza»
1904	Barcelona	Concurs de composició de diferents gèneres musicals	«I Festa de la Música Catalana»
1905	Palafrugell	Certamen literari i musical	«Festa de la Bellesa»
1906	Barcelona	Concurs de composició de diferents gèneres musicals	«III Festa de la Música Catalana»
1906	Girona	Concurs de composició per a cobla	«Certamen de sardanes»
1906	Girona	Concurs de composició de diferents gèneres musicals	«Concurs Musical Casa Sobrequés i Reig»
1907	Barcelona	Concurs de cobles	«Concurs de cobles empordaneses»
1907	Rubí	Certamen literari i musical	«Jocs Florals de Rubí»
1908	Olot	Certamen literari i musical	«Certamen literari d'Olot»
1909	La Bisbal d'Empordà	Certamen literari i musical	«Jocs Florals de l'Escut Emporità de La Bisbal»
1910	Olot	Certamen literari i musical	«XXI Certamen Literari-Artístich»
1910	Figueres	Concurs de cobles	«Festa de la sardana»
1910	Figueres	Concurs de composició per a cobla	«Concurso de sardanes para orquesta»
1911	La Bisbal d'Empordà	Certamen literari i musical	«Jochs florals de La Bisbal»
1914	Palamós	Certamen literari i musical	«Certamen Literari i Musical»
1915	Olot	Certamen literari i musical	«Certamen Musical d'Olot»
1916	L'Escala	Certamen literari i musical	«Jocs Florals de l'Escala»
1916	Girona	Concurs de cobles	«Concurs de cobles de plassa»
1917	Figueres	Certamen literari i musical	«Jocs Florals de l'Empordà»
1917	Girona	Concurs de composició per a cobla	«I Festa de la Sardana»
1918	La Bisbal d'Empordà	Certamen literari i musical	«Jocs Florals de La Bisbal»
1919	Barcelona	Concurs de composició de diferents gèneres musicals	«I Concurs Musical Eusebi Patxot i Llagustera»
1919	Mataró	Concurs de composició per a cobla	«Certamen de sardanes»
1919	Girona	Concurs de composició per a cobla	«II Festa de la Sardana»
1920	Barcelona	Concurs de composició de diferents gèneres musicals	«VII Festa de la Música Catalana»

1920	Barcelona	Concurs de composició de diferents gèneres musicals	«II Concurs Musical Eusebi Patxot i Llagustera»
1920	Barcelona	Certamen literari i musical	«Festa de la poesia i de la música Orfeó Gracienc»
1920	Banyoles	Concurs de composició per a cobla	«I Certamen Musical»
1921	Olot	Certamen literari i musical	«III Certamen Musical»
1921	Banyoles	Concurs de composició per a cobla	«II Certamen Musical»
1921	Girona	Certamen literari i musical	«Jocs Florals»
1922	Barcelona	Concurs de composició per a cobla	«Festa de la sardana Orfeó Gracienc»
1922	Banyoles	Concurs de composició per a cobla	«III Certamen Musical»
1922	Sabadell	Concurs de cobles	«Concurs de cobles»
1922	Barcelona	Concurs de cobles	«Concurs de cobles de Catalunya»
1922	Mataró	Concurs de composició per a cobla	«Concurs de sardanes»
1922	Girona	Concurs de composició per a cobla	«III Festa de la Sardana»
1923	Banyoles	Concurs de composició per a cobla	«IV Concurs Musical»
1923	Barcelona	Certamen literari i musical	«Festa de la Poesia i de la Música Orfeó Gracienc»
1923	Girona	Concurs de composició per a cobla	«IV Festa de la Sardana»
1923	Arenys de Mar	Concurs de composició per a cobla	«XIX Certamen Musical de l'Ateneu Arenyenc»
1925	Girona	Concurs de composició per a cobla	«V Festa de la Sardana»
1925	Barcelona	Concurs de composició per a cobla	«I Concurs Premis Sant Jordi»
1925	Calella	Concurs de composició per a cobla	«Certamen Musical de Sardanes»
1926	Barcelona	Concurs de composició per a cobla	«II Concurs Premis Sant Jordi»
1926	Girona	Concurs de composició per a cobla	«VI Festa de la Sardana»
1927	Barcelona	Concurs de composició per a cobla	«III Concurs Premis Sant Jordi»
1928	Barcelona	Concurs de composició per a cobla	«IV Concurs Premis Sant Jordi»
1929	Barcelona	Concurs de composició per a cobla	«V Concurs Premis Sant Jordi»
1930	Barcelona	Concurs de composició per a cobla	«VI Concurs Premis Sant Jordi»
1930	Girona	Certamen literari i musical	«Jocs Florals»
1930	Barcelona	Concurs de composició per a cobla	«Concurs Joventut Hotelera Exposició Internacional»
1931	Girona	Certamen literari i musical	«Jocs Florals»
1931	Banyoles	Concurs de composició per a cobla	«V Certamen Musical»
1932	Girona	Concurs de composició per a cobla	«I Concurs Musical convocat per la Comissaria de la Generalitat de Catalunya»
1932	Barcelona	Concurs de cobles	«Concurs de cobles convocat per la Generalitat de Catalunya»
1932	Sant Feliu de Guíxols	Concurs de cobles	«Concurs de cobles convocat per la Generalitat de Catalunya»
1932	Girona	Certamen literari i musical	«Jocs Florals»
1935	Barcelona	Concurs de composició de diferents gèneres musicals	«IX Concurs Musical Concepció Rabell i Cívils»



**Quadre resum 3.** Relació de certàmens literaris i musicals, concursos de composició de diferents gèneres musicals i concursos de composició per a cobla de la mostra celebrats entre 1887 i 1935.

<b>ANY</b>	<b>1887</b>
<b>LLOC</b>	La Bisbal d'Empordà
<b>TÍTOL</b>	«III Concurs Literari i Musical»
<b>JURAT</b>	Celestí Sadurní, Josep Bretons, Vicente Negre
<b>TIPIFICACIÓ</b>	Certamen literari i musical
<b>CARTELL</b>	«Sardana que pugui ser executada per una orquestra composta per 12 professors amb l'advertència que en igualtat de circumstancies, serà preferida la que tingui més sabor popular»
<b>PREMI</b>	Premi. <i>La barretina d'Adelino</i> Abreu i Boy Accèssit 1 <i>Modèstia</i> Joan Carreras Dagas Accèssit 2 <i>La pubilla capritxosa</i> Joan Carreras Dagas Accèssit 3 <i>Per sardanes l'Empordà</i> de Benet Ventura
<b>REFERÈNCIES</b>	<i>Semanario de Palamós</i> (VIII-1887); <i>La Lucha</i> (19-VIII-1887:19); <i>La nueva Lucha</i> (6-IX-1887:2)

<b>ANY</b>	<b>1901</b>
<b>LLOC</b>	La Bisbal d'Empordà
<b>TÍTOL</b>	«Certamen literari-musical de La Bisbal»
<b>JURAT</b>	Mn. Jacinto Verdager (president), Ramon N. Comas (vicepresident), Claudi Omar y Barrera (vocal), Bernat Durand (vocal), Ramon Masifern (secretari).
<b>TIPIFICACIÓ</b>	Certamen literari i musical
<b>CARTELL</b>	«XIX. Premi de la Comissió de Foment de "L'escut Emporità": un escut de Catalunya, de plata y or, sobre panna de suro en forma d'artístic targeter, a la millor composició coral sobre lletra de don Ramón Masifern, la qual, així mateix també es concreta. En igualtat de mèrit serà preferida la que tingui aires de sardana y vagi acompanyada amb instruments de plassa».
<b>PREMI</b>	<i>La cançó del taper</i> – Cassià Casademont
<b>REFERÈNCIES</b>	<i>La Ven de Catalunya</i> (15-VI-1901:4)

<b>ANY</b>	<b>1902</b>
<b>LLOC</b>	Figueres
<b>TÍTOL</b>	«Concurs de Sardanes»
<b>JURAT</b>	Eusebi Guiteras i Guiu, Albert Cotó i Fina
<b>TIPIFICACIÓ</b>	Concurs de composició per a cobla
<b>CARTELL</b>	«La Comissió executora del Concurs de Sardanes que tindrà lloc en aquesta ciutat amb motiu de la celebració de les fires i festes de la Santa Creu, ha convingut premiar amb 200 pessetes al autor de la millor sardana inèdita de tema lliure, essent preferida amb igualtat de circumstancies la que sigui basada en motius populars. La propietat de la sardana quedarà per l'autor»
<b>PREMI</b>	<i>La rondalla</i> – Juli Garreta
<b>REFERÈNCIES</b>	<i>La Vanguardia</i> (3-V-1902:3); <i>La Ven de Catalunya</i> (18-IV-1902:2); <i>La Ven de Catalunya</i> (7-V-1902:2); <i>Diario de Gerona</i> (27-IV-1902:5); <i>Llevor</i> (30-III-1902:3)

<b>ANY</b>	<b>1904</b>
<b>LLOC</b>	Barcelona
<b>TÍTOL</b>	«I Festa de la Música Catalana»
<b>JURAT</b>	Felip Pedrell, Josep García Robles, Antoni Nicolau, Eusebi Daniel, Lluís Millet
<b>TIPIFICACIÓ</b>	Concurs de composició de diferents gèneres musicals
<b>CARTELL</b>	«VI. Un objecte decoratiu, ofert per la “Unió Catalanista”, consistent en lo segell de dita entitat incrustat en or sobre planxa d’acer, que s’adjudicarà a la millor y més típica sardana escrita per a cobla empordanesa. La partitura deurà anar acompanyada d’una reducció per a piano»
<b>PREMI</b>	<i>Idil·li</i> – Josep Serra
<b>REFERÈNCIES</b>	<i>Revista Musical Catalana</i> (VII-1904)

<b>ANY</b>	<b>1905</b>
<b>LLOC</b>	Palafrugell
<b>TÍTOL</b>	«Festa de la Bellesa»
<b>JURAT</b>	Felip Pedrell, Lluís Millet, Marian Vinyas
<b>TIPIFICACIÓ</b>	Concurs literari i musical
<b>CARTELL</b>	«400 pessetes, a la millor sardana llarga pera cobla»
<b>PREMI</b>	«Premi repartit: <i>Eugènia</i> - Francesc Pujol i <i>Sardana llarga</i> - J. Riera»
<b>REFERÈNCIES</b>	Biblioteca de Catalunya, Festa de la bellesa, organitzada per la Secció de Belles Arts del Centre Català de Palafrugell, top.83-8-12576

<b>ANY</b>	<b>1906</b>
<b>LLOC</b>	Barcelona
<b>TÍTOL</b>	«III Festa de la Música Catalana»
<b>JURAT</b>	Antoni Nicolau, Josep Ribera, Amadeu Vives, Enric Morera, Lluís Millet
<b>TIPIFICACIÓ</b>	Concurs de composició de diferents gèneres musicals
<b>CARTELL</b>	«VIII. Premi de 150 pessetes, ofertes pel soci del Orfeó Dr. En Frederic Viñas, a la millor i més típica sardana escrita per a cobla empordanesa»
<b>PREMI</b>	<i>Alegroya</i> - Cassià Casademont «Lema: Tot ballant» Menció honorífica al n. 29. <i>Empories</i> . Menció honorífica al n. 55. <i>Vidamor</i>
<b>REFERÈNCIES</b>	<i>Revista Musical Catalana</i> (VII-1906)

<b>ANY</b>	<b>1906</b>
<b>LLOC</b>	Girona
<b>TÍTOL</b>	«Certamen de sardanes»
<b>JURAT</b>	Francisco de P. Gabanyach (president), Eusebi Daniel i Eusebi Guiteras.
<b>TIPIFICACIÓ</b>	Concursos de composició per a cobla
<b>CARTELL - PREMI</b>	· Premi de S. M. el Rei: <i>La pabordesa</i> - Josep Maria Soler · Accèssit: <i>Homenatge</i> - Antoni Juncà. · Premi Diputats i Senadors de les Corts: <i>El testament de n'Amèlia</i> - Josep Sancho Marraco, una condició del concurs. · Premi exdiputat don Bonaventura Sabater: <i>Cançó trista</i> - Antoni Juncà. · Accèssit: <i>La fada</i> - Antoni Juncà. · Menció honorífica: <i>Antònia</i> - Antoni Juncà.
<b>REFERÈNCIES</b>	<i>La Ven de Catalunya</i> (26-IX-1906:2); <i>La Ven de Catalunya</i> (17-VIII-1906:3); <i>La Ven de Catalunya</i> (10-VIII-1906:2); <i>El Poble Català</i> (21-X-1906:3)

<b>ANY</b>	<b>1906</b>
<b>LLOC</b>	Girona
<b>TÍTOL</b>	«Concurs Musical Casa Sobrequés i Reig»
<b>JURAT</b>	Enric Granados, Jaume Pahissa, Joan Baptista Lambert, Francesc Pujol i Juli Garreta
<b>TIPIFICACIÓ</b>	Concurs de composició de diferents gèneres musicals
<b>CARTELL - PREMI</b>	Premi de la casa editorial de música Dessy a la millor sardana per a cobla empordanesa. 200 pessetes <ul style="list-style-type: none"> <li>· <i>La Goja</i> - Josep Sancho Marraco (Premi Casa Dessy)</li> <li>· <i>Festa Alegre</i> – Cassià Casademont (Premi menció)</li> <li>· <i>Ideal</i> - Josep Serra (Segona menció)</li> </ul> Premi de la Revista musical <i>Scherzando</i> a la millor sardana típica 75 pessetes <ul style="list-style-type: none"> <li>· <i>La Font d'en Pericot</i> – Antoni Juncà</li> </ul>
<b>REFERÈNCIES</b>	<i>Scherzando</i> (IX-1906); <i>Scherzando</i> (II-1907); <i>Scherzando</i> (III-1907);

<b>ANY</b>	<b>1907</b>
<b>LLOC</b>	Rubí
<b>TÍTOL</b>	«Jocs Florals»
<b>JURAT</b>	
<b>TIPIFICACIÓ</b>	Concurs literari i musical
<b>CARTELL</b>	
<b>PREMI</b>	<i>Encís</i> – Miquel Roger i Crosa
<b>REFERÈNCIES</b>	<i>Diario de Gerona</i> (7-VII-1907:9)

<b>ANY</b>	<b>1908</b>
<b>LLOC</b>	Olot
<b>TÍTOL</b>	«Certamen literari d'Olot»
<b>JURAT</b>	Francesc Pujol, Josep López i Franch i Narcís Corriols
<b>TIPIFICACIÓ</b>	Certamen literari i musical
<b>CARTELL</b>	«El Premi musical, ofert per al foment de nostres danses a la millor sardana»
<b>PREMI</b>	<i>Dubte</i> - Francesc Font i Martínez
<b>REFERÈNCIES</b>	<i>La Ven de Catalunya</i> (12-IX-1915:2)

<b>ANY</b>	<b>1909</b>
<b>LLOC</b>	La Bisbal d'Empordà
<b>TÍTOL</b>	«Jocs Florals de l'Escut Emporità de La Bisbal»
<b>JURAT</b>	Josep Maria Soler, Marian Vinyas, Reverent Sebastià Albert i Emili Claret.
<b>TIPIFICACIÓ</b>	Certamen literari i musical
<b>CARTELL</b>	«XVI. Un objecte d'art, ofert pel distingit notari y diputat a Corts per Torroella de Montgrí En Joseph Torras Sampol, a la sardana llarga de caire popular més marcat pera cobla de 12 músics i amb reducció a piano»
<b>PREMI</b>	<i>Catalònia</i> - Josep Sancho Marraco. Lema: Puntejem-la?
<b>REFERÈNCIES</b>	<i>L'Avenç del Empordà</i> (14-VII-1909:3); <i>L'Avenç del Empordà</i> (24-VIII-1909:3); <i>La Ven de Catalunya</i> (24-VI-1909:4)

<b>ANY</b>	<b>1910</b>
<b>LLOC</b>	Olot
<b>TÍTOL</b>	«XXI Certamen Literari-Artístich»
<b>JURAT</b>	Ferran Agulló (pres). Josep Maria Aguirre (sots-presi), Lluís Falguera, Josep Jutglar, Victorià Galí, Francesc Vayreda (vocal) i Anton Bolós (Secretari)
<b>TIPIFICACIÓ</b>	Certamen literari i musical
<b>CARTELL</b>	«IX. Don Bartomeu Bosch y Puig, senador, 100 pessetes a la millor y més inspirada sardana sobre motius populars catalans, instrumentada»
<b>PREMI</b>	Sardana n. 42, <i>La minyona d'Empordà</i> . Lema Ingènua. Josep Sancho Marraco
<b>REFERÈNCIES</b>	<i>La Ven de Catalunya</i> (16-VII-1910:2); <i>La Ven de Catalunya</i> (4-IX-1910:4); <i>La Ven de Catalunya</i> (9-IX-1910:4).

<b>ANY</b>	<b>1910</b>
<b>LLOC</b>	Figueres
<b>TÍTOL</b>	«Concurso de sardanas para orquesta»
<b>JURAT</b>	Jaume Pahissa, Antoni Juncà, Alfonso Xancó, Agustí Cervera i Bartolomé Frígola
<b>TIPIFICACIÓ</b>	Concurs de composició per a cobla
<b>CARTELL</b>	
<b>PREMI</b>	
<b>REFERÈNCIES</b>	<i>L'Avenç de la Garrotxa</i> (13-II-1910); <i>El Poble Català</i> (1-V-1910:2)

<b>ANY</b>	<b>1911</b>
<b>LLOC</b>	La Bisbal d'Empordà
<b>TÍTOL</b>	«Jochs Florals de La Bisbal»
<b>JURAT</b>	Joan Brauget Massanet, Joseph Maria Soler, Marià Vinyes.
<b>TIPIFICACIÓ</b>	Certamen literari i musical
<b>CARTELL</b>	«XVII. (Tema musical). 100 pessetes que ofereix un aimador de les gaies festes a l'autor de la millor sardana de caient popular pera cobla empordanesa y ab reducció a piano»
<b>PREMI</b>	[Primer premi: n. 8 <i>Llicurella</i> - Juli Garreta] Premi extraordinari: n. 10. <i>Canigó</i> . Lema: Regalades Menció honorífica: · Primera: <i>Lluminosa</i> . · Segona: <i>El Testament de n'Amèlia</i> . Lema: Empordà.
<b>REFERÈNCIES</b>	<i>La Ven de Catalunya</i> (25-VII-1911:15); <i>La Ven de Catalunya</i> (12-VIII-1911:2); <i>La Ven de Catalunya</i> (13-VIII-1911:3); <i>La Ven de Catalunya</i> (14-VIII-1911:6); <i>La Ven de Catalunya</i> (23-VIII-1911:4); <i>Baix Empordà</i> (20-VIII-1911:2)

<b>ANY</b>	<b>1914</b>
<b>LLOC</b>	Palamós
<b>TÍTOL</b>	«Certamen Literari i Musical»
<b>JURAT</b>	Enric Morera, Josep Sancho Marraco, Juli Garreta
<b>TIPIFICACIÓ</b>	Certamen literari i musical
<b>CARTELL</b>	
<b>PREMI</b>	<i>L'aplec de Sant Martí</i> - Antoni Juncà
<b>REFERÈNCIES</b>	<i>El Pirineu Català</i> (1-VIII-1914:2)

<b>ANY</b>	<b>1915</b>
<b>LLOC</b>	Olot
<b>TÍTOL</b>	«Certamen Musical d'Olot»
<b>JURAT</b>	Lluís Millet (president), Francesc Pujol (sots-president), Fèlix Farró, Ignasi Rubió i Vicens Piera (secretari)
<b>TIPIFICACIÓ</b>	Certamen literari i musical
<b>CARTELL</b>	
<b>PREMI</b>	
<b>REFERÈNCIES</b>	<i>La Ven de Catalunya</i> (28-VII-1915:3); <i>La Ven de Catalunya</i> (5-IX-1915:4); Guillén (2014:528).

<b>ANY</b>	<b>1916</b>
<b>LLOC</b>	L'Escala
<b>TÍTOL</b>	«Jocs Florals»
<b>JURAT</b>	
<b>TIPIFICACIÓ</b>	Certamen literari i musical
<b>CARTELL</b>	
<b>PREMI</b>	<i>Emporitana</i> - Josep Sancho i Marraco
<b>REFERÈNCIES</b>	Biblioteca de Catalunya, Fons Josep Sancho Marraco, top. M 4598/11. Hi consta: premiada en els Jocs Florals de l'Escala, 1916.

<b>ANY</b>	<b>1917</b>
<b>LLOC</b>	Figueres
<b>TÍTOL</b>	«Jocs Florals de l'Empordà»
<b>JURAT</b>	Joan Lamote de Grignon (president), Juli Garreta (vocal), Josep Maria Soler (vocal), Simó Gratacós (vocal), i Joan Gibert (secretari)
<b>TIPIFICACIÓ</b>	Certamen literari i musical
<b>CARTELL</b>	«I. Premi de l'Exm. Diputació provincial de Girona. 75 pessetes a la millor sardana original per a cobla. II. Premi de D. Carles Cusi Miquelet, Diputat a Corts per Figueres. 150 pessetes al millor aplec de tres sardanes originals per a cobla»
<b>PREMI</b>	<i>Gentilesa</i> - Josep Sancho i Marraco, <i>Flor de neu</i> - Francesc Fornells, Eusebi Bosch, Humet Mn. Josep Padrós, Tomás Buxó i Climent Lozano
<b>REFERÈNCIES</b>	<i>Ciutat Nova</i> (20-X-1917:3); <i>Ciutat Nova</i> (25-XII-1917:3); <i>La Ven de Catalunya</i> (6-XII-1917:9)

<b>ANY</b>	<b>1917</b>
<b>LLOC</b>	Girona
<b>TÍTOL</b>	«Festa de la sardana»
<b>JURAT</b>	Lluís Millet, Francesc Pujol i Joan Balcells
<b>TIPIFICACIÓ</b>	Concurs de composició per a cobla
<b>CARTELL - PREMI</b>	«I Premi 125 pessetes a la millor sardana original per a cobla de onze professors». [Roselles i violes - Josep Sancho Marraco] «Premi extraordinari de 100 pessetes». [Sol ponent - Eduard Toldrà. Lema: Evocació] «Dos accèssits de 50 pessetes a les dues sardanes que segueixen en mèrit». «Accèssit de 50 pessetes». [La Devesa - Josep Sancho Marraco. Lema: A Girona] «Accèssit de 50 pessetes». [Pirinenca - Tomàs Sanmartín. Sense lema.]  «II Premi. 75 pessetes a la millor sardana composta sobre un tema popular català, a lliure elecció, per a 11 instruments». [De bon matí - Francesc Fornells. Lema: Sol ixent]

	<p>«Accèssit de 30 pessetes». [<i>La cinta daurada</i> - Antoni Pérez Moya. Lema: Melangia] «Accèssit de 30 pessetes». [<i>Sardana sobre un tema popular</i> - Josep Padró. Lema: el poble]</p> <p>«III Premi, 100 pessetes sardana original per a dues cobles reunides formant un conjunt de vint-i-dos instruments (2 flabiols, 4 tiples, 4 tenores, 4 cornetins, 2 trombons, 4 fiscorns, 2 contrabaixos) Entenguis bé que es tracta d'una cobla de onze instruments doblada sinó que el compositor deurà treure profit de tots els elements que li ofereixin les dues cobles reunides». [<i>Narcisa</i> - Josep Sancho Marraco. Lema: Dignifiquem la nostra dansa]</p>
<b>REFERÈNCIES</b>	<i>Diario de Gerona</i> (7-XI-1917:2); <i>Diario de Gerona</i> (7-XI-1917:2).

<b>ANY</b>	<b>1918</b>
<b>LLOC</b>	La Bisbal d'Empordà
<b>TÍTOL</b>	«Jocs Florals»
<b>JURAT</b>	
<b>TIPIFICACIÓ</b>	Certamen literari i musical
<b>CARTELL - PREMI</b>	<p>«I. Premi de D. Leonci Soler i March. Senador per Girona. 50 pessetes. A la millor sardana instrumentada per a cobla». [<i>Gentils</i> - Josep Sancho Marraco. Lema: A les bisbalenques] «II.—Premi de D. Carles Cusí de Miquelet. Senador per Girona. 60 pessetes. A la millor sardana instrumentada per a cobla». [<i>Petit bailet</i> - Joan March March. Lema: Catalanitat]</p>
<b>REFERÈNCIES</b>	<i>El Programa</i> (29-VIII-1918:3); <i>El Programa</i> (13-VII-1918:3); <i>La Veu de Catalunya</i> (4-VII-1918:12)

<b>ANY</b>	<b>1919</b>
<b>LLOC</b>	Barcelona
<b>TÍTOL</b>	«I Concurs Musical Eusebi Patxot i Llagustera»
<b>JURAT</b>	Antoni Nicolau, Lluís Millet, Marian Vinyas
<b>TIPIFICACIÓ</b>	Concurs de composició de diferents gèneres musicals
<b>CARTELL - PREMI</b>	<p>I. «Premi de 1000 pessetes a les quatre millors sardanes per a cobla empordanesa d'onze instruments». [Quatre sardanes de Juli Garreta: <i>Juny, Pastoral, Somni i Recordant</i>]</p> <p>II. «Premi de 1000 pessetes a les quatre millors gloses de cançons o ballets populars catalans per a cobla empordanesa d'onze instruments, pròpies per a ésser executades en les festes populars (concert, serenada, etc)». [<i>Glossa del Ball de Gegants de Solsona</i> de Josep Sancho Marraco.]</p>
<b>REFERÈNCIES</b>	Barcelona, Centre de Documentació de l'Orfeó Català, Fons Premis Eusebi Patxot i Llagustera, Resum del Primer Decenni dels Premis Eusebi Patxot i Llagustera, top.3.25

<b>ANY</b>	<b>1919</b>
<b>LLOC</b>	Mataró
<b>TÍTOL</b>	«Certamen de sardanes»
<b>JURAT</b>	
<b>TIPIFICACIÓ</b>	Concurs de composició per a cobla
<b>CARTELL</b>	«Premi ofert per la Lliga Regionalista a la millor sardana»
<b>PREMI</b>	<i>Font-Romeu</i> – Antoni Juncà
<b>REFERÈNCIES</b>	<i>La Veu de Catalunya</i> (4-IX-1919:14)

<b>ANY</b>	<b>1919</b>
<b>LLOC</b>	Girona
<b>TÍTOL</b>	«II Festa de la Sardana»
<b>JURAT</b>	Joan Balcells, Antoni Juncà, Mn. Padró i secretari senyor Vidal.
<b>TIPIFICACIÓ</b>	Concurs de composició per a cobla
<b>CARTELL</b>	
<b>PREMI</b>	«Primer premi, 200 pessetes a la millor sardana original per a cobla d'onze professors s'adjudicà a Antoni Català i Vidal, per la sardana descriptiva <i>La festa major de Sant Bartomeu</i> . Es un petit poema musical sitgetà: s'hi senten tonades dels "gegants", balls de bastons i altres danses populars, la marxa de banda de música i l'entrada triomfal de la processó al temple. Resulta un conjunt típic, característic, català, sentit que ha de traspuar sempre la música de la nostra dansa nacional. Dos accèssits, de 125 pessetes foren adjudicats a la sardanes: <i>Dalt les Gavarres</i> , d'en Juli Garreta i <i>Mireia</i> d'en Francesc Fornells. El premi segon, a la millor sardana de compositor resident a les comarques gironines, no s'adjudicà. Es donà un accèssit de 60 pessetes a la sardana <i>La pubilla de Riudoms</i> d'en J. Estela, de Pals. El premi tercer, de 100 pessetes, a la millor sardana sobre un tema popular català s'adjudica a <i>La noble porquera</i> d'en Josep Maria Soler. El premi quart, 75 pessetes, a la millor sardana de caient popular, amb obligada melodia per a tenor <i>La nostra dansa</i> d'en Josep Gravalosa, i accèssit 25 pessetes, a <i>Una mirada</i> d'en Josep Baró».
<b>REFERÈNCIES</b>	<i>La Ven de Catalunya</i> (22-XI-1919:6); <i>L'Avi Muné</i> (8-XI-1919:3); <i>Diario de Gerona</i> (15-X-1919:3)

<b>ANY</b>	<b>1920</b>
<b>LLOC</b>	Barcelona
<b>TÍTOL</b>	«VIII Festa de la Música Catalana»
<b>JURAT</b>	Lluís Romeu, Enric Morera, Josep Sancho Marraco, Lluís Millet, Francesc Pujol
<b>TIPIFICACIÓ</b>	Concurs de composició de diferents gèneres musicals
<b>CARTELL</b>	«VIII. Premi de 500 pessetes, ofert per l'Excm. Sr. En Francesc Cambó a les dues millors sardanes per a cobla d'onze instruments. En cas que cada una de dites sardanes sigui de diferent autor, es partirà el premi».
<b>PREMI</b>	<i>Pastora enamorada</i> i <i>Isabel</i> - Juli Garreta. Lema: Per Catalunya. Premi extraordinari de 250 pessetes <i>La sardana de Ripoll</i> - Antoni Botey. Lema: De la terra.
<b>REFERÈNCIES</b>	<i>Revista Musical Catalana</i> (V-1920:93); <i>La Ven de Catalunya</i> (17-IX-1919:10)

<b>ANY</b>	<b>1920</b>
<b>LLOC</b>	Barcelona
<b>TÍTOL</b>	«II Concurs Musical Eusebi Patxot i Llagustera»
<b>JURAT</b>	Lluís Millet, Juli Garreta, Domingo Fornés
<b>TIPIFICACIÓ</b>	Concurs de composició de diferents gèneres musicals
<b>CARTELL</b>	«Premi de 750 pessetes (extraordinari sobrant del concurs anterior) a les tres millors gloses de cançons o ballets populars catalans per a cobla empordanesa d'onze instruments, pròpies per a ésser executades en les festes populars (concert, serenata)».
<b>PREMI</b>	Eduard Toldrà - <i>Danses de Vilanova</i> , Francesc Pujol - <i>Els estudiants de Tolosa</i> i Antoni Català - <i>Ballet de Déu</i>
<b>REFERÈNCIES</b>	Barcelona, Centre de Documentació de l'Orfeó Català, Fons Premis Eusebi Patxot i Llagustera, Resum del Primer Decenni dels Premis Eusebi Patxot i Llagustera, top.3.25

<b>ANY</b>	<b>1920</b>
<b>LLOC</b>	Barcelona
<b>TÍTOL</b>	«Festa de la poesia i de la música de l'Orfeó Gracienc»
<b>JURAT</b>	Lluís Millet, Joaquim Cassadó, Enric Ainaud, Alexandre Ribó, Joan Balcells (secretari)
<b>TIPIFICACIÓ</b>	Concurs literari i musical
<b>CARTELL - PREMI</b>	«IV. Cent cinquanta pessetes ofertes pel “Gremi Català d'Industrials i Propietaris” a la millor sardana a cor mixt. [No s'adjudica] «VIII. Cent pessetes ofertes pel doctor en Salvador Andreu, a la millor sardana original per a cobla d'onze instruments». [ <i>Nwolada</i> - Eduard Toldrà. Lema: Estiuença] «Premi extraordinari» [ <i>Idil·li de muntanya</i> - Antoni Català. Lema: mística].
<b>REFERÈNCIES</b>	<i>Revista Orfeó Gracienc</i> (V-1920:242); <i>Revista Orfeó Gracienc</i> (IX-1920:276); <i>Revista Orfeó Gracienc</i> (XI-1920:294)

<b>ANY</b>	<b>1920</b>
<b>LLOC</b>	Banyoles
<b>TÍTOL</b>	«I Certamen Musical»
<b>JURAT</b>	Gabriel García, Antoni Juncà, Cassià Casademont
<b>TIPIFICACIÓ</b>	Concurs de composició per a cobla
<b>CARTELL - PREMI</b>	I. «150 pessetes a l'autor de la millor sardana sobre tema popular». [ <i>Les nines de Cerdanya</i> - Josep Sancho i Marraco. Lema: Garideta] II. «125 pessetes sardana de tema lliure». [ <i>La llar</i> - Juli Garreta Lema. Cremant socs] III. «125 pessetes al que sigui en mèrits de les dos premiades». [ <i>El soldat i la donzella</i> - Francesc Fornells. Lema. La cançó nostra és la més bella] «Premi extraordinari». [ <i>Fa sol i plou</i> - Josep Vicens <i>Xaxu</i> . Lema: Les bruixes es pentinen]
<b>REFERÈNCIES</b>	<i>L'Avi Muné</i> (11-IX-1920:2); <i>Diario de Gerona</i> (13-X-1920:6); <i>La Veu de Catalunya</i> (22-XI-1920:9)

<b>ANY</b>	<b>1921</b>
<b>LLOC</b>	Olot
<b>TÍTOL</b>	«III Certamen Musical»
<b>JURAT</b>	Joan Llongueras, Joan Salvat, Frederic Lliurat, Eduard Toldrà, Eduard Bassols.
<b>TIPIFICACIÓ</b>	Certamen literari i musical
<b>CARTELL</b>	«IV. Premi del diputat provincial don Josep Maria Masramon. 100 pessetes a la millor sardana per a cobla».
<b>PREMI</b>	<i>Acaricianta</i> - Antoni Planàs. Sense lema
<b>REFERÈNCIES</b>	<i>La Veu de Catalunya</i> (27-X-1921:5)

<b>ANY</b>	<b>1921</b>
<b>LLOC</b>	Banyoles
<b>TÍTOL</b>	«II Certamen Musical»
<b>JURAT</b>	Lluís Millet, Cassià Casademont i Juli Garreta
<b>TIPIFICACIÓ</b>	Concurs de composició per a cobla
<b>CARTELL - PREMI</b>	«Primer premi de 400 pessetes, sardana per cor». [No s'adjudica] «Accèssit: 130 pessetes». [ <i>Sardanejant</i> - Tomàs Buxó «Lema Empordanesa»] «Segon premi de 150 pessetes».



	<p>[No s'adjudica] «Accèssit de 75 pessetes». [<i>Jorns d'itxosos</i> - Joan Llop. Sense lema] [<i>Retorn</i> - Joan Llop. Lema: Vora el llac] «Tercer premi, per autors locals». [No s'adjudica] «Quart premi 100 pessetes donat per el secretari Institut Doctor Gratacós». [<i>Sant Isidre</i> - Josep Maria Soler. Lema "de cançons velles sardanes noves"] «Cinquè premi. 100 pessetes de la Puda de Banyoles». [<i>La fada de Banyoles</i> - Francesc Fornells. Lema: Canigonencia] «Sisè premi. Objecte d'art per una sardana per a tenora». [<i>Apassionada</i> - Joan Balcells. Lema Romàntica]</p>
<b>REFERÈNCIES</b>	<i>La Veu de Catalunya</i> (21-X-1921:9); <i>Diario de Gerona</i> (28-X-1921:4)

<b>ANY</b>	<b>1921</b>
<b>LLOC</b>	Girona
<b>TÍTOL</b>	«Jocs florals»
<b>JURAT</b>	Josep Puig i Cadafalch (president), Josep Morera (vocal), Miquel Roger i Crosa (vocal), Laureà Dalmau (vocal), Eusebi Isern i Dalmau (vocal), Jaume Marici (vocal), Juli Garreta (vocal) i Ramon Xifrà i Riera (secretari)
<b>TIPIFICACIÓ</b>	Certamen literari i musical
<b>CARTELL - PREMI</b>	<p>«Premi dels Diputats de la Mancomunitat, representants de les comarques gironines. 350 pessetes. A la millor sardana». [<i>L'aplec d'Alfon</i> d'Antoni Català] «Premi de Just Marlès. 100 pessetes. A la millor sardana d'autor que pertanyi o hagi pertangut a una cobla empordanesa». [<i>Clarors</i> de Josep Serra] «Premi de l'Orfeó Germanor Empordanesa, de Figueres. 100 pessetes. A una sardana per a cobla i orfeó». [<i>Mariona</i> d'Eduard Toldrà] «Premi del Sindicat d'Orquestres de Girona. 100 pessetes. A la millor sardana d'autor procedent de les comarques gironines». [<i>L'avi Xena</i> d'Antoni Juncà]</p>
<b>REFERÈNCIES</b>	<i>La Veu de Catalunya</i> (2-XI-1921:5); <i>Diario de Gerona</i> (4-XI-1921)

<b>ANY</b>	<b>1922</b>
<b>LLOC</b>	Barcelona
<b>TÍTOL</b>	«Concurs musical amb motiu de la festa de la sardana»
<b>JURAT</b>	Joan Lamote de Grignon, Enric Morera, Josep Cumellas i Ribó, Joan Balcells (secretari)
<b>TIPIFICACIÓ</b>	Concurs de composició per a cobla
<b>CARTELL - PREMI</b>	<p>«I. 300 pessetes a la millor sardana original per a cor mixt». [No s'adjudica] «II. 250 pessetes a la millor sardana original per a cor mixt a cinc veus (soprano, contralt, tenors I i II, i Baix)». [No s'adjudica. Es concedeix un accèssit n. 18 <i>Camí de poble</i>. Lema: "La dansa més bella"] «III. 150 pessetes a la millor sardana original per a cobla d'onze instruments». [Núm 17. <i>Dematinet</i> - Antoni Làzaro. Lema: Puntejant-la] [Accèssit: <i>La nevada</i>. Lema: Aquella blancor] «IV. 100 pessetes a la millor sardana original per a cobla d'onze instruments». [No s'adjudica]</p>
<b>REFERÈNCIES</b>	<i>Revista Orfeó Gracienc</i> (II-1922); <i>Revista Orfeó Gracienc</i> (V-1922:471)

<b>ANY</b>	<b>1922</b>
<b>LLOC</b>	Banyoles
<b>TÍTOL</b>	«III Certamen Musical Sardanístic de Banyoles»
<b>JURAT</b>	Josep Maria Padró, Josep Maria Soler i Josep Baró.
<b>TIPIFICACIÓ</b>	Concurs de composició per a cobla
<b>CARTELL</b>	
<b>PREMI</b>	<p>I. «Premi de 500 pessetes a l'autor de la millor sardana a 4vm. Es divideix i se'n concedeixen dos de 250 pessetes cada un, a les sardanes número 7 <i>La florida de l'ametller</i> Joan Baptista Lambert i a la número 2 <i>L'estany de Banyoles</i> de Josep Sancho Marraco. Es concedeix també un premi extraordinari de 150 pessetes a la número 6 <i>Sol d'abril</i> de Francesc Fornells».</p> <p>II. «Premi de 250 pessetes a l'autor de la millor sardana per a cobla, prenent per tema una cançó popular catalana, ofert per l'Ajuntament de la ciutat de Barcelona. No s'adjudica. Es concedeix un accèssit de 75 pessetes a la sardana, <i>Catarina d'Alió</i> - Eduard Toldrà, n. 19».</p> <p>III. «Premi de 125 pessetes, a l'autor de la millor sardana per a cobla, amb solo de tenora i sobrecant de flabiol (to menor). S'adjudica a la <i>Sardana en fa</i> - Antoni Juncà. Lema: "Oidà" n. 12».</p> <p>IV. «Premi de 100 pessetes a l'autor de la millor sardana per a cobla, solo de tiple. Es concedeix un accèssit de 50 pessetes a la sardana n. 24, n. Orriols - <i>Idil·lis i cants</i>».</p> <p>V. «Premi de 100 pessetes a l'autor de la millor sardana de conjunt per a cobla, tema lliure. S'adjudica a la sardana n. 13, <i>Gentil</i> - Francesc Fornells».</p>
<b>REFERÈNCIES</b>	<i>La Veu de Catalunya</i> (18-X-1922:6); <i>La Veu de Catalunya</i> (28-X-1922:13)

<b>ANY</b>	<b>1922</b>
<b>LLOC</b>	Mataró
<b>TÍTOL</b>	«Concurs de sardanes»
<b>JURAT</b>	Associació Mutualista Musical de Mataró
<b>TIPIFICACIÓ</b>	Concurs de composició per a cobla
<b>CARTELL</b>	<p>«Premi de 150 pessetes i una batuta d'honor a la millor sardana que a criteri del jurat es presenti a concurs».</p> <p>«Premi de 100 pessetes i batuta d'honor a la que li segueixi».</p> <p>«Un altre premi de 75 pessetes i una batuta d'honor a criteri del jurat, en sigui mereixedora».</p>
<b>PREMI</b>	<i>Nadal</i> - Antoni Botey
<b>REFERÈNCIES</b>	<i>La Veu de Catalunya</i> (24-IX-1922:4); <i>La Veu de Catalunya</i> (22-XI-1922:11)

<b>ANY</b>	<b>1922</b>
<b>LLOC</b>	Girona
<b>TÍTOL</b>	«III Festa de la Sardana»
<b>JURAT</b>	Josep Maria Soler (president del Sindicat d'Orquestres de la província de Girona), Juli Garreta, i Antoni Juncà, i els membres de la Junta del Sindicat, senyor Molins, Casanovas i Grau.
<b>TIPIFICACIÓ</b>	Concurs de composició per a cobla
<b>CARTELL - PREMI</b>	<p>«I. 300 pessetes de l'Ajuntament de Girona, millor sardana per a cobla»  [Premi: <i>Elisa</i>- Pere Serra. Accèssit: <i>Sol ixent</i> d'Eduard Toldrà i <i>Sant Mori</i> de Francesc Fornells]</p> <p>«II. 200 pessetes del governador civil de la província a la millor sardana per a cobla, d'estil empordanès (exclusiu per als compositors sindicats de les comarques gironines)»</p>

	<p>[Repartit: <i>Festa de germanor</i> de Josep Baró Güell i <i>Encantament</i> de Josep Blanch i Reynalt]</p> <p>«III. 150 pessetes del diputat Narcís Pla a la millor sardana glossant un cant popular ben conegut en les nostres comarques»</p> <p>[<i>El flabiol refila</i> - Eusebi Bosch]</p> <p>«IV. 75 pessetes de diversos particulars, a la millor sardana a duo de tenores de bon aire per a ballar» [No hi consta]</p> <p>«V. 50 pessetes de don Lleó Auduard a la millor sardana duo de tiples, de bon aire per a ballar» [No hi consta]</p>
<b>REFERÈNCIES</b>	<i>La Veu de Catalunya</i> (11-X-1922:14); <i>La Veu de Catalunya</i> (1-XI-1922:11); <i>La Veu de Catalunya</i> (5-XI-1922:5)

<b>ANY</b>	<b>1923</b>
<b>LLOC</b>	Banyoles
<b>TÍTOL</b>	«IV Concurs Musical Sardanístic»
<b>JURAT</b>	
<b>TIPIFICACIÓ</b>	Concurs de composició per a cobla
<b>CARTELL</b>	«Premi de 200 pessetes a la millor sardana de conjunt per a cobla, tema lliure» «Premi de 150 pessetes a la millor sardana per a cobla, amb solos de tenora» «Dos premis de 100 pessetes cada un amb solos de tiple i l'altra sobre motius d'una cançó popular»
<b>PREMI</b>	«En vista de les actuals circumstàncies, l'Ajuntament de Banyoles ha suspès la celebració del Certamen Musical que s'havia d'organitzar el dia 25. Els autors que han presentat sardana poden reclamar la seva devolució personalment o per carta».
<b>REFERÈNCIES</b>	<i>La Veu de Catalunya</i> (24-IX-1923:10); <i>La Veu de Catalunya</i> (13-IX-1923:7)

<b>ANY</b>	<b>1923</b>
<b>LLOC</b>	Barcelona
<b>TÍTOL</b>	«Festa de la Poesia i de la Música»
<b>JURAT</b>	Josep Barberà, Josep Cumellas i Ribó, Mn. Francesc Baldelló, i Antoni Català (secretari)
<b>TIPIFICACIÓ</b>	Concurs literari i musical
<b>PREMI</b>	«III. 400 pessetes ofertes per "Orfeó Gracienc" a la millor sardana per a cor mixt, a sis veus com a màxim» [No s'adjudica. Menció honorífica al n. 46, <i>Avant Catalans</i> . Lema Mar i Cel] «IX. 100 pessetes ofertes pel Gremi Català de Propietaris i Industrials, i un amant de l'Orfeó a la millor sardana per a cobla d'onze instruments» [ <i>Mariona</i> - Pere Jordà. Menció d'honor a <i>La festa de Camós</i> - Josep Maria Soler. Lema: La Selva i l'Empordà.]
<b>REFERÈNCIES</b>	<i>Revista de l'Orfeó Gracienc</i> (IV-1923:578); <i>Revista de l'Orfeó Gracienc</i> (VIII-1923)

<b>ANY</b>	<b>1923</b>
<b>LLOC</b>	Girona
<b>TÍTOL</b>	«IV Concurs de Sardanes»
<b>JURAT</b>	Josep Maria Soler, Antoni Juncà, Fèlix Farró, Josep Baró
<b>TIPIFICACIÓ</b>	Concurs de composició per a cobla
<b>CARTELL</b>	«I. Premi de 200 pessetes a la millor sardana de conjunt per a cobla». «II. Premi de 150 pessetes a la millor sardana per a cobla que glossi un cant popular». «III. Premi de 100 pessetes a la millor sardana per a cobla que millor ressenyi la matinada d'un dia de festa major rural».

	«IV. Premi de 100 pessetes a la millor sardana el motiu principal de la qual sia un diàleg amorós de triple i tenora, sota el títol “els nuvis”». «V. Premi de 75 pessetes a la millor sardana que tingui marcat el millor ritme per a ballar».
<b>PREMI</b>	«1. <i>La font del Desmai</i> , L.: Verdagueriana; [Benito Morató Mainou, de Vic] Premi extraordinari de 100 pessetes a la sardana, ( <i>Camperola</i> : L.: Del agre de la terra). [Eduard Toldrà]. 2. <i>La filla del marcant</i> , L.: La vironó, [Antoni Botey] i <i>El jove voluntari</i> , L.: De casa nostra, [Josep Maria Soler] (repartit 75 pessetes cada una) 3. <i>Tocs de festa</i> , L.; Joiosa; [Josep Serra]. 4. No s'adjudica. 5. <i>La millor amiga</i> , L.: Recordant-la; [Josep Blanch i Reynalt]».
<b>REFERÈNCIES</b>	<i>La Veu de Catalunya</i> (16-X-1923:4); <i>El Programa</i> (10-XI-1923:4); <i>Diario de Gerona</i> (31-X-1923:3); <i>Diario de Gerona</i> (4-XI-1923:6)

**ANY** 1923

<b>LLOC</b>	Arenys de Mar
<b>TÍTOL</b>	«XIX Certamen Musical de l'Ateneu Arenyenc»
<b>JURAT</b>	Lluís Millet, Josep Sancho i Marraco, i Joan Lamote de Grignon
<b>TIPIFICACIÓ</b>	Concurs de composició per a cobla
<b>CARTELL</b>	«Per al certamen de sardanes que celebra l'Ateneu Arenyenc, ultra els premis anunciats, la Mancomunitat de Catalunya ha ofert un lot de llibres, consistents en les obres de Mn Cinto, “Pel nostre ideal” d'en Lluís Millet i el “Tractat de la teoria de la música” de Davalillo a una sardana d'onze instruments de tema lliure».
<b>PREMI</b>	«Premi de la Flor Natural i 200 pessetes» [ <i>Carme gentil</i> - Cassià Casademont] «Els premis del Rei Alfonso XIII» [«Primaveral» (sense lema) [Antonio Pérez] «Premi del diputat del districte senyor Baró Güell al mestre de l'Escolania de la Mercè de Barcelona i aplaudit compositor n'Antoni Pérez i Moya». [ <i>La mal maridada</i> - Antoni Pérez Moya; lema: «Bailadora»] [ <i>La noia d'Ampurdà</i> - Antoni Pérez Moya; lema: «Melangia»] «El premi de la Mancomunitat de Catalunya» [ <i>Violet</i> - Francesc Fornells; lema: «Característica»] «El premi del diputat de la Mancomunitat, senyor comte de la Vall de Canet, Ricard de Capmany». [ <i>Casament a masia</i> - Josep Blanch i Reynalt; lema: «El pastoret que refili»] «El Premi d'en Joaquim Sagnier exdiputat del districte» [ <i>La nit de Sant Joan</i> - Antoni Juncà i Soler lema: «Per la mainada»] «El premi a l'exdiputat del diputat del districte, en Josep Maria Milà i Camps» [ <i>Encís d'un despertar</i> - Josep Gravalosa; lema: «Tot guaitant el Segre»]
<b>REFERÈNCIES</b>	<i>La Veu de Catalunya</i> (4-VII-1923:6); <i>La Veu de Catalunya</i> (6-VI-1923:13); <i>La Veu de Catalunya</i> (13-VII-1923:12); <i>La Vanguardia</i> (6-VII-1923:13); <i>La Vanguardia</i> (10-VII-1923:13)

**ANY** 1925

<b>LLOC</b>	Girona
<b>TÍTOL</b>	«V Festa de la Sardana»
<b>JURAT</b>	Josep Maria Soler, Josep Blanch i Reynalt, i Joaquim Vallespi.
<b>TIPIFICACIÓ</b>	Concurs de composició per a cobla
<b>CARTELL - PREMI</b>	«I Premi.—250 pessetes, ofrena de l'excel·lentíssim senyor Governador civil de la província, a la millor sardana per a cobla que es presenti a concurs». [ <i>Larirà lindaina</i> - Marià Bataller i Llonch] [Dos accèssits: <i>Puignenlós</i> Eduard Toldrà i <i>Matinal</i> ] Josep Maria Ruera. ] «II Premi.—150 pessetes, ofrena de la Comissió de festes, a la millor sardana glosant la tonada típica amb que el flabiolaire acompanya els gegants, qual lletra comença <i>L'entantiro</i> , <i>lo gegant</i> , <i>la gegantesa</i> , etc., etc.». «III premi—125 pessetes a la millor sardana que es presenti». [ <i>La font trobada</i> - Enric Sans]

	«IV Premi.—100 pessetes a la sardana més balladora qual melodia principal la executin a cinc veus, el flabiol, els tiple i les tenores». [ <i>Adela</i> - Antoni Juncà] «V Premi.—75 pessetes a la millor sardana que la melodia principal l'executin el tiple i la tenora a l'octava». [ <i>Joliva</i> - Emili Saló]
<b>REFERÈNCIES</b>	<i>Diario de Gerona</i> (15-X-1925:6); <i>Diario de Gerona</i> (7-X-1925:3); <i>Diario de Gerona</i> (28-X-1925:4); <i>Diario de Gerona</i> (31-X-1925:4); <i>Diario de Gerona</i> (1-XI-1925:2); <i>Diario de Gerona</i> (4-XI-1925:2); <i>Diario de Gerona</i> (6-XI-1925:5)

<b>ANY</b>	<b>1925</b>
<b>LLOC</b>	Barcelona
<b>TÍTOL</b>	«I Concurs Premis Sant Jordi»
<b>JURAT</b>	Joan Lamote de Grignon, Francesc Pujol, Joan Cumellas Ribó
<b>TIPIFICACIÓ</b>	Concurs de composició per a cobla
<b>CARTELL - PREMI</b>	«I. 300 pessetes a la millor sardana per a cobla». [ <i>Dolç esplai</i> - Antoni Planàs] «II. 350 pessetes a la millor sardana per a dues cobles». [ <i>A Montserrat</i> - Joaquim Serra] «III. 500 pessetes a la millor sardana “lliure” per a gran orquestra». [ <i>Empúries</i> - Eduard Toldrà] «IV. 400 pessetes a la millor glossa, per a cobla, d'una cançó popular catalana». [desert] «V. 400 pessetes a la millor glossa, per a cobla, d'una tonada de ballet popular». [desert]
<b>REFERÈNCIES</b>	<i>Revista Musical Catalana</i> (XI-XII-1925:268); <i>Revista Musical Catalana</i> (X-1926:260); <i>La Veu de Catalunya</i> (8-V-1925:8)

<b>ANY</b>	<b>1926</b>
<b>LLOC</b>	Calella de mar
<b>TÍTOL</b>	«Certamen musical de sardanes»
<b>JURAT</b>	Enric Morera, Antoni Pérez-Moya, Jaume Pahissa, Pau Guanter
<b>TIPIFICACIÓ</b>	Concurs de composició per a cobla
<b>CARTELL</b>	«Se ofrecen tres premios: uno de 250 pesetas con los donativos de 100 pesetas del presidente de la Diputación provincial de Barcelona y del gobernador civil de Gerona, y 50 pesetas de la entidad local «La Paz Social»; el segundo de 150 pesetas y el tercero de 100 pts».
<b>PREMI</b>	«Primer premio, «Vora el Rierol», Lema: Remoreig» [Joaquim Serra] «Segundo, «Flor d'Abriol» [Cassia Casademont] «Tercero, «El cavall Bernab», Lema: de Montserrat. [Antoni Planàs]
<b>REFERÈNCIES</b>	<i>La Veu de Catalunya</i> (23-IX-1926:17); <i>La Veu de Catalunya</i> (26-IX-1926:19); <i>La Veu de Catalunya</i> (31-VIII-1926:6)

<b>ANY</b>	<b>1926</b>
<b>LLOC</b>	Barcelona
<b>TÍTOL</b>	«II Concurs Premis Sant Jordi»
<b>JURAT</b>	Joan Manén, Enric Morera i Josep Sancho-Marraco
<b>TIPIFICACIÓ</b>	Concurs de composició per a cobla
<b>CARTELL - PREMI</b>	«I. 250 pessetes a la millor sardana per a cobla». «II. 250 pessetes a la millor sardana per a cobla, de caient marcadament humorista». «III. 400 pessetes a la millor sardana coral, per a quatre veus o més veus mixtes, sense acompanyament de cap mena». «IV. 450 pessetes a la millor glossa per a cobla d'una cançó popular catalana». [ <i>Gracieta</i> - Josep Blanch i Reynalt]

	«V. 450 pessetes a la millor glossa per a cobla d'una tonada de ballet popular català». «VI. 500 pessetes a la millor composició per a cobla de tema lliure». [ <i>Impressions camperoles</i> - Joaquim Serra]
<b>REFERÈNCIES</b>	<i>Revista Musical Catalana</i> (III-IV-1927:110); <i>La Ven de Catalunya</i> (6-XI-1926:1); <i>La Ven de Catalunya</i> (4-V-1927:4)

**ANY** 1926

<b>LLOC</b>	Girona
<b>TÍTOL</b>	«VI Festa de la Sardana»
<b>JURAT</b>	Enric Morera, Josep Maria Soler i Josep Blanch i Reynalt
<b>TIPIFICACIÓ</b>	Concurs de composició per a cobla
<b>CARTELL - PREMI</b>	«Primer Premio. —300 pesetas a la mejor Sardana a tres o dos coblas». [ <i>La competencia</i> - Josep Maria Ruera] «Segundo premio. —250 pesetas a la que siga en mérito a la anterior, también a tres o dos coblas. En igualdad de circunstancias serán preferidas las de tres coblas». [ <i>Tardorena</i> - Antoni Planàs] «Tercer premio. Exclusivo para los compositores del Sindicato de Orquestas de la provincia de Gerona. 150 pesetas a la mejor sardana a dos coblas o una sola, caso de que las primeras no fueran dignas de premio, pero en igualdad de circunstancias serán preferidas de dos coblas». [ <i>Carme</i> - Emili Saló]
<b>REFERÈNCIES</b>	<i>Diario de Gerona</i> (5-XI-1926:4)

**ANY** 1927

<b>LLOC</b>	Barcelona
<b>TÍTOL</b>	«III Concurs Premis Sant Jordi»
<b>JURAT</b>	Joan Balcells, Jaume Pahissa i Eduard Toldrà
<b>TIPIFICACIÓ</b>	Concurs de composició per a cobla
<b>CARTELL - PREMI</b>	«I 200 pessetes a la millor sardana per a cobla» [No s'adjudica] «II 300 pessetes a la millor glossa, per a cobla, d'una cançó popular catalana o tonada d'un ballet popular». [ <i>Glossa del ball de gitanes de Penedès</i> . Lema: Clavell morenet. Joaquim Serra] «III 400 pessetes a la millor composició original, per a cobla, en un o més temps, de tema lliure». [desert]
<b>REFERÈNCIES</b>	<i>La Sardana</i> (XI-1927); <i>La Sardana</i> (IV-1928)

**ANY** 1928

<b>LLOC</b>	Barcelona
<b>TÍTOL</b>	«IV Concurs Premis Sant Jordi»
<b>JURAT</b>	Enric Casals, Francesc Pujol, Amadeu Vives
<b>TIPIFICACIÓ</b>	Concurs de composició per a cobla
<b>CARTELL - PREMI</b>	I. «250 pessetes millor sardana per a cobla. 10 composicions rebudes». [ <i>Sant Jordi</i> - d'Antoni Planàs] II. «350 pessetes. Sardana coral per a 4 veus mixtes». [No adjudicat] III. «400 pessetes, millor composició per a dues cobles en un o més temes lliures. 18 composicions rebudes». [ <i>La fira, bocet</i> simfònic de Joaquim Serra].
<b>REFERÈNCIES</b>	<i>La Sardana</i> (IX-1928); <i>La Sardana</i> (VI-1929).

<b>ANY</b>	<b>1929</b>
<b>LLOC</b>	Barcelona
<b>TÍTOL</b>	«V Concurs Premis Sant Jordi»
<b>JURAT</b>	Antoni Pérez Moya, Marian Vinyes i Joaquim Zamacois
<b>TIPIFICACIÓ</b>	Concurs de composició per a cobla
<b>CARTELL</b>	«I. 250 pessetes a la millor sardana per a cobla» «II. 400 pessetes a la millor sardana coral per a quatre veus o més veus mixtes, amb acompanyament de cobla». «III. 400 pessetes a la millor composició de tema lliure, per a una o més cobles, en un o més temps».
<b>PREMI</b>	«Reunit el jurat del Cinquè Concurs Premis Sant Jordi del Foment de la Sardana de Barcelona, i tenint en compte que per les condicions de la convocatòria no pot concedir accessits ha decidit no premiar cap de les composicions rebudes. Barcelona, 18 març de 1930. Marian Vinyes, Joaquim Zamacois i Antoni Pérez Moya».
<b>REFERÈNCIES</b>	<i>La Sardana</i> (IX-1929); <i>La Sardana</i> (IV-1930:946).

<b>ANY</b>	<b>1930</b>
<b>LLOC</b>	Barcelona
<b>TÍTOL</b>	«VI Concurs Premis Sant Jordi»
<b>JURAT</b>	Robert Gerhard, Joan Llongueras, Ramon Serrat
<b>TIPIFICACIÓ</b>	Concurs de composició per a cobla
<b>CARTELL - PREMI</b>	«I. 300 pessetes a la millor sardana per a cobla». [ <i>L'encís de Sant Sebastià de Montmajor</i> - Adolf Cabané. Lema: visió] «II. 500 pessetes a la millor composició, de tema lliure, per a una o més cobles, en un o més temps». «Cap obra amb mèrits suficients en tota sa integritat, el jurat va veure convenient establir una distinció, amb 300 pessetes, per l'obra <i>Lo comte Garí</i> d'Emili Saló. Lema: cavalleresca».
<b>REFERÈNCIES</b>	<i>La Sardana</i> (XII-1930); <i>La Sardana</i> (VI-1931); <i>La Veu de Catalunya</i> (16-IV-1931:6); <i>La Veu de Catalunya</i> (7-III-1931:2); <i>La Veu de Catalunya</i> (22-IV-1931:2)

<b>ANY</b>	<b>1930</b>
<b>LLOC</b>	Girona
<b>TÍTOL</b>	«Jocs Florals»
<b>JURAT</b>	Lluís Nicolau d'Olwer (president), Miquel Roger i Crosa, Manuel de Montoliu, Miquel de Palol, Joan Llongueras, Josep Maria Dalmau, Josep Baró (tots els darrers vocals) i Ramon Riera Monegal (secretari)
<b>TIPIFICACIÓ</b>	Certamen literari i musical
<b>CARTELL</b>	«VII. Premi de 150 pessetes a la millor sardana presentada a concurs»
<b>PREMI</b>	<i>Núria</i> - Josep Marimón
<b>REFERÈNCIES</b>	Casacuberta (2010:185); <i>Diario de Gerona</i> (2-IX-1930); <i>La Veu de Catalunya</i> (5-IX-1930).

<b>ANY</b>	<b>1930</b>
<b>LLOC</b>	Barcelona
<b>TÍTOL</b>	«Concurs de composicions per a cobla, per Joventut Hotelera de Barcelona, amb motiu de l'Exposició Universal»
<b>JURAT</b>	Francesc Pujol, Joan Lamote de Grignon, Joan Cumelles i Ribó
<b>TIPIFICACIÓ</b>	Concurs de composició per a cobla
<b>CARTELL - PREMI</b>	«Tema I. Premi 1000 pessetes millor sardanes per a cobla d'onze instruments». [ <i>La verge catalana</i> - Josep Maria Ruera. Lema: Salve]

	«Tema II. Premi de 1500 pessetes a la millor composició de tema lliure, en un o diversos temps, escrita per a tres cobles d'onze instruments». [No s'adjudica. S'adjudiquen dos accèssits] [ <i>Introducció i dansa</i> . Joaquim Serra. Lema: Joia <i>Scherzo</i> . Josep Maria Marimon. Lema: Esclat de joia]
<b>REFERÈNCIES</b>	<i>La Sardana</i> (VIII-1930:994); <i>La Sardana</i> (V-VI-1930)

**ANY** 1931

<b>LLOC</b>	Girona
<b>TÍTOL</b>	«Jocs Florals»
<b>JURAT</b>	Pere Coromines (president), Joan Santamaria (vocal), Laureà Dalmau (vocal), Octavi Saltor (vocal), Carles Fages de Climent (vocal), Marian Vinyas (secció musical), Francesc Civil (secció musical), Josep Massanas (secció musical) i Josep Maria de Puig Surós (secretari)
<b>TIPIFICACIÓ</b>	Certamen literari i musical
<b>CARTELL</b>	«Foment de les arts IX. 150 pessetes a la millor sardana»
<b>PREMI</b>	<i>Empúries la grega</i> , Josep Maria Ruera
<b>REFERÈNCIES</b>	Casacuberta (2010:187); <i>Diari de Vic</i> (25-XI-1931:2); <i>La Gralla</i> (1-XI-1931:6)

**ANY** 1931

<b>LLOC</b>	Banyoles
<b>TÍTOL</b>	«V Certamen Musical»
<b>JURAT</b>	Cassià Casademont, Eduard Toldrà, Francesc Pujol
<b>TIPIFICACIÓ</b>	Concurs de composició per a cobla
<b>CARTELL - PREMI</b>	<p>I. «Premi de 400 pessetes, ofert per l'Aj. de Banyoles, a la millor sardana per a Corr mixt, adaptant la música o la poesia "Tardoral" del nostre compatriota en Joaquim Hostench». [No s'adjudica. Un accèssit a <i>tardor</i>. Lema: <i>El llac està en calma</i>]</p> <p>II. «Premi de 150 pessetes, ofert pel governador civil de la província Sr. Claudi Ametlla, a l'autor de la millor sardana de conjunt, per a cobla d'onze músics». [<i>Maria Teresa</i> - Josep Maria Ruera. Lema: Fortuït. Accèssit: <i>Juganera</i> - Josep Maria Ruera. Lema: Alosa. Accèssit: <i>L'heroi</i> - Francesc Fornells. Lema: Per la Pàtria]</p> <p>III. «Premi de 150 pessetes ofert per les Societats polítiques i recreatives de la ciutat, a la millor sardana per a cobla d'onze instruments (només per a compositors naturals o veïns de Banyoles)». [<i>La filla del marxant</i> - Joaquim Palmada. Lema: Diuen que és la més bella]</p> <p>IV. «Premi de 100 pessetes ofert per la Comissaria Delegada del Govern de la Generalitat de Catalunya a Girona, per l'autor de la millor sardana de tenora escrita per a cobla d'onze instruments. Els compositors procuraran unir la tècnica amb la bellesa i evitar tota estridència». [No s'adjudica]</p> <p>V. «Premi 100 pessetes ofert per Xocolates Torras a la millor sardana per a cobla d'onze músics, basada en cançó popular "La filla del marxant"». [No s'adjudica]</p> <p>VI. «Premi de 75 pessetes, ofert per Lleó Audonard, per l'autor de la millor sardana per a cobla d'onze instruments, basada en una cançó popular a lliure elecció. Es compositors cuidaran que la cançó popular escollida s'adapti al ritme de la sardana sense que una i altra perdin llur caràcter». [<i>La filla del marxant</i>. - Joan Baptista Lambert Lema: Marcel·la de Prades]</p> <p>VII. «50 pessetes a l'autor de la millor sardana per a cobla d'onze instruments. Els compositors tractaran d'unir les condicions de tècnica, factura i bellesa, la de tema original més típic pròpia d'aquesta dansa».</p>
<b>REFERÈNCIES</b>	<i>La Veu de Catalunya</i> (5-X-1931:9); <i>La Veu de Catalunya</i> (18-X-1931:3); <i>Gent Nova</i> (5-IX-1931); <i>La Veu de Catalunya</i> (22-X-1931:3)



<b>ANY</b>	<b>1932</b>
<b>LLOC</b>	Girona
<b>TÍTOL</b>	«I Concurs musical convocat per la Comissaria de la Generalitat de Catalunya»
<b>JURAT</b>	Pau Casals (president), Eduard Toldrà i Francesc Civil. Comissaria de la Generalitat de Catalunya (Josep Irla).
<b>TIIFICACIÓ</b>	Concurs de composició per a cobla
<b>CARTELL</b>	«Premiar la sardana que, ultra el seu mèrit artístic i la seva perfecció tècnica, expressi d'una faísó més inspirada i reeixida els sentiments de llibertat que agermanen tots els pobles d'Espanya sota la República i els de catalanitat de la nostra estimada pàtria». «El premi, consistent en 1500 pessetes, serà concedit a la millor sardana per a cobla clàssica, a la qual podrà afegir-se un trombó suplementari».
<b>PREMI</b>	<i>Evocació</i> – Joaquim Serra
<b>REFERÈNCIES</b>	<i>Scherzando</i> (V-1931:7); <i>Diario de Gerona</i> (7-V-1932:2); <i>Diario de Gerona</i> (11-IV-1932:3); <i>Diario de Gerona</i> (7-VI-1932:2); <i>Diario de Gerona</i> (16-VI-1932:3); <i>Diario de Gerona</i> (30-VII-1932:4)

<b>ANY</b>	<b>1932</b>
<b>LLOC</b>	Girona
<b>TÍTOL</b>	«Jocs Florals»
<b>JURAT</b>	Joan Estelrich (president), Joaquim Pla i Cargol (vocal), Miquel de Palol (vocal), Tomàs Roig i Llop (vocal), Pere Francis Ayrol (vocal), Francesc Casellas (secció musical), Ferran Fornés (secció musical), Jaume Arroyo Gumbau (secretari)
<b>TIIFICACIÓ</b>	Certamen literari i musical
<b>CARTELL - PREMI</b>	«VIII. Premi de 150 pessetes. A la millor sardana per a cobla. Tema lliure». [ <i>Puigsacalm</i> i <i>Plorant el fill</i> de Xavier Montsalvatge] «IX. Premi de 150 pessetes. al millor aplec de cançons originals». [ <i>Quatre cançons</i> , Antoni Català] «X. Premi de 150 pessetes. A la millor obra coral a veus soles (cor mixt)». [ <i>Sardana</i> de Xavier Gols]
<b>REFERÈNCIES</b>	Casacuberta (2010:187); <i>La Costa Brava</i> (V-1932:3); <i>Foment de la Sardana de Ripoll</i> (XII-1932:11)

<b>ANY</b>	<b>1935</b>
<b>LLOC</b>	Barcelona
<b>TÍTOL</b>	«IX Concurs Musical Concepció Rabell i Cívils»
<b>JURAT</b>	Francesc Pujol, Antoni Pérez-Moya, Frederic Alfonso
<b>TIIFICACIÓ</b>	Concurs de composició de diferents gèneres musicals
<b>CARTELL</b>	«Premi de 1.000 pessetes a les quatre millors sardanes per a cobla empordanesa d'onze instruments. Correspondrà a cada una de les sardanes premiades una quarta part del premi, o sigui 250 pessetes, entenent-se així que el Jurat podrà adjudicar el premi sencer a un sol recull de quatre sardanes, repartir-lo entre sardanes de diferents reculls o adjudicar la part corresponent a sardanes que s'hagin presentat soles».
<b>PREMI</b>	I. <i>Joiosa</i> II. <i>Tendreses</i> III. <i>Rocacorba</i> IV. <i>Apassionada</i> Lema "Garba" [Joaquim Serra i Corominas]
<b>REFERÈNCIES</b>	Barcelona, Centre de Documentació de l'Orfeó Català, Fons Premis Eusebi Patxot i Llagustera, Resum del Primer Decenni dels Premis Eusebi Patxot i Llagustera, top.3.25

**Quadre-resum 4.** Quadre resum dels catorze concursos de cobles celebrats entre 1883 i 1932

Girona (3-XII-1883)					
Fires i festes de Sant Narcís					
Plaça de toros - Teatre Principal					
Títol	Cobles participants	Premi	Obra lliure elecció	Obra obligada	Jurat
<i>Gran certamen o concurso de orquestas de plaza</i>	La Bisbal	250 pessetes (1r)	<i>La botella de ron</i> Joan Carreras i Dagas	<i>Gerudense</i> Francesc Vidal	Joan Carreras i Dagas  Bonaventura Frigola  Ramon Soler  Francesc Vidal
	Torroella	250 pessetes (1r)	-		
	Figueras	300 pessetes (2n)	-		
	Cassà de la Selva	200 pessetes (3r)	-		
	Santa Coloma de Farners	-	-		
<b>REFERÈNCIES:</b> <i>La Lucha</i> (8-IX-1897); <i>La Vanguardia</i> (4-XI-1883); <i>El Eco de Valls</i> (18-XI-1883:4); <i>El Palafrugellense</i> (25-XI-1883)					

Barcelona (9-X-1892)						
Festes del Centenari de Colom						
Teatre Tivoli						
Títol	Cobles participants	Premi Execució	Premi Lectura a vista	Obra lliure elecció	Obra obligada	Jurat
<i>Gran concurso internacional de sociedades corales, bandas de música militares y civiles, coplas ampurdanesas y solistas instrumentales</i>	Rossinyol de Castelló d'Empúries	1000 pessetes + diploma (1r)	1r	-	Sardana inèdita de Càndid Candi	Josep Rodoreda  Càndid Candi  Josep Carreras i Dagas  Josep Viñas  Ferdinand Castelbon de Beauxhostes  Juan Escalas  Domingo Sánchez
	La Principal de la Bisbal	1000 pessetes + diploma (1r)	2n	-		
	Antiga Pep, de Figueres	500 pessetes + diploma (3r)	5è	-		
	La Farnense, de Santa Coloma de Farnés	Corona de plata i diploma (4t)	3r	-		
	Els petits, de Tortellà	Medalla de bronze i diploma (5è)	4t	-		
<b>REFERÈNCIES:</b> <i>Diario de Gerona</i> (12-X-1892:4); <i>El Pueblo</i> (2-X-1892:3); <i>La Vanguardia</i> (1-X-1892:2); <i>La Veu de Catalunya</i> (11-IX-1892:443); <i>La Vanguardia</i> (9-X-1892:5); <i>La Vanguardia</i> (10-X-1892:4)						

Girona (3-XI-1895)					
<i>Fires i festes de Sant Narcís</i>					
Teatre Principal de Girona					
DESERT					
Títol	Cobles participants	Premi Execució	Obra lliure elecció	Obra obligada	Jurat
<i>Concurso de coplas - sardanas ampurdanesas con instrumentos del país</i>	-	1r 300 pessetes 2n 100 pessetes	-	<i>Recorts del Ampurdà</i> Càndid Candi	Juan Goula Joaquim Zamorra Joan Feliu
<b>REFERÈNCIES:</b> <i>El Guasón</i> (21-X-1895:6); <i>El Baluarte</i> (27-X-1895:3)					

Girona (3-XI-1897)					
<i>Fires i festes de Sant Narcís</i>					
Plaça de Toros - Teatre Principal de Girona					
Títol	Cobles participants	Premi Execució	Obra lliure elecció	Obra obligada	Jurat
<i>Concurso de coplas ampurdanesas</i>	Unión Cassanense de La Selva	1r	<i>Vaquera</i> Pere Rigau	Sardana inèdita d'Eduard Frigola	Ramon Soler
	La Principal de la Bisbal	2n (rebutjat)	<i>Flor d'un dia</i> Antoni Agramont		Esteve Puig
	La Principal de Perelada	3r	<i>La Perla del Ampurdà</i> Josep Serra		Josep Feliu
Joaquín Zamorra					
<b>REFERÈNCIES:</b> <i>La Lucha</i> (8-IX-1897:2); <i>La Autonomia</i> (29-VII-1897:3); <i>El Correo de Gerona</i> (21-VIII-1897:2); <i>La Lucha</i> (24-X-1897:2); <i>Diario de Gerona</i> (4-XI-1897:5); <i>La Lucha</i> (4-XI-1897:5); <i>Diario de Gerona</i> (5-XI-1897:3); <i>La Lucha</i> (5-XI-1897:3); <i>El Distrito</i> (7-XI-1897:3); <i>Diario de Gerona</i> (5-XI-1897:3); <i>Diario de Gerona</i> (12-XI-1897:4)					

Figueres (5-V-1902)					
<i>Fires i festes de la Santa Creu</i>					
Títol	Cobles participants	Premi Execució	Obra lliure elecció	Obra obligada	Jurat
<i>Concurs de sardanas</i>	-	250 pessetes	-	<i>La Rondalla</i> Juli Garreta	Eusebi Guiteras Albert Cotó Pere Codina
<b>REFERÈNCIES:</b> <i>La Llevor</i> (30-III-1902:3); <i>La Veu de Catalunya</i> (18-IV-1902:4); <i>La Vanguardia</i> (2-VI-1902:3)					

Barcelona (27-IX-1902)						
<i>Festes de la Mercè</i>						
Teatre Novetats						
Títol	Cobles participants	Premi Execució	Obra lliure elecció	Obra obligada	Jurat	
<i>Gran concurso de orquestas y sardanas</i> - <i>Concurso de coplas ampurdanesas</i>	La Principal de la Bisbal	1r 500 pessetes medalla d'or	<i>La Fada</i> Juli Garreta	<i>Toc d'Oració</i> Pep Ventura	Antoni Nicolau	
	La Principal de Peralada	1r 500 pessetes medalla d'or	<i>La pubilla empordanesa</i> Josep Serra			
	La Unión Casanence	2n 250 pessetes medalla de plata	<i>La filla del marxant</i> Juli Garreta			Amadeu Vives
	Els Montgrins	2n 250 pessetes medalla de plata	<i>Bola de neu</i> Pere Rigau			Lluís Millet
	Moderna de Llagostera	3r 250 pessetes medalla de bronze	<i>Flor d'un dia</i> Pau Guanter			Francesc Cambó
	Agramont de Castelló	3r 250 pessetes medalla de bronze	<i>La Vaquera</i> Antoni Agramont			Albert Cotó
	Antiga Pep	Accèssit	<i>Arre Moreu</i> Pep Ventura			
	L'Orfeó de Cassà de la Selva	Accèssit	<i>Raig de llum</i> Felip Cervera			
	La Vella de la Bisbal	-	<i>La pastoreta</i> ?			
<b>REFERÈNCIES:</b> <i>La Vanguardia</i> (15-VIII-1902:2); <i>La Ven de Catalunya</i> (25-IX-1902:2); <i>La Ven de Catalunya</i> (28-IX-1902:2); <i>La Vanguardia</i> (28-IX-1902:2); <i>Diario de Gerona</i> (30-IX-1902:2)						

Olot (11-IX-1903)						
<i>Festes del Tura</i>						
Plaça de Toros						
Títol	Cobles participants	Premi Execució	Obra lliure elecció	Obra obligada	Jurat	
<i>Certamen musical de orquestas de plaza</i>	Unión Cassanense	500 pessetes 1r	-	<i>La Pluja de Perlas</i> Josep Serra	Manel Giró	
	La Nova Armonia, de La Bisbal	200 pessetes 2n	-			Lluís Quintana
	La Lira, d'Olot	100 pessetes 3r	-			Joan B. Rius
	Els Juncans, de Banyoles	100 pessetes 4t	-			Ignasi Rubió
	La Principal d'Olot	100 pessetes	-			Narcís Corriols
<b>REFERÈNCIES:</b> <i>La Lucha</i> (12-VIII-1903:1); <i>La Lucha</i> (4-IX-1903:1); <i>Heraldo de Gerona</i> (17-IX-1903:3)						

Barcelona (29-VI-1907)					
Palau de Belles Arts					
Títol	Cobles participants	Premi Execució	Obra lliure elecció	Obra obligada	Jurat
<i>Concurs de cobles empordaneses</i>	La Principal de Perelada	1r 600 pessetes	<i>Records de ma terra</i> Josep Serra	<i>Per tu ploro</i> Pep Ventura  (harmonitzada per Francesc Pujol)	Antoni Nicolau (president)  Amadeu Vives  Joan Lamote de Grignon  Enric Granados  Francesc Pujol  Pere Galí (representant de l'Ajuntament)
	Art Gironí	2n 400 pessetes	<i>Ideal</i> Josep Serra		
	Nova Armonía de La Bisbal	3r 300 pessetes	<i>Raiç de llum</i> Antoni Juncà		
	La Principal de Palafrugell	Menció	<i>Visió</i> Josep Serra		
	Aliança de l'Escala	Menció	<i>Joguinejant</i> Josep Serra		
	Cobla de Vidreres (no presentada)	-	-		
	Cobla de Santa Coloma de Farners (no presentada)	-	-		
<b>REFERÈNCIES:</b> <i>Revista Musical Catalana</i> (VI-1907:130); <i>La Ven de Catalunya</i> (29-VI-1907:3); <i>Llevor</i> (5-VII-1907:1); <i>La Lucha</i> (1-VII-1907:2)					

Figueres (10-V-1902)					
<i>Fires i festes de la Santa Creu</i>					
Saló de festes del Casino Menetral					
Títol	Cobles participants	Premi Execució	Obra lliure elecció	Obra obligada	Jurat
<i>Festa de la sardana</i> - <i>Concurs d'execució de sardanes</i>	-	250 pessetes	-	-	Jaume Pahissa Antoni Juncà Alfonso Xancó Agustí Cervera Bartolomé Frígola
<b>REFERÈNCIES:</b> <i>L'Avenç de la Garrotxa</i> (13-III-1910:1); <i>El Poble Català</i> (1-V-1910:2); <i>El Poble Català</i> (10-V-1910:2)					

Girona (3-XI-1916)					
Fires i festes de Sant Narcís					
Envelat de la plaça del Marquès de Camps					
Títol	Cobles participants	Premi	Obra lliure elecció	Obra obligada	Jurat
<i>Concurs de cobles de plassa</i>	La Principal de la Bisbal	1r 250 pessetes (rebutjat)	Es van interpretar sardanes de	<i>Lluny de ma pàtria</i> Antoni Juncà	Josep Maria Padró
	Els Montgrins	1r 250 pessetes	Josep Sancho Marraco		Juli Garreta
	La Selvatana	2n 200 pessetes (rebutjat)	Enric Morera Pep Ventura Josep Maria Soler		Bonaventura Carreras Lluís de Llobet (alcalde) Ibàñez (regidor)
<b>REFERÈNCIES:</b> <i>Diario de Gerona</i> (22-X-1916:5); <i>Diario de Gerona</i> (5-X-1916:2); <i>Diario de Gerona</i> (8-XI-1916:6); <i>El Programa</i> (11-XI-1916:2); <i>Diario de Gerona</i> (8-XI-1916:6); <i>El Programa</i> (11-XI-1916:2); <i>La Provincia</i> (4-XI-1916:3); <i>El Diario de Gerona</i> (18-XI-1916:4); <i>El Diario de Gerona</i> (25-XI-1916:3)					

Sabadell (6-VIII-1922)						
Festes de Sabadell						
<i>Suspès per manca d'inscripcions</i>						
Títol	Cobles participants	Premi Execució	Obra lliure elecció	Obra a vista	Obra obligada	Jurat
<i>Concurs de cobles</i>	-	1r 750 pessetes	Sardana de llüiment	Sardana inèdita d'Enric Morera	<i>Serra amunt</i> Enric Morera	Enric Morera
	-	2n 500 pessetes				Antoni Juncà
	-	3r 300 pessetes				Josep Masllovet Mateu Rifà Ramon Canals
<b>REFERÈNCIES:</b> <i>Diario de Gerona</i> (8-VII-1922:3); <i>La Sardana</i> (VII-1922:3); <i>Diario de Gerona</i> (18-VIII-1922:6)						

Barcelona (18-XI-1922)						
Ajuntament de Barcelona - Joventut Nacionalista "La Falç"						
Palau de la Música Catalana						
Suspès per manca d'inscripcions						
Títol	Cobles participants	Premi Execució	Obra lliure elecció	Obra a vista	Obra obligada	Jurat
<i>Concurs de cobles de Catalunya</i>	-	1r 1500 pessetes	-	-	-	Antoni Nicolau (president)
	-	2n 1000 pessetes				Juli Garreta
	-	3r 800 pessetes				Antoni Juncà
	-	4t 700 pessetes				Francesc Pujol
	-	5è 600 pessetes				Joan Lamote de Grignon
	-	6è 400 pessetes				Joan Balcells
						Josep Serra
						Lluís Brú (secretari)
<b>REFERÈNCIES:</b> <i>La Ven de Catalunya</i> (13-X-1922:5); <i>La Sardana</i> (X-1922:361); <i>La Sardana</i> (XI-1922:398); <i>La Sardana</i> (XII-1922:415)						

Barcelona (26-VII-1932)						
Consell de Govern de la Generalitat de Catalunya						
Pati dels tarongers - Palau de la Generalitat						
Títol	Cobles participants	Premi Execució	Obra lliure elecció	Obra obligada	Jurat	
<i>Concurs de cobles convocat per la Generalitat de Catalunya</i>	Cobla Barcelona	Cobla oficial de la Generalitat	<i>Giberola</i> Juli Garreta	<i>Somni gris</i> Juli Garreta	Francesc Macià	
					Pau Casals	
					Francesc Pujol	
					Joan Llongueres	
<b>REFERÈNCIES:</b> Arxiu Nacional de Catalunya, Fons de la Generalitat de Catalunya, Llibre d'actes del Consell Executiu de la Generalitat de Catalunya [19-IV-1932-22-VIII-1932] Data: 6-VI-1932, p.152						

**Sant Feliu de Guíxols (1-VIII-1932)**  
**Consell de Govern de la Generalitat de Catalunya**

<b>Títol</b>	<b>Cobles participants</b>	<b>Premi Execució</b>	<b>Obra lliure elecció</b>	<b>Obra obligada</b>	<b>Jurat</b>
<i>Concurs de cobles convocat per la Generalitat de Catalunya</i>	Cobla La Principal de la Bisbal	Cobla oficial de la Generalitat	<i>Evocació</i> Joaquim Serra	<i>A en Pau Casals</i> Juli Garreta	Francesc Macià  Pau Casals  Eduard Toldrà  Joan Llongueres

**REFERÈNCIES:** Arxiu Nacional de Catalunya, Fons de la Generalitat de Catalunya, Llibre d'actes del Consell Executiu de la Generalitat de Catalunya [19-IV-1932-22-VIII-1932] Data: 6-VI-1932, p.152





## Documents d'arxiu i correspondència

**Carta 1.** Carta de Josep Juncà a Rafael Moragas, Barcelona, 4 de novembre 1926.  
(Archivo Manuel de Falla, Epistolario, Top. 7303-065)

Sr. Don Rafael Moragas,

Distingit senyor,

Amb motiu de trobar-se entre nosaltres i en aquesta nostra Barcelona el gran Manuel de Falla, us heveu dirigit a la opinió pública i en particular als filharmònics, donant-nos la impressió de la vostra estima i preferència per aquest gran músic a qui, també admirem i estimem, de quin Mestre, s'estrena el concert de clavicèmbal al Palau de la Música Catalana.

Jo, el més modest i el menys indicat dels filharmònics de nostra ciutat, m'atreveixo en fer-vos una petita observació, que si la creieu encertada, i acceptable, us agrairé profundament, li doneu el vist legal, feu a que sia factible la realització del modest oferiment que podia fer-se al més gran dels músics ibèrics existents.

M'explicaré:

Recordo que en un dels seus viatges passats, es donà, com si diguéssim, un concert íntim al Palau de Belles Arts, la Banda Municipal i la Cobla Barcelona, d'aquesta ciutat, fóssin les corporacions executants d'aquesta festa íntima.

I també recordo, si la memòria no em manca, que vós hi posareu la vostra autoritat i la vostra ferma voluntat a aquesta festa.

¿No us sembla, amic Moragas, que Catalunya hauria de dir al mestre Falla, a cau d'orella, les seves fresques i mai prou alabades melodies, fent-les-hi oir per la cobla, i que el seu cor i ànima quedessin ben impregnats de les seves ànsies de la nostra música?

¿No us sembla, vos que en sabeu tant de coses d'art, que seria un gran triomf per la Música Catalana, que aquest gran home que es diu Falla, es comprometés a correspondre al efecte i respecte i admiració, i fins i tot adoració que tenim molts catalans per les seves obres, per mitjà d'una composició den forma glosa o bé sardana?

¿No s'ho mereixen els autors que tenim, que sien coneguts, i tal vegada classificats dintre els músics notables del nostre ressorgiment, com són, en Garreta (a.C.s), en Morera, en Toldrà, en Català, els Serra, en Botey, i algun altre?

I no seria bo, que pogués oir la última composició de n'Enric Casals, instrumentada per a cobla, titulada *Neguit*?

No sé quin efecte li produirà aquesta modesta lletra meva i atrevida súplica. Però una sola cosa espero de vos. Doneu-li, si us plau, el valor que hi poso en suplicar-vos, porteu a cap aquesta meva migrada pretensió, filla exclusivament del gran respecte i estima que tinc per a tot lo que significa glorificació de l'art i envers els homes productors de tantes belleses: per el respecte que en mereixen els músics, quin treball les més de les vegades és ingrati i moltes més incomprès i en lloc de preferència, per aquestos nostres joves i vells autors, que han enriquit el patrimoni ja reconegut arreu del món de la música catalana.

Perdoneu, amic Moragas, les faltes en tots conceptes que pugueu trobar en aquestes lletres, com així mateix el meu atreviment en molestar-vos.

Mentrestant, us agraeixo que amb el vostre talent i amb la vostra bondat, donareu a aquest particular document, tota la importància que la meva fe li dóna i que perdonareu vostè la seva desordenació.

Queda a vostres ordres, atent,

Josep Juncà

Carrer Virtut 16, Principal 2a

Gràcia

4 de novembre de 1926.

**Carta 2.** Carta redactada pels intèrprets de la Cobla Barcelona i enviada a la Ponència de Música del Consell de Cultura de la Generalitat de Catalunya, 24 de juny de 1932 .  
(Puerto 1998:58)

La Cobla Barcelona fou fundada l'any 1922 amb l'aspiració i el desig de constituir, sense plànyer sacrificis ni treball, un organisme el més efectiu possible. En aquest fi i per a dotar-lo de la major estabilitat, els elements, tots professionals, que el constituïren, determinaren dedicar-li tot llur esforç, encara que això signifiqués c renunciar a profits no menys preables amb l'exercici d'altres activitats, les quals, però, no podrien menys que perjudicar a la curta o a la llarga, l'actuació de la Cobla. Aquest criteri no ha estat abandonat ni un moment i es encara el que avui sustenta la Cobla Barcelona malgrat les grans dificultats que origina la crisi general i, en particular, la que sofreix el conreu de la sardana a Catalunya.

En fundar-se la Cobla Barcelona, assumí la direcció el mestre Josep Gravalosa, direcció que passa en el segon any al mestre Josep Serra, el conegut compositor de sardanes i fundador de la Cobla La Principal de Perelada, el qual havia vingut a residir a Barcelona. Al mateix temps que el mestre Serra, ingressà a la Cobla el conegut flabiolaire Pere Moner.

La Cobla es mantingué i actuà quasi amb els mateixos elements fins l'any 1929. Però com sia que alguns dels seus components també ho eren de la Banda Municipal de Barcelona, com sia que es donava sovint el cas que les obligacions de la Banda Municipal coincidien amb les de la Cobla i aquesta es veia privada de la col·laboració dels elements adscrits a la Banda, cosa que obligava a substitucions i comissions poc serioses i comprometedores; com sia que aquesta situació esdevenia més greu i insuportable a mida que anaven intensificant-se les actuacions de la Cobla i de la Banda, arribà un moment en que calgué plantejar els elements que formaven part dels dos organismes el dilema de tirar un o l'altre.

Encara tingué la Cobla l'any 1930 de canviar un element, el primer tible, en assabentar-se que el que ocupava aquest lloc anava a ingressar, també, a la Banda Municipal. Sortosament, encara que no sense dificultats i fatiga, fou trobat un bon substitut i actualment la Cobla ofereix un conjunt satisfactori per la homogeneïtat i equilibri dels seus components, cosa que ha estat, és i serà la nostra constata aspiració.

Els elements que formen la Cobla són els següents:

Josep Serra (Director i fiscorn 2n)  
Pere Moner (Flabiol)  
Pere Magret (Tible 1r)  
Antoni Cassi (Tible 2n)  
Josep Coll (Tenora 1r)  
Francesc Civit (Tenora 2n)  
Josep Gracia (Trompeta 1r)  
Josep Buscarons (Trompeta 2n)  
Antoni Martori (Representant i trombó)  
Pere Garriga (Fiscorn 1r)  
Josep Juncà (Contrabaix)

Durant els deu anys que compta d'existència, la Cobla Barcelona ha donat nombrosíssimes audicions de sardanes, procurant la màxima dignitat i la millor qualitat artística possible en la confecció dels seus programes, malgrat haver de lluitar amb el decaïment del gust del públic sardanista, cada dia més accentuat.

Ultra l'execució de sardanes, la Cobla Barcelona ha cooperat com la que més amb el seu entusiasme i amb el seu treball, a la formació d'un repertori especial de música per a concert escrita per a aquest organisme tan característic de la terra catalana com és la cobla. Nosaltres hem donat i hem col·laborat en nombrosíssims concerts executant aquesta música especialitzada i hem tingut sovint l'honor de veure'ns dirigits pels mateixos compositors de les obres que executàvem.

La Cobla Barcelona ha col·laborat també amb molta freqüència amb la major part dels Orfeons de Catalunya amb l'execució de música per a Cor i Cobla, modalitat nova i interessantíssima de la música catalana que ha pogut néixer i expandir-se mercès a l'existència de Cobles com la nostra, ben preparades per aquesta mena de performance que tant han enlairat el nivell de un organisme que, no fa pas molts anys, era no mes considerat apte per a sonar, bé o malament, sardanes de tècnica senzillíssima i d'interès musicals no gaire enlairat.

Si ens és permès de fer remarcar que l'any 1930 la Cobla Barcelona fou destinada per la Diputació Provincial per a col·laborar en la missió artística que realitzà l'Orfeó Català Sevilla, essent encara viu en la memòria de tots els records del senyaladíssim triomf de la música catalana en la capital andalusa, triomf en el qual la nostra col·laboració modesta aportà, si més no, l'entusiasme més ardent.

Si ens és permès també de fer memòria que enguany, per la commemoració del primer aniversari de la proclamació de la República, hem tingut també l'honor d'haver estat designats per la Generalitat de Catalunya per anar a Madrid ostentant la representació de l'art genuí de nostra terra, el qual hem procurat honorar a Madrid amb tot el nostre esforç, no tant solament, amb les audicions públiques de sardanes, sinó també amb dos selectíssims concerts donats l'un d'ells a l'Ateneo i l'altre al Círcol de Belles Arts, precedits de breus parlaments i comentaris encomiàstics de la cobla, de la seva música peculiar feta per l'eruditíssim musicògraf Josep Subirà.

Aquest és, a gran ratlles, la història de la Cobla Barcelona, la qual creiem palesa a bastament la nostra fidelitat a l'ideal que presidí la seva fundació.

Barcelona, 24 de juny de 1932.

**Carta 3.** Carta redactada pels membres de la Cobla Barcelona i enviada al President de la Generalitat de Catalunya, Sant Feliu de Guíxols, 1 d'agost de 1931.

(Arxiu Nacional de Catalunya, Fons President Francesc Macià, top. ANC1-818-T-4264)

A l'Excm. President de la Generalitat de Catalunya,

Molt honorable President:

És amb tot el sentiment de no poder votar el nostre Estatut, i així mateix amb tota la fe que posseïm en aquesta nostra adhesió, que els sota-signants, components de la Cobla "Barcelona" posen a les vostres mans, aquest senzill, però sincer document perquè tinguin la bondat d'adjuntar-lo a la llista dels que com Nosaltres, s'hauran vist forivats [sic] de poder disposar el seu vot a les urnes.

Materialment no haurem votat, però consti que volem, estimem i defensarem l'Estatut amb tota l'ànima de bons Catalans.

Visqueu molts anys, pel bé de nostra Catalunya.

Josep Serra, carrer Aragó, n. 357, principal 2a.

Antoni Martori, carrer Villarroel, n.185, principal 1a.

Josep Coll, carrer Villarroel, n.193, principal 2a.

Pere Garriga, carrer Aribau, n.77, 4t 2a.

Pere Moner, carrer Dos de maig, n.320, baixos.

Francesc Civit, travessera de S.M., n.15, baixos.

Josep Gràcia, carrer Còrsega, n.482, 3r 2a.

Antoni Cassi, carrer Girona, n.82, 3r 1a.

Josep Buscarons, carrer Viladomat, n.31, 1r.

Pere Magret, carrer Urgell, n.115, 1r.

Josep Juncà, carrer Indústria, n.320, 4t 2a.

Sant Feliu de Guíxols,

1 d'agost de 1931.

**Document 1.** Valoració de Francesc Pujol sobre les composicions presentades al Concurs Joventut Hotelera de Barcelona (1930).  
(Biblioteca de Catalunya, Fons Francesc Pujol, M 6997/11)

## SARDANES

- n. 1. *La masia blanca*. Absolutament vulgar.
- n. 2. *L'hostal de la Granota*. Escrita amb cert desembarç, però a base de fórmules sense originalitat. Alguna brutícia d'escriptura.
- n. 3. *Enyorament*. Dolenta per tots conceptes.
- n. 4. *Xerradissa de pardals*. Dolenta amb pretensions.
- n. 5. *Salutació a l'autora*. Dolenta amb pretensions. Extravagàncies. Veure començament llargs, epilèptic.
- n. 6. *Aubada Montserratina*. Molt mansa.
- n. 7. *L'encís de la paraula tot dansant*. Poca solta.
- n. 8. *La pubilla de l'hostal*. Poca solta.
- n. 9. *L'alegra primavera*. (Als llargs, en *Pere Galleri*). Comença bé, però en els llargs, la modulació a fa és desastrosa. Quan deixa la cançó cap al final dels llargs, es banalitzava tot.
- n. 10. *Les serres de Cadí*. Sardana de motllo. Firma per Isidre Fabra i datada a Puigcerdà, juny de 1930.
- n. 11. *Idil·li muntanya*. Arxi bunyol.
- n. 12. *Records del meu poble*. Arxi bunyol.
- n. 13. *La processó de Santa Cristina*. (De concert). Descriptiva. Innocent.
- n. 14. *Sense títol*. Lema: Quan un soldat ve de la guerra. Curts: Tema del contrapàs amb un contrapunt bàrbar; després harmonitzat quintes. Llargs: Cançó soldat ve guerra. Alguna modulació bàrbara. El defecte més gros és la tessitura altíssima i gairebé constant del tenor. Em sembla que l'autor no s'ha sentit mai res per a cobla.
- n. 15. *Tot jugant*. Mansa del tot.
- n. 16. *Somni de maig*. Del mateix del 15. Mansa.
- n. 17. *Roser de tot l'any*. Del mateix dels 15 i 16. Mansa.
- n. 18. *Rosa*. Els curts poden anar. En els llargs es perd i fa coses estranyes i incongruents, sense gràcia.
- n. 19. *Pastoral*. Mansa amb pretensions.
- n. 20. *L'Andreueta i l'Elhiveta*. Curts: Veritables qualitats que contrasten amb gancheries dels compassos 26 al 29. Llargs: A l'entrada modulació a si bemoll mal conduïda. Vers la meitat



(abans ja) ritmes barrejats de 3/4 i 6/8 que no són ballables (veure compàs 3/4 amb treset terç temps X). De tota manera, força interessant i gens vulgar.

n. 21. *Nadal*. Curts: Tots ells la cançó *El mestre i la viudeta* (què té a veure amb Nadal?) sense preparació i sense treure conseqüència gairebé, no més les necessàries per a modular. Llargs: El cant dels ocells inicia sense cap transició ni record dels curts i continua sempre amb moltes imitacions contrapuntístiques, però tampoc treu conseqüències. Quan en té prou de la cançó, apareix un tema de dos compassos que va repetint de **pp** a **ff** fins acabar. Aquest tema no té res a veure amb les dues cançons. Tota la sardana ben feta (escolàstica) però sense gota d'imaginació ni fantasia).

n. 22. *Flor de maig*. Bunyol i mansa.

n. 23. *Maria*. Bunyol.

n. 25. *Dolora*. És una pura demència.

n. 26. *Maravella*. No és original, però està bé.

n. 27. *La nostra anella*. Bunyol.

n. 28. *Matí de maig*. Dolenta.

n. 29. *Vilafranca*. Sobre motius penedesencs. Terriblement bunyol.

n. 30. *Sense títol*. Lema: *La Pubilla*. Està bé sense ésser gaire original.

n. 31. *Sense títol*. Lema: *Clàssica*. Està bé sense ésser gaire original. És del mateix autor de l'anterior.

n. 32. *Mirador*. Està bé. Bastant discretament original. No comprenc estètica cànon entrada llargs entre cornetí i trombó. Per mi és una tara.

n. 33. *Lleida*. Bunyol.

n. 34. *La Verge Catalana*. Tema salve. Molt ben treballada. Original. Sempre interessant. Potser tonalitat vaga.

n. 35. *Impressions de marina*. Dividida en capítols. (!) Curts: A la terrassa, cap al tard. Llargs: A la pesca, *cançó del mariner*. Molt enfarfegada, i quelcom poca solta.

n. 37. *Barcelona*. Lema: *Quan a la falda et miro de Montjuich*. Incongruent i poca solta.

n. 39. *La punxada d'una rosa*. Sense malícia.

n. 40. *Dins del bosc*. Dolenta.

## COMPOSICIONS LLIURES PER A TRES COBLES

n. 24. *Introducció i dansa*. Molt correctament escrit. Bonic. Sonaria molt bé. Poc original. La presentació del tema de dansa en forma d'exposició de fuga a 4 veus discutible.

n. 36. *Scherzo*. Molt ben fet. Terriblement difícil, ben tocat faria molt bonic. Sembla fet d'un Mendelssohn actual.

n. 40. *Entrada, Dansa, Cançó final*. Entrada: Molt de caràcter. La segona meitat tema girat amb enginy. Dansa: Té tot el caràcter d'una dansa escènica amb personatges més aviat fabulosos. Això que per a orquestra no fora un defecte, per a la cobla ho és, puix perd el sentit de la seva natural rusticitat. Amb l'afinació deficient actual de la cobla és impossible d'executar bé. Cançó: No és per a les cobles. La cançó caricatureja. Final: Marxa. Inacabada. Fora importable amb les cobles.



# Apunts biogràfics redactats per Josep Juncà titulats «La vida musical que he viscut durant 57 anys», i cedits per Josep Juncà i Torres, net del músic

## Document 1. «La vida musical que he viscut durant 57 anys»

(Col·lecció particular Ramon Juncà i Torres)

M'he proposat fer uns apunts relacionats a la vida musical que he viscut per espai de 57 anys.

No puc nomenar el mot professional, per quan no he cursat cap estudi, ni he tingut, per dissort meva, cap professor que em fes de guia en el camí difícil del més diví de les belles Arts. La música.

Fill de músic, net de músic i descendent d'una família de músics, la qual pot remuntar-se, quasi bé, a dos segles; des de la meva incorporació quan vaig complir 13 anys, fins quan en vaig complir 33, no em vaig moure d'aquesta Cobla-orquestra, nomenada "Els Juncans".

Vaig créixer, sentint música. Durant els curts anys, massa curts de la meva infantesa, al complir 7 anys, varen fer-me manxaire de l'orgue de la parròquia de Banyoles, o sigui de Santa Maria dels Turers. A més a més, vaig entrar a formar part de la Capella o Escolania de la qual n'era mestre i organista, el senyor Adolf Monforte.

No crec que hi pogués haver en el món, un home de més mal geni. A més de tenir mal geni, tenia les mans pesades i lleugeres, i per qualsevol motiu o equivocació al donar-te

lliçó, sabies el pes d'aquells remes. Era capaç de desorientar i desmoralitzar el temperament més equilibrat i estudiós. Era molt irònic i no trobava mai res ben fet.

Tenia dos fills, i cap pogué estudiar música, perquè pagaven amb escreix, el mal humor de què sempre estava posseït.

Al cap de tres anys de fer de manxaire i cantar a l'Escolania, entre el meu pare i el dit mestre, acordàrem que, per conveniències de la cobla, era necessari que aprenguéssim el violí, ja que en aquells moments no hi havia cap Juncà que toqués dit instrument. M'entregaren un violí tres quarts, i em donà les primeres lliçons el senyor Monforte. Si dic les primeres lliçons, es perquè al cap d'un any, al 1900, va morir dit mestre.

El meu pare, es dedicava també a l'ensenyament de solfeig, i per tant, jo no podia comprendre el perquè m'enviava a dit mestre? És que també tenia mal geni?

A la desaparició del Mestre, ja no va donar-me lliçó ningú. I en lloc de deixar-me estudiar com era de llei les hores necessàries, ja que el violí és un instrument molt difícil, em posaren a treballar.

Com pensaven en aquell temps en els pobles? Com podia ser músic un minyó al qual li mancaven els mitjans i les hores per a poder estudiar? Veritablement, la gent creia en miracles.

Deien, aquest minyó, serà un bon sabater o un bon barber. Però aquesta mateixa manifestació, la feien d'un músic, sense tenir en compte que per a esdevenir un petit músic, calia estudiar moltes hores, un mestre que el guiés i tenir aptituds. Confonien l'art amb un ofici manual qualsevol. I així varen dir-me que, seguint la tradició familiar, jo seria músic.

Ah! Però era necessari i imprescindible que jo, havia de tenir un altre ofici.

Com que en aquell temps la música, en el nostre país, no era suficient per a recavar un sou del qual es pogués viure mitjanament, era necessari tenir un complement d'alguna feina a fi d'arrodonir el migrat pressupost familiar. El primer instrument que em donaren a més del violí, fou el flabiol. El meu oncle Joan, germà del meu pare, m'ensenyà les primeres lliçons, la manera de fer la introducció de les sardanes. Una vegada vaig saber-la fer, poques lliçons més va donar-me, ja que la pràctica, m'ensenyaria el demés a mida d'anar tocant.

Quan vaig complir els 13 anys, vaig fer la primera sortida. Fou en la festa del Sagrat Cor. Aquest dia, vàrem anar a un poble distint de Banyoles, a uns 15 kilòmetres, nomenat Orfans [Orfes]. La nostra sortida de Banyoles, fou a les cinc del matí, per tal d'estar al dit poble a les 8 a fi de després d'esmorzar, començar la tasca de la festa, que no era poca. Passant pel poble. Anar a cercar les pabordesses i autoritats, per a portar-los a l'Església. Ofici cantat. Dues sardanes i llevant de taula per tot el poble.

Però el que més em sorprengué fou la pregunta que tot just arribat al poble, el meu oncle Joan em va dir: -Estàs cansat? Tens ganes d'esmorzar? Li vaig contestar que no estava cansat, i que era de veritat que tenia gana. I amb una rialla fresca i satisfactòria em digué: - No estàs cansat i tens gana, no hi ha dubte. Seràs un bon músic!

La seva sortida, em deixà una mica confús, ja que no capia que pel fet de no estar i tenir gana, coses molt pròpies dels meus pocs anys i de la il·lusió que sentia per haver fet la meva primera sortida, mal grat haver hagut de caminar més de tres hores, no podia sentir res més que una gran satisfacció.

A la tarda, després de fer la processó, executarem 8 sardanes llargues. Després, tornar a emprendre el viatge de retorn i caminar tres hores més. Foren les primeres cinc pessetes que vaig guanyar o que em varen regalar, perquè ho vaig fer molt malament.

L'ofici que vaig haver d'acceptar fou el d'espardenyer. Per a tal fi, vaig haver d'acceptar les condicions que en aquell temps eren imposades. Tres anys d'aprenent, guanyant una pesseta a la setmana, i les espardenyes que anés esquinçant, i un any de mig oficial. Però la jornada estava senyalada des de les sis del matí, fins a les set de la tarda. Encara és l'hora que tinc de comprendre quins propòsits podia tenir el meu pare, al lligar-me tantes hores? Com podia jo estudiar un instrument tan difícil com és el violí? Com podia suposar que arribés a poder reeixir en el que de mi esperaven?

En el transcurs dels anys, vaig arribar a la conclusió de què si m'havien inclinat a la música, era perquè no volien que entressin a formar part de la Cobla Juncans, elements que no fossin de la família, a fi de tenir sempre l'hegemonia de la formació, ja que no entrava en els seus càlculs, que pogués deixar la cobla i anar-se'n de Banyoles, cap familiar.

Com que tan si tocava molt o poc tenia la plaça assegurada, no pensaren que algun dia, poguéssim emprendre la volada vers nous horitzons. El seu viure estava circumscrit en les festes que es feien en els pobles de la comarca, als quals ens hi havíem de desplaçar caminant, perquè no existien carreteres de cap mena. També era de costum en les cobles i sobretot en les cobles formades per elements familiars, de fer passar una temporada de pràctica en la mateixa, sense cobrar, però obligant a què en tots els contractes fets a la població, no hi faltessin.

Vaig passar una temporada en aquestes condicions, tocant el flabiol i el paper de segon violí, quin instrument, a pesar de no tenir cap mestre ni poder estudiar, m'agradava d'una manera extraordinària.

Per conveniències de la formació de la cobla (sempre les conveniències) em digueren que era convenient que havia de tocar el tible, a fi de reemplaçar al meu oncle Juan, el qual

passaria a la plaça de flabiolaire. No contava per a res la meua opinió. No era consultada la meua voluntat. I volgués o no, vaig haver de supeditar-me a estudiar (a la meua manera) un altre instrument pel qual no sentia cap inclinació o entusiasme.

Entre mig d'aquell temps, el meu pare, que tocava una mica el contrabaix, es va comprometre en deixar-me anar a fer la festa major de la vila de Sant Pau, província de Girona, com a contrabaixista. No havia tocat mai ni una sola sardana ni un ballable, amb dit instrument. Faltaven solament quatre dies per a aquesta festa major, els quals foren aprofitats per a ensenyar-me com s'afinava i la col·locació dels dits.

La cobla que es va formar amb tal compromís, fou un veritable maremàgnum. El fiscorn era del Celrà. El tenor, de Girona i no teníem repertori adient, ni ens havíem vist mai. Els demés components, els sis restants, érem de Banyoles. Però fillets de Déu, quins elements! Els dos clarinets i tibles, feia molts anys que no exercien de música. L'únic que podia complir era el primer trompeta, essent una veritable nul·litat, el segon trompeta; el flabiolaire i violí, era una criatura, i jo, contrabaixista improvisat.

Com era d'esperar, el fracàs més sorollós i la tragèdia més esgarrifosa, es presentà a la nostra arribada a la vila. Demanaren a la comissió ens facilites un lloc per tal de provar els instruments i així mateix, per a provar alguna sardana, quina petició ens fou atorgada. Però, com que el motiu d'haver contractat aquesta cobla improvisada fou degut a les desavinences dels joves amb els vells, es varen trobar amb la festa a sobre i sense haver trobat cap més conjunt format i de solvència artística, per a amenitzar la festa major. Una vegada ja en el local demanat, foren tretts els instruments de les fundes i disposats a emprendre l'assaig.

Damunt d'una taula llarga, col·locaren un quinqué de petroli al bell mig de la mateixa, i al començar de sonar els tenors i tibles, allò fou la batalla de Waterloo. Uns joves agafaren la taula per una cama i la tombaren. I allí s'acabà l'assaig i la festa major.

Per coincidència, vaig poder copsar la següent conversa, entre uns quants joves, els quals acordaren de maltractar-nos, en el moment de tocar. Em vaig espantat tant, que vaig proposar al que tocava la trompeta, de marxar abans de sopar, o sia a la nit de la vigília de la festa. Aquesta proposta, fou acceptada pel company anomenat. Però aquesta meua proposta o conversa, també fou escoltada pel fill del Secretari Municipal, el qual se'n va anar a casa seva i explicà al seu pare el que havíem acordat. Dit secretari, reuní tot seguit el poble, explicant el que volíem fer. Els homes grans cridaren a una reunió general de tot el poble i acordaren que ells es feien responsables de tot el que ens podia passar, assegurant-nos que vetllarien per nosaltres.

La festa transcorregué tranquil·la. Una vegada ja finida, els contractants varen voler riure una miqueta. A tal fi, com que en la formació hi figuraven els dos músics de Girona i havien de marxar després d'acabar el ball de nit, per tal de poder agafar el cotxe que sortia de Banyoles en direcció a Girona, varen pagar l'import del contracte (dues centes pessetes) en dos bitllets de cent, al·legant que no tenien moneda fraccionaria. Com que cap de nosaltres tenia moneda per a fer el canvi, els de Girona exigien del representant que els hi liquidés la part corresponent a cada un d'ells, que eren 25 pessetes. Després d'un bon rato de riure, ens varen facilitar el canvi demanat. En quant als que érem de Banyoles, esperaré que fos de dia, per a emprendre el retorn a casa nostra, que era de quatre hores de caminar.

No puc explicar l'alegria que vaig experimentar, després de les angúnies passades, quan em vaig veure les 25 pessetes a les mans. Pel camí de retorn, vàrem quedar-nos a dinar a l'hostal de Sant Miquel de Campmajor, per tal de celebrar l'haver sortir sencers i sense tenir res trencat d'aquella facècia. Com que a casa ens esperaven pel matí, al comprovar que no hi havíem arribat, tenien la temença de que ens hauria passat quelcom de desagradable. Sortosament no ens passar res de mal. Solament l'ensurt.

Després d'aquest fet insòlit, vaig tornar a Santa Pau amb la Cobla Juncans, al cap de poques setmanes, i m'amagava avergonyit. Els homes em preguntaren si encara estava espantat!

La meva vida de músic, seguia baix el mateix signe i ritme de la meva família. No podia pensar que fos possible que en un moment determinat, la meva vida musical pogués transformar-se. Era quasi bé una utopia, imaginar que, malgrat les ànsies i les il·lusions de sobresortir algun dia d'entre la rutina i la tradició familiar, conèixer nous horitzons musicals, i compartir amb tants d'altres, la satisfacció i els èxits, esdevingués una realitat.

Recordo amb tot detall, un fet ocorregut en l'any 1902. En aquest any, Barcelona va celebrar les festes de la Mercè, d'una manera esplendorosa. D'entre els festivals celebrats, es destacà el concurs de cobles de terres gironines. En aquest concurs, a més d'altres cobles, hi prengueren part La Principal de La Bisbal, i també La Principal de Perelada. En dit concurs, i per acord del seu tribunal, fou imposada la sardana *El toc d'oració* d'en Pep Ventura, de Figueres, deixant a lliure elecció de la Cobla, la sardana de lluïment.

Com sia que entre els membres del jurat no existí un acord majoritari per a designar la cobla que al seu judici era mereixedora del primer premi, prengué l'acord d'ajuntar el primer i segon, i repartir-lo per a parts iguals a les dues cobles dites. Fou en aquesta festa que s'estrenà la sardana de Josep Serra nomenada *La Pubilla Empordanesa*.



Aquest fet, succeïa el dia 24 de setembre de 1902. I el dia 24 del mateix mes d'octubre, Banyoles celebrà com tots els anys, la seva Festa Major. Com que l'empat establert per les dues cobles portà molt d'enrenou entre els partidaris de l'una i altre cobla, Banyoles aprofità aquella avinentesa per a enfrontar les dites cobles, en la plaça de la ciutat, amb la obligació de què per a part de les mateixes, executarien la sardana *El toc d'oració* objecte de les polèmiques públiques que havien envaït tots els sectors sardanístics d'aquells temps.

I així fou. El dia 23 d'octubre de l'any 1902, vigila de la Festa Major, la cobla La Principal de Perelada, executà com era d'esperar la sardana *El toc d'oració* en primer terme, en la plaça de Banyoles. Jo havia complert els 14 anys. En aquell temps tocava de segon tible, a la nostra cobla. El meu pare, també va venir a la plaça per tal d'escoltar la sardana i a la cobla. A mi va impressionar-me d'una manera tan gran aquella audició, que no sabia parlar de res més, durant aquells dies. Però després d'haver escoltat *El toc d'oració*, el meu pare em preguntà si m'havia agradat la sardana i la cobla, responent-li que sí i que m'havia agafat pell de gallina. Em preguntà si m'agradaria poder tocar algun dia, en alguna d'aquelles cobles tan bones, clar que la meva contestació fou afirmativa. I donant-me un petit clatellot, em digué, que era encara menut, però que si estudiava, i em feia més gran, potser un altre dia podria realitzar la meva il·lusió.

El meu pare no va tenir el goig, com el va tenir el pare de l'amic i company en Pere Moner, de poder veure que aquella seva advertència, era realitzada, per pertànyer a la millor cobla que, d'anys s'ha escoltat.

Però la meva trista odissea, no va parar. Estava destinat a esdevenir el comodí de la cobla. Quan començava a sentir carinyo per un instrument, ja estava escrit que no podria durar gaire, aquella meva il·lusió. I tot per tal de mantenir la integritat de la cobla familiar. A conseqüència d'aquella rutina, i per arranjar la formació del conjunt, vaig haver de deixar de tocar el tible i passar a ocupar el lloc de contrabaixista. Quin estímulo havia de tenir per a estudiar cap instrument? El meu destí era anar ocupant les vacants que les circumstàncies deparaven a la formació de la cobla. El meu germà Joan, era el primer fiscorn. Per les seves necessitats o conveniències, se'n anà a viure a Sant Feliu de Guíxols. Amb aquest motiu, deixà vacant una plaça de fiscorn. Qui era o seria el que suplís la seva plaça? Si trobàvem un contrabaixista, seria en Pep, que deixant el contrabaix, agafaria el fiscorn i provaria de fer-lo sonar, encara que malament. Al cap d'alguns mesos, tronava el meu germà de Banyoles, malalt i sense lloc a la cobla. Es donà la casualitat que en aquells moments havia d'anar al servei militar, un cosí el qual tocava la trompeta i a fi de donar cabuda a la cobla al meu germà Joan, jo vaig passar a tocar la trompeta.

Per aquest temps, deixà d'existir el nostre pare, ànima i cervell de la família. Després d'una malaltia molt penosa, en aquell temps incurable, quedaren dos oncles ja vells a la cobla. Un cosí i dos germans meus. La cobla per tal d'existir, havia de fer un sacrifici immens. S'havien de sacrificar familiars i intentar amb nous elements aixecar l'esperit decaïgut, i lluitar per al millorament artístic, si no volíem enfonsar-nos tots. Provàrem de redreçar-nos però les circumstancies no ens ajudaren i a la llarga tinguérem de claudicar. La cobla fou dissolta. Junt amb els meus dos germans, Joan pianista i Miquel contrabaix, oferirem als companys Saderra, Garcia i Castanyer, els llocs de violins i violoncel, per tal de formar un sextet, el qual també portà el nom de Sextet Juncans. Amb la dissolució de la cobla, Banyoles es quedà sense cap formació musical de caràcter general. Si bé existia la formació de la família Corominas, estava també a punt de desaparèixer, degut a les mateixes circumstancies, que invalidaren la possibilitat d'un ressorgiment eficient i decorós.

El sextet Juncans prengué una nova orientació en la vida musical. Una vegada acoblats, estudiant molt a menut, i, amb tota la voluntat, creà un conjunt eficient artístic, desconegut en el nostre país. La tasca empresa, ens aportà la admiració dels amants de la música i ens proporcionà molts contractes i ben retribuïts. Es posaren de moda, els concerts en les entitats Banyolines, i durant l'estiu, en els cafès, es feien en les terrasses dels mateixos. A la via pública, en la qual, a més d'assistir-hi una multitud bigarrada, el silenci era complet durant l'execució de les obres.

El repertori, estava format a base d'arranjaments fets per l'instrumental nostre. Arranjaments impresos d'Adlers, Tawan i altres compositors clàssics i arranjaments d'operetes i sarsueles d'autors espanyols, com així mateix, obres d'Albéniz, Granados, Falla i Turina.

En aquella època, existia una competència despietada, entre els empresaris dels dos cinemes que funcionaven. De resultat de la mateixa, començaren a contractar artistes de varietats cada setmana. Però aquestes artistes o números de varietats, havien d'ésser acompanyades de piano o bé d'orquestra. Com que no quedava a Banyoles cap altra formació musical adequada per a portar a cap dit treball que la nostra formació, el Sextet Juncans fou festejat i demanat per a les dues empreses. El sextet, actuà alternativament en els locals de cinema de la ciutat, donant-se el cas de què en el cinema en el qual actuava el Sextet, l'èxit més falaguer estava garantit.

En les diferents agències artístiques de Barcelona dedicades a la contractació de números de varietats, era ja proverbial fer constar que si anaven a Banyoles, tenien l'èxit

assegurat per endavant, ja que serien acompanyades pel Sextet Juncans, mestres en aquella feina.

En l'època de les festes majors dels pobles i ciutats de la província de Girona, era sol·licitat el nostre conjunt, per a amenitzar els programes de concert i acompanyament d'artistes. D'un extrem a l'altre de la província, des de la comarca Olotina dins a l'Empordà i la Selva, tenia el Sextet Juncans un crèdit sense límit.

Després vingué el moment de les pel·lícules sincronitzades i fou el Sextet l'encarregat de la part musical, collint arreu els èxits més sorollosos i convincents.

Si bé durant els anys que vaig actuar a la cobla Juncans vaig passar per una veritable martiri, degut a la meva situació inestable d'instruments pels que ni tenia temps de conèixer, al constituir-se el sextet, vaig posar tota la meva il·lusió, que no era poca, la meva fe i voluntat en fer-me mereixedor de la confiança que en mi dipositaren els meus companys, confiant-me el paper de solista de violí, el martiri desaparegué, i la més completa satisfacció omplí el meu mai decaigut optimisme, gaudint inefablement un goig sa i benèfic per al meu esperit.

He estat sempre un fervent oient de la música. He procurat educar els meus sentiments, sensibilitzar-los per mitjà de la sublimitat dels sons i la poesia continguda en les divines pàgines dels autors. M'he sentit sempre atret per la dolcesa de la música, m'hi he sentit presoner, malgrat que econòmicament no m'hagi compensat l'entrega total, amb la qual jo en vaig ésser un sacrificat. Però res ha estat més grat per mi que consagrar els meus dies, els meus neguits, els meus afanys i les meves més preuades il·lusions al servei de la música i viure per la música.

Circumstàncies no previstes, em portaren a Barcelona a exercir de músic després dels llargs anys de viure a Banyoles, en companyia dels meus germans. Vaig presentar-me a la capital, sense coneixença de cap mena. Violí sota el braç, maleta i un capital de 55 pessetes. Deprimat i atabalat, vaig instal·lar-me a l'Hotel del Padre, situat en el carrer del Conde del Asalto, en el qual ja m'hi havia hostatjat amb la cobla Juncans, i quina pensió costava 4 pessetes diàries.

Com era de rigor per tal de trobar treball, vaig visitar el local del Sindicat Musical de Catalunya, instal·lat al carrer del Hospital, a fi de posar-me en situació legal per a poder treballar i fer-me'n soci. La quota d'entrada, em costà 200 pessetes. No les tenia. Però varen concedir-me un termini prudencial per a satisfer quota.

Després de cinc dies d'agonia i de preguntar i donar-me a conèixer, vaig tenir l'avinentesa de què, trobant-me en el local en el moment que s'estava organitzant una orquestra per anar a fer la òpera *Maruxa* a Esplugues de Llobregat amb motiu de la seva festa

major, a l'encarregat li mancava un primer violí. No sé cm ni qui es fixà en mi, preguntant-me si jo volia anar-hi. Vaig dubtar uns moments a donar la contestació; però com que tenia suprema necessitat de donar-me a conèixer i encara més de guanyar algun diner, la meva contestació, fou afirmativa.

Una vegada instal·lats en el cotxe, que ens portà a Esplugues, em varen dir que no era *Maruxa* l'òpera que havíem de fer, sinó *Les Golondrines*. El meu esverament fou de pànic, perquè si bé vaig acceptar l'oferta per a fer o tocar la *Maruxa* era perquè coneixia quasi bé tots els principals motius de la mateixa, però no era el mateix cas, amb *Les Golondrines*.

En aquells moments de pànic, vaig veure el perill que corria si no obrés amb lleatat i noblesa, envers l'encarregat i el mestre director, ja que d'aquella feta, podia perdre la oportunitat de què m'avisessin un altre dia, tot i que els diners que podia guanyar, em feien molta falta. Prevalgué en mi, l'ésser franc i sincer, per damunt de la necessitat que tenia de cobrar les 30 pessetes del bolo.

Amb tota decisió, vaig exposar la meva situació a l'encarregat i al Mestre, estiguin jo disposat a retirar-me de l'orquestra, abans de fer el ridícul. Tan l'un com l'altre, varen comprendre la raó que m'assistia, vista l'equivocació que sofriren al dir-me el nom de l'obra, preguntant-me que em quedés, agraint la sinceritat de les meves manifestacions. A tal fet, cridaren a part al company que tocava de violí concertino, nomenat Barbat, exposant-li la situació delicada que s'havia creat. El senyor barbat, home bo i molt cavaller, va dir-me que no m'atabalés. Solament va pregar-me que, quan a mi em semblés que podia ajudar-lo ho fes, cuidant-me de girar el full, a l'hora precisa, a fi de què ell no hagués de perdre contacte amb l'orquestra. La nostra amistat no s'ha interromput ni un sol moment. Aquestes trenta pessetes, em varen proporcionar la garantia d'una setmana de permanència a l'hotel, i per tant, infongueren al meu esperit unes esperances, que després es varen transformar en realitats.

La meva situació podia canviar d'un moment a l'altre. Vaig continuar anant totes les tardes al Sindicat, a fi de fer amics si podia i conèixer-nos. Un dels dies aquells, vaig veure a un pianista de nom Pastor, al qual trobarem a Llançà, acompanyant a les artistes que amb motiu de la festa major s'hi havien desplaçat, com així mateix nosaltres, amb el Sextet Juncans. Durant els tres dies de la festa actuarem junts i férem amistat. Al veurem, em preguntà el que m'havia portar a Barcelona, contestant-li que hi estava instal·lat, i que cercava treball. Tan solament va contestar-me, que des d'aquell mateix moment, ja podia dir que tenia on treballar. Ell estava de pianista al Teatre Principal de Gràcia, en el qual s'hi feien varietats quatre dies a la setmana, quin sou era de vint pessetes diàries, els dies d'actuació. Com que

sabia el meu treball com a violinista per haver actuat amb ell durant tres dies, em digué que, des de la propera setmana, podia comptar amb la plaça de violí, en el sextet que dirigia.

La meua alegria no tenia límits. Trobar treball i treballar amb un senyor conegut i feina coneguda, la qual jo feia completament despreocupat per haver-la fet tan temps a Banyoles, em semblava un somni

Tal com m'havia promès, a la setmana següent, vaig personar-me a dit teatre i em presentà al senyor Tobella, empresari del mateix.

Al cap de dos mesos d'estar-hi, s'esdevingué l'arribada a Barcelona del senyor Albert Martí, professor de tenora de la fins aleshores la seva cobla de La Bisbal, per tal d'entrar a la Banda Municipal de Barcelona. Durant la festa major de Sarrià a la qual va venir la dita cobla de La Bisbal, vaig ésser cridat per dit Martí, proposant-me i oferint-me la plaça de contrabaixista de la cobla que es proposava constituir quan ja estigués instal·lat a la capital. Malgrat que jo estava molt content de la plaça que ocupava al Teatre Principal de Gràcia, la seva proposta em feu ballar el cap, com vulgarment es diu. La meua contestació no era necessari que la donés "ipso facto", sinó que va dir-me que tenia un marge de temps per a pensar-m'ho. Però que quan ell tornés a Barcelona, li donés una contestació definitiva.

Vaig consultar aquest assumpte al senyor Pastor, pianista i company, i em digué que de tot el que d'ell depengués, podia confiar en la seva ajuda i conformitat, permetent-me de posar un suplent quan la cobla tingués alguna festa a fer.

Al ingressar l'Albert Martí a la Banda Municipal, quedà constituïda la Cobla Barcelona, i tal com havíem convingut, vaig ingressar a la mateixa, com a professor de Contrabaix.

Com en el primer període de la formació de la Cobla Barcelona no teníem molts contractes, vaig anar aguantant al teatre, posant suplents quan les circumstàncies m'ho permetien, sempre amb la vènia del mestre.

Al mestre Pastor li sortí una plaça a diari. I com era d'esperar, l'acceptà, oferint-me també la plaça de violinista, si volia anar amb ell. Vaig agrair-li la deferència, explicant-li que veia més possibilitats de guanyar més cèntims, podent fer combinacions entre el teatre i la cobla.

Degut al seu desplaçament, entrà un altre pianista al teatre, de nom Reguant. La sort no m'abandonà tampoc en aquest canvi. També va resultar ésser un perfecte cavaller i bona persona. Va concedir-me les mateixes prerrogatives del senyor Pastor, i em defensava de les queixes de l'empresari, cada vegada que per assumptes de la cobla, posava un suplent al teatre, fent-li avinent que del sou que jo guanyava al teatre no era suficient, per a mantenir la família.

D'aquesta manera, vaig batallar per espai de quatre anys, fins que un dia va passar un veritable desastre amb el consegüent escàndol per part del públic, amb unes deplorables actuacions de l'orquestra i les artistes. Era tanta la confiança i pràctica que tenia el mestre amb mi, que ni tan solament anava a l'assaig. I un bon dia que no s'havia assajat, vaig posar-hi suplent, perquè la cobla tenia un gros compromís, i fou quan al succeir aquell desgavell, l'empresari em digué que si volia quedar-me al teatre faria de manera de augmentar-nos el sou, però que no em consentia de posar més suplent.

Com que ja feia temps que la cobla treballava, vaig optar per quedar-me a la cobla. Però foren quatre anys, els que m'hi vaig passar.

La Cobla Barcelona, estava constituïda, entre altres elements provinents de les terres gironines, per quatre professors pertanyents a la Banda Municipal, i aquest handicap, perjudicava el nom i la serietat de la mateixa, ja que es donaren molts casos de què els elements de la Banda Municipal, no podien complir els compromisos contrets, per les obligacions que la banda tenia.

Per aquest motiu, els elements de la Cobla no pertanyents a la Banda, acordaren prescindir dels que no podien assistir a tots els contractes que la cobla acceptava. Però era necessari i convenient substituir aquells professors per altres que, amb dignitat i solvència artística, deixessin en bon lloc el crèdit assolit.

Aquest fet, ens permeté, degut a una circumstància especial, de procurar-nos fer les negociacions pertinents, per a que entres a formar part de la Cobla Barcelona, el notable professor de tenora Josep Coll, ja que, degut a unes discrepàncies existents entre dit senyor i la cobla La Principal de La Bisbal, de la qual fins en aquell moment n'havia format part, es trobés en situació de disponible. Els companys de la Cobla Barcelona, em delegaren per a anar a fer una visita a dit senyor Coll, i procurar per tots els mitjans, de què acceptés formar part de la nostra cobla, com així ho vaig aconseguir, després de moltes hores de conversa, i de plantejar la qüestió des de tots els inconvenients a totes les avantatges que es plantejaren.

Les demés vacants, o sigui les altres substitucions, pogueren ésser resoltes amb més facilitat. Vull fer un petit encís, referent a la meva situació, en el què fa referència a la formació de l'orquestra. Al constituir-se la Cobla Orquestra Barcelona, al meu lloc fou de quart violí, ja que a més del director, en Josep Gravalosa, hi havia el violí solista, n'Alfred Sagols i el primer, en Narcís Clà, violinistes de primera fila.

Vingueren renovacions, cosa molt natural en aquesta classe de formacions. I de resultat de les mateixes, passà a ésser director, el mestre Josep Serra i deixaren de pertànyer-hi els violins Sagols i Clà, essent substituïts per Pere Moner i J. Llorà.

Jo continuava executant el paper de quart violí sense que mai hagués fet la més lleu indicació per a què fos tret del lloc senyalat, malgrat que les coses no rutllaven massa bé. Però la casualitat fou la que sense demanar-ho, em trobés desplaça del lloc quart, al de violó concertí. Per la festa major d'Esparreguera haguérem de fer la sarsuela *Cançó d'amor i de guerra* en quina partitura, i en el paper de primer violí, s'hi trobava un solo un bon xic exposat. Hi hagué parlaments entre els components de la cobla, per a dictaminar a quin violinista s'havia d'avisar, a fi de què ens treies del compromís que comportava l'obra de referència. Vaig demanar si em permetien emetre la meva opinió referent a l'assumpte objecte de les deliberacions. Tingueren la gentilesa d'escoltar-me; i sense petulància de cap mena, vaig dir que em semblava una ridícula i un descrèdit haver de recórrer a un músic forà, per a portar a terme l'execució de l'obra a la qual havíem donat la conformitat. Quina solució hi vols donar, em digueren? Senzillament, que un de nosaltres s'encarregui de tocar el paper de primer violí i si es necessari, que s'estudii aquest solo de referència.

Cap dels violins que estaven en primera fila, va contestar. I al veure la seva actitud i silenci, algun dels companys digué. -Bé, que responeu? -Què s'ha de fer? -Tu, Juncà? Què hi dius? -Si ningú vol aquesta responsabilitat, jo l'accepto, mentre em donin temps de donar una ullada al paper. La meva acceptació fou presa en consideració. Em facilitaren el paper demanat i com és natural, me'l vaig mirar detingudament. Dos dies abans de la festa, vàrem fer un assaig. El mestre que l'havia de dirigir, nomenat Azpeitia, era un senyor molt exigent i de molt mal geni. Abans de començar l'assaig, amb un pla de perdona vides, va demanar qui era el violí concertí, responent-li que era jo. Em mirà de cap a peus, i com no m'havia vist en la formació de les orquestres que estaven en els teatres, amb cara de pocs amics, em demanà si coneixia l'obra, o si ja l'havia fet alguna vegada, li vaig dir que ni la coneixia, ni l'havia fet mai. Es posà fet una fúria, dient que hi havia un solo de violí molt llarg i exposat, no podent comprendre la nostra responsabilitat a l'acceptar executar l'obra, sense conèixer-la.

Em vaig indignar de les seves paraules i manifestacions. Solament vaig dir-li que si era la seva missió fer l'assaig, es guardés després d'haver assajat. Clar que jo havia tingut cura de mirar-me bé el paper i m'hi sentia valent. El meu temperament era posat aprova, però estava acostumat a tocar en públic i no m'havia d'acovardir per una mica més o menys. S'acabà el tros de perill i va felicitar-me, demanant el dispenses per les manifestacions fetes abans de començar. Des de llavors, vaig ocupar el lloc de concertí a petició dels companys de la cobla i dels mateixos violins que ocupaven els primers faristols.

Ja fet aquest encís, tornaré a fer la continuació del temps i de la vida de la Cobla Barcelona. Com he assenyalat abans, al formar part de la cobla en Josep Coll, els gestos foren excessius, en comparació dels ingressos durant un llarg temps. Malgrat que la nostra formació sobrepujava en el que feia referència a la depuració de les obres executades, no tenia la suficient acollida, per part de les entitats dedicades al conreu de la sardana, degut en part, perquè el preu de les nostres actuacions, eren més elevades. Això fou la causa de què ens adreçàssim a la Generalitat de Catalunya, en demanda d'una subvenció, o bé que convoqués un concurs entre totes les cobles de Catalunya, per a ésser nomenada Cobla Oficial de la Generalitat.

Amb aquest motiu, vaig fer una exposició detallada de la situació de la Cobla Barcelona, en la qual senyalava el perill que corria el nostre patrimoni musical compost pels nostres més eminents músics, ja que era la Cobla Barcelona la única, que no havia descuidat mai incloure en els programes a executar les obres més ben escrites dels compositors de referència.

Una vegada llesta aquella relació, vaig llegir-la als companys. Tan el senyor Serra com en Josep Coll, hi posaren algun obstacle, com si no estigués prou ben feta. Vaig advertir que podríem demanar al nostre volgut amic i conseller senyor Francesc Pujol, revisés aquell escrit i l'esmenés, si ho creia convenient. No volia que després d'haver posat tota la meva voluntat en la confecció de la mateixa, podés fracassar per ésser mal orientada o defectuosa en la seva redacció. Com que no sé encara a què era degut la poca simpatia que em tenia el senyor Serra, no vaig voler fer objecte d'amor propi, l'acceptació del meu modest treball. Però, una vegada en passà els ulls del nostre bon amic senyor Pujol, va cridar-nos a una reunió, per tal de dir-nos que havia llegit detingudament l'escrit de referència i donar la seva total aprovació, a la sol·licitud redactada pel senyor Juncà. Aquesta nostra sol·licitud, fou estudiada pel govern de la Generalitat de Catalunya i posada a consell dels mestres Llongueras, Pujol, Lamote i Pau Casals, els quals junt amb el nostre President Francesc Macià, formaren el jurat qualificador, el dia que va celebrar-se el concurs convocat, per a nomenar la Cobla Oficial de la Generalitat de Catalunya.

A dit concurs, solament hi prengué part la Cobla Barcelona, malgrat haver estat convocades totes les cobles de la nostra terra. Aquest concurs va tenir lloc en el pati dels tarongers del Palau de la Diputació i com hem dit, el Jurat estava compost pel President de la Generalitat, senyor en Francesc Macià, Pau Casals, Francesc Pujol, i Joan Llongueras.

Com que no es presentà cap altra cobla a dit concurs, la Cobla Barcelona quedà nomenada des d'aquell moment, Cobla Oficial de la Generalitat de Catalunya. Però, en aquell



temps, regentava la Presidència de la Diputació de Girona, el senyor Irla, el qual veient que cap cobla de la província de Girona hi havia pres part, no volgué passar per aquella vergonya, ja que hi havia en la dita província algunes cobles que hi podien haver concorregut.

La subvenció que senyala la Generalitat per a la Cobla Barcelona estava lligada a una sèrie de condicions previstes en el nomenament. Aquestes, consistien en donar audicions de sardanes en els llocs i poblacions que serien senyalades d'acord entre la Cobla i la Generalitat. Per tant, la subvenció s'havia fet per a donar vida a la Cobla guanyadora del concurs, per a què el repertori dels bons compositors no quedessin oblidats i per a fomentar la sardana en les comarques de les províncies de Tarragona i Lleida.

I passant per damunt de les condicions de la convocatòria, el senyor Irla va aconseguir que, simulant un concurs, no havent publicat enlloc aquest, amb motiu de la festa major de Sant Feliu de Guíxols, aprofità per a què fent un simulacre de concurs, fos anomenada il·legalment cobla Oficial de la Generalitat, la cobla La Principal de La Bisbal, la qual es trobava ja a dita ciutat, contractada per una entitat local, absorbint la meitat de la subvenció destinada a la Cobla Barcelona, guanyadora del Concurs legal celebrat al Pati dels tarongers de la Generalitat.

Si la meva opinió hagués estat acceptada, hauríem renunciat al nomenament atorgat amb tota legalitat de Cobla Oficial de la Generalitat, per dos conceptes a remarcar. Primerament per haver estat nosaltres els iniciadors en demanar el suport i subvenció i per haver guanyat legalment el títol de referència.

No obstant, els molts entrebancs i penúries que passàrem, la cobla continuà. El seu esperit no defallí mai en la seva orientació. Sempre enlairat el seu ideal de salvar el patrimoni musical de Catalunya, aguantà, contra vent i mal temps, les opinions contraries de la immensa part dels sardanistes a la confecció dels programes que nosaltres imposàvem.

Durant els trenta set anys de la meva permanència a la Cobla, hem donat concerts davant dels mestres més significatius d'Europa i potser del món musical. Per les nostres actuacions, hem estat objecte de les més falagueres felicitacions del gran Stravinsky; del gran Strauss; de Béla Bartók; del director de l'Òpera de Berlín, de nom Krauss; de Honegger; de Milhaud; del mestre de trompa del Conservatori d'Hamburg, de nom Hutt; dels mestres alemanys directors del Liceu; dels directors del Ballet de Londres; de Kurt Schindler, director de Schola Cantorum de Nova York; i dels nostres Pau Casals, Manuel de Falla, Millet, Pujol, Balcells, Sancho Marraco, etc.

Hem estat la cobla acompanyant de la majoria d'Orfeons de Catalunya, tan en els concerts, com en les seves excursions per terres d'Espanya, com per terres valencianes i catalanes.

I ja que parlem de les sortides fetes pels nostres Orfeons i la Cobla Barcelona, faré un especial apart, i explicaré a grans vols, les excursions portades a terme a terres Andalusos.

En la clausura de l'Exposició de Sevilla, per encàrrec de la Diputació de Barcelona, presidida aquesta pel senyor Joan Maluquer i Viladot, fou enviada a dita ciutat, el gloriós Orfeó Català, per a donar-hi alguns concerts. Amb aquest fi, volgueren donar a conèixer també la música catalana, en els seus diferents aspectes i matisos. La part de l'orfeó, amb el seu repertori podem dir clàssic; les cançons catalanes i el repertori d'orfeó i cobla. D'aquesta sortida, en guardarem eternament un record immillorable. Tan pels èxits aconseguits, com per la mai prou agraïda i satisfactòria acollida de què ens feren objecte les autoritats, com el poble sevillà. Vull fer esment d'alguns fets ocorreguts. Ens posaren un tren especial a fi de què el viatge pogués ésser més ràpid i amb més comoditat. Degut a això, passàvem moltes estacions de llarg, en les quals hi havien altres trens parats per a donar-nos pas. A l'estació de Alcázar de San Juan ens entregaren una bossa en la qual hi havia l'esmorzar, ja que al sortir de Barcelona ens havien donat la del sopar. El tren marxava a una velocitat extraordinària. Això feu que la nostra arribada a Córdoba fos abans de dinar i tenir temps (s'esqueia en Diumenge) per a poder oir la missa, a la Mezquita de dita ciutat. No em serà fàcil descriure la impressió que vaig experimentar a l'entrada de la Mezquita. La seva grandiositat, les seves columnes, la seva grandària i espaiosa nau, el silenci esfereïdor que s'hi copsava em posà la pell de gallina. Va dir la missa, mossèn Baldalló. L'Orfeó va cantar la *Pregària de la Verge del Remei* del mestre Lluís Millet i n'Emili Vendrell cantà també del mestre Millet, *El Cel Blau*. Jo crec que en el meu cas, s'hi trobaven els expedicionaris. Si la sumptuositat de la Mezquita m'impresionà, potser encara més hi vaig quedar al visitar el cor. No havia vist en ma vida unes cadires tan treballades, d'unes fustes immillorables, i semblava que feia poques hores que les havien vernissades.

Al sortir de Barcelona, ens donaren una insígnia, la qual portàvem lligada a l'americana. Això fou motiu de què a la sortida de La Mezquita fóssim voltats d'una colla de vailets, preguntant-nos el que significava aquella etiqueta, i al fer-los-hi la descripció del que representava i qui érem, al comprovar que es tractava de cantaires, feren petar de seguida els seus dits i picant de peus, ens demanaren que cantéssim una "coplilla" i un d'entre ells, digué textualment: "Traje que ce vende".

Sortirem de Córdoba, després de dinar a l'estació. La nostra arribada a Sevilla fou apoteòsica. No cal dir que totes les autoritats ens esperaven. I a més de les mateixes hi havia una gernació immensa.

En la confecció dels programes a fer, el mestre Pujol havia donat una llarga llista de coses que serien necessàries tinguessin en comte. Una d'elles, fou de què s'havia de fer un empostissat per a la cobla i procurar que quedés un xic aïllada del públic, a fi de què pogués tocar lliurament. Es varen prendre tan al peu de la lletra aquesta observació, que muntaren un empostissat tan espaiós que hi podien cabre 80 músics. I per tal d'assegurar que no seriem molestats, feren construir una balconada que donava la volta a tot l'empostissat.

Tres hores abans de donar l'Orfeo Català el seu concert a la Plaza de Francisco el Grande, quedà completament tancat el trànsit en tot el quadrant que tenia accés a la plaça. No havia conegut, ni l'he conegut encara, un silenci tan gran com el d'aquella nit. Potser hi havia trenta mil persones a escoltar. El senyor Millet es va impressionar tant, que li agafà com un desvaneixement. Tenia fred, degut a l'emoció.

Explicar amb tots els detalls fets, coses viscudes durant aquelles jornades, seria feina llarga. Però hi ha fets que seria un pecat, no fer-ne la descripció amb tots els seus detalls. Ens limitarem a explicar els més sobresortints, ja que pel seu pes específic, val la pena d'ésser coneguts i esmentats.

Vingueren els periodistes de la premsa sevillana a demanar que els fes un esquema dels programes a executar i així mateix una detallada explicació de les obres que figuraven en els mateixos. Com el mestre Pujol tenia altres assumptes a resoldre, va cridar-me i m'encarregà de donar als dits periodistes una llarga informació detallada de la seva demanda. La feina va ésser meva. A més de la traducció corresponent a les lletres de les obres, volien saber el seu significat. Però totes les explicacions eren fetes entre "xato i xato de mançanilla". No hi havia manetes de desentendre's de la seva gentilesa ni dels seus convits. Era una interminable cadena de seguir els llocs en els quals podia haver-hi quelcom d'interessant o bé alguna personalitat de relleu, per tal de posar-nos-hi en contacte.

Un fet extraordinari d'entre els molts que es produïren fou el següent. L'Ajuntament del qual era alcalde el Comte Del Alcón, va organitzar una festa en honor de l'Orfeo Català i acompanyats, en el "cortijo" "El Quintillo". Aquest "cortijo" estava situat a 7 o 8 quilòmetres de Sevilla, cedit aquest pel seu propietari, el qual no va prendre part activa de la festa per estar de rigorós dol, per la mort del seu fill. Però, a l'arribada de l'Orfeo i comitiva a dit "cortijo", va donar-nos la benvinguda, demanant d'ésser excusat, per les circumstàncies apuntades.

Descriure aquella festa és tot un trena caps. Solament podem dir com a reflex de la seva magnificència, que ni somniat, poden ajuntar-se tants i tants detalls de grandesa i d'organització. Va demanar al *regisseur* o mestre de cerimònies, que encarregués als mamarés, de no deixar mai una copa buida, ni plat sense omplir. En aquesta festa, per la qual l'alcalde va fer sortir un *band* adreçat a la ciutat, pregava als sevillans, s'abstinguessin de concórrer a la mateixa, ja que aquella es feia en honor dels catalans. A més a més, feu regar per als carros municipals, els quilòmetres de carretera existents entre la ciutat i el "cortijo, a fi de què no trobéssim pols. Hi hagué també el seu número emocionant. Després de la presentació d'un ballet andalús, la cobla executà alguna sardana, la qual fou puntejada pels mestres i orfeonistes, en companyia del senyor alcalde i altres autoritats. Seguidament, ens personarem a una plaça tancada, en la qual s'hi celebrà una "tienta". A la sortida del primer vedell petit, va saltar a la sorra per tal de torear-lo, el senyor Mabres, orfeonista. Dit senyor, quasi bé no podia caminar, degut al seu estat físic, era geperut. El mestre Millet s'estirava els cabells i cridava desesperadament, demanant que el treiéssin d'allí, ja que temia que l'acabessin d'esguerrar.

Per a desplaçar-nos al dit "cortijo", l'ajuntament ordenà un servei d'autobús. Però vàrem quedar sense plaça, el mestre Josep Serra, jo i el contrabaix. Es posà en coneixement del senyor alcalde i aquest ordenà immediatament al seu xofer, que ens vingués a recollir amb el seu cotxe particular.

En el concert que donarem al Teatre de l'Exposició, els orfeonistes varen ésser obsequiades amb ramells de flors, i a l'endemà al matí, aquells ramells, foren posats als peus de la Macarena. Aquest fet, portà un entusiasme grandió en la massa sevillana. Arreu era comentada l'ofrena feta per les orfeonistes. Tot eren elogis a la delicadesa portada a cap per les cantaires de l'Orfeó Català amb aital esdeveniment, l'Orfeó Català fou invitat per la màxima autoritat eclesiàstica sevillana per a visitar les innumbrables relíquies i ofrenes dedicades a la Macarena, la seva Verge més volguda. Seria feina extraordinàriament difícil, nomenar i enumerar d'immensitat de riqueses de què està compost el veritable Museu guardat a la sagristia del temple de la catedral. El senyor Cabot, president en aquells moments de l'Orfeó Català, joier d'ofici i milionari, al contemplar tanta riquesa en pedres precioses, en or, platí, argent, deixà escapar una veritable exclamació, dient: -Davant de tanta riquesa, un sé sent lladre! A més de les joies, ens ensenyaren les vestimentes amb les quals es revesteixen el claustre de Canonges, segons les festivitats que celebra l'Església. Capes, casulles i demés ornamentacions, estan totes brodades d'or i puntejades de pedres legítimes i de gran valor.

Al sortir del concert que donarem al Teatre de l'Exposició, la Cobla Barcelona es traslladà al passeig de l'Alameda d'Hércules, per a fer-hi un concert de cobla, el qual estava anunciat per a les sis de la tarda. Degut a la llargària del concert que tingué lloc al Teatre de l'Exposició, no pogué la cobla, presentar-se a dit passeig, fins a les set i mitja, o sigui hora i mitja més tard de l'hora prevista. El passeig estava pleníssim des de les cinc de la tarda. Nosaltres teníem por de què succeís quelcom desagradable, degut al retràs sofert. Però no succeí res de desagradable. Al contrari la cobla fou rebuda amb una sorollosa aclamació. La guàrdia Municipal havia acordant un passatge, a fi de deixar-nos un pas lliure. En Moner, portava el tamborí penjat en l'espatlla i al passar davant d'un grup de xicots, s'adonaren del tamborí, i un d'entre els mateix, féu el comentari: "Fíjate tú! Dos reales de tamborí!".

La nostra actuació fou apoteòsica. No volien deixar-nos marxar. Volien més sardanes. Davant les mostres d'entusiasme i aplaudiments, vàrem obsequiar-los amb un parell de repeticions. Encara un altre fet a comentar. Tots els components de la formació estàvem al mateix hotel. Un dels dies es presentà un xicotet gitano i demanà permís per a cantar. Ell no va saber dir el que cantaria, però que cantaria segons el seu estil. Aquest vailet era prim com un espàrrec. Tenia un aspecte físic depriment i anava molt pobrament vestit. El mestre Millet se'l posà al costat per tal d'encoratjar-lo i el noi va començar a declamar, segons el seu estil. Era tanta la vehemència posada en la seva declamació que quasi quedava exànime i esvaït per l'emoció. Com que després de la seva actuació li vàrem permetre de recollir algun diner entre els components de la nostra corporació, vingué alguna vegada més a cantar, però, era tanta l'emoció que envaïa el seu migrat estat físic, que el nostre Senyor Millet, li digué que podia venir a recollir algun diner, però que no cantés més, perquè li feia sofrir massa.

Els fets polítics del nostre país, també han servit per a què la Cobla Barcelona, tingués ocasió d'intervenir en alguns festivals celebrats a Barcelona, amb motiu de la vinguda del Rei Alfons XII i llur família acompanyats del general Primo de Rivera, president del govern i demés membres del mateix. En una festa celebrada a la finca denominada Les Escales del Baró de Güell, amb assistència de la família real i demés acompanyants, el tenor Emili Vendrell cantà *Rosó* i *Per tu ploro*, sardana acompanyada aquesta, per la Cobla Barcelona.

També les nostres actuacions tingueren un gran relleu en els festivals organitzats en el Palau Nacional de Montjuïc de l'Exposició.

Després dels fets polítics que portaren la caiguda de la Monarquia i la proclamació de la República, també fou demanada la Cobla Barcelona per tal de prendre part en diversos festivals celebrats en diferents ocasions i llocs. En les festes del primer aniversari de la República celebrades a Madrid, la Generalitat de Catalunya, ens envià a dita capital, per a

donar-hi concerts de música catalana. Un d'ells va tenir lloc en el Palau d'Orient, en els jardins del Moro, al qual hi assistí el govern en ple. Com que també assistia en aquesta festa algun altre grup folklorista regional, recordo que de nosaltres en férem el següent comentari: "Presentación modesta". Clar que no anàrem disfressats, ens prengueren per una formació d'estar per casa. Però a l'endemà es va celebrar el concert de gala a l'Ateneu de Madrid, patrocinat per la Generalitat de Catalunya. Aquest concert, a més d'ésser ofert al govern de la República i representacions estrangeres, fou radiat a tot Espanya. La representació de la cobla, la feu el gran musicògraf senyor Subirà. L'Ateneu presentava un aspecte imponent. Les fileres davanteres hi havien tres ministres i la junta de dit centre. No hi havia cabuda per la gernació que volia assistir-hi. La cobla va presentar-se impecablement abillada amb esmòquing i la seva actuació fou perfecta. El programa estava compost per les obres més selectes dels nostres compositors. Això feu que entre els assistents músics que hi havia en la sala, els comentaris fossin d'admiració per les obres i per la justa i filigranada execució de la cobla.

Després d'aquest concert, se'ns digué que n'haviem de donar un altre al Círculo Artístico, dedicat per la junta, als senyors professors de Música de Madrid. Es produí el mateix èxit del donat a l'Ateneu. La Junta ens obsequià esplèndidament, demanant-nos si seria possible repetir-lo. Com que no teníem atribucions per a poder acceptar la seva demanda, ho diguérem al representant de la Generalitat, senyor Josep Maria Massip, i aquest ho consultà a Barcelona. La contesta fou negativa. I a l'endemà, retorn a Barcelona.

El nostre segon viatge a Sevilla, fou en ocasió d'anar-hi el senyor Lluís Companys, president de la Generalitat, després d'haver sortit de la presó, a conseqüència del procés seguit contra el Govern de la Generalitat. En aquest viatge, organitzat conjuntament amb el president del Govern de la República, senyor Martínez Barrios, ens hi envià el Govern de la Generalitat, per a amenitzar els diferents actes en els quals hi assistí el President de Catalunya.

Recordàvem el viatge fet en companyia de l'Orfeó Català, quan ens hi envià la Diputació de Barcelona, amb motiu de la clausura de la Exposició. I com que de Sevilla en guardàvem un record immillorable, la nostra alegria fou immensa.

El viatge l'efectuarem en tren. A l'arribada a l'estació de Sevilla, poguérem comprovar que la Banda Municipal de la ciutat, estava formada a l'andana de la mateixa, en esperar de donar la benvinguda musicalment, a alguna comissió o personalitat que devia tenir en el nostre mateix tren. En aquesta Banda Municipal de Sevilla n'era component un amic nostre el qual havia viscut molt temps a Barcelona. Quan nosaltres posarem els peus a terra, aquest amic va dir al director que podien començar a tocar, tota vegada que la cobla acabava

d'arribar. Jo, em vaig donar compte de l'observació, i m'hi vaig apropar per tal de saludar-lo i preguntar-li per a qui havien de tocar. I al donar-me la contestació, vaig adreçar-me al senyor director, preguntant-li que podia donar per acabada la obligació, ja que nosaltres també formàvem part de la família musical.

No acabà aquí la nostra sorpresa. Tan bon punt sortíem de l'estació es presentà un senyor el qual ens donà la benvinguda, posant-se a la nostra disposició en nom del senyor governador, i particularment, com a "Jefe Superior de Policia". Vaig agrair-li la seva oferta dient-li que podia retirar-se tranquil·lament i que també ens posàvem incondicionalment a les ordres de les autoritats. No havíem deixat encara el llindar de l'estació, quan ens veiérem voltats de quatre senyors, regidors de l'Ajuntament, els quals venien a recollir-nos amb cotxes, per a traslladar-nos a l'hotel, a fi de que poguéssim canviar-nos per a assistir a la gran corrida que s'havia celebrat a la plaça de la Maestranza, com a convidats d'honor.

Efectivament. Una vegada ja rentats i canviats, trobarem a l'hotel els autos que ens esperaven i ens portaren a la plaça de referència. I com de fet, vàrem ocupar, junt amb el senyor alcalde, la llotja presidencial. La nostra missió artística era d'anar als actes oficials en els quals hi assistissin els dos presidents. D'entre els acte oficials als quals prenguérem part, cal destacar les recepcions oficials de l'ajuntament i els banquets oferts a dits presidents. En el banquet de gran gala celebrat a l'Hotel Alfonso III, ens hi fou guardat un lloc. Els companys de la cobla varen delegar-me, en representació de la cobla, per a què hi assistís. Era un mal trago, per què no hi tindria ningú conegut, i era de caràcter rigorosament oficial i etiqueta. Però davant les observacions fetes per al nostre representant de la Generalitat, i la delicadesa que havien tingut les autoritats destinant un lloc per a la cobla no em fou possible excusar-me.

A l'hora indicada, vaig presentar-me vestit com era de rigor a l'hotel ja dit. Però, com que hi havien de fer cap totes les autoritats, govern, presidents, militars, governador i altres invitats, també fou la Banda Municipal l'encarregada d'amenitzar la part musical, tocant alguns tros de música, cada vegada que arribava algun cotxe. D'un d'aquests, vaig sortir jo i vaig anar a saludar al senyor director i demés components de la Banda, preguntant que no toquessin més, perquè sabia el pa que s'hi donava en aquests actes.

En la taula, vaig trobar la targeta destinada a la cobla, a tres cadires destinada al President de la República a la meva dreta, i enfront a igual distància, la destinada al senyor Companys, President de la Generalitat. I darrera nostre, i en una taula destinada a l'Escolta del President de la República, hi havia el general Batet, cap en aquells moments de la presidència, militarment.

Un fet extraordinari. Durant les audicions de sardanes que foren executades en el parc de Maria Lluïsa, prop nostre hi havia un grup de quatre o cinc gitans, que escoltaven amb molta atenció. Jo veia que de tan en tan, es fixaven en el meu instrument i discutien amb molta vehemència, fent gestos d'admiració. Quan vàrem acabar la sardana, s'atancà un d'ells, i em digué: “Zabe uztez que eze guitarrón que tiene zuena mucho. Como zuena? Quiere uztez venderlo? Le doy por el cinco duros”. Al contestar-li que no el volia vendre, es va acostar altra vegada al grup, explicant el que jo li havia contestat. Es veu o es veia, que no estaven conformes amb la meva negativa, i tot fent gestes de recança i discutint que podia ésser que no havien valorat prou la seva oferta, a la següent sardana, tornà venir el mateix gitano i insistí a voler-me comprar el “guitarrón”, regatejant i posar-me algun duro més damunt la primera oferta. Veient que la meva contesta era la mateixa, com si fes una gran concessió, em digué: “Vamos a ver, maestro, acepte uztez la proposición que le voy a decir, le doy por zu Guitarrón diez duros y un borriquito muy majo”. Textualment històric.

Al cap de pocs dies d'aquests fets, esclatava la revolta dels militars i es convertia en una desastrosa i llastimosa guerra entre germans, en una guerra civil. Ara comença una nova etapa per la vida de la Cobla Barcelona i per cadascú de nosaltres.

Barcelona fou col·lectivitzada en tots aspectes per als sindicats. A conseqüència d'aquest fet deplorable, les indústries, els negocis particulars, les agrupacions artístiques, els estaments culturals i de professions liberals, quedaren destrossades i malprades, fins arribar a la seva total desfeta i destrucció. Dintre d'aquestes, s'hi contava la Cobla Barcelona, després de 14 anys d'existència i lluitar per tal de portar a cap el que els seus components comprenien era la base de les seves aspiracions.

La cobla quedà momentàniament disgregada. Per ordre del Sindicat Musical, els seus components quedaren a mercè dels dirigents del dit sindicat. Jo vaig ésser destinat en caràcter d'encarregat, al cine Fantásio, en qualitat de contrabaixista.

Al cap de pocs dies, la Comissaria de propaganda de la Generalitat de Catalunya organitzà una sortida d'una cobla per a recórrer terres de França i Bèlgica. En la formació d'aquesta cobla hi figuraren elements de la Cobla Barcelona, a més d'altres que no n'eren components efectius. Com que la sortida d'aquesta s'organitzà en poques hores, no posaren molt interès en la seva composició, de quin fet, me'n vaig trobar exclòs, per no voler el sindicat prescindir de la meva presència en el cine Fantasio.

Aquesta primera sortida va durar prop de tres mesos. Al seu retorn i com que havien utilitzat el nom de la Cobla Barcelona durant aquest temps, la mateixa Comissaria de propaganda de la Generalitat envià altra vegada a l'estranger, la Cobla Barcelona; però a



petició dels encarregats d'aquesta nova sortida, volgueren que la cobla estigués integrada pels seus antics elements, a fi de que les seves actuacions artístiques, fossin dignes de la propagació de la bona música catalana i donar a conèixer els nostres autors més sobresortints.

Per les autoritats corresponents se'ns ordenà marxar sota la direcció d'uns senyors nomenats per la dita Comissaria, els quals farien d'administradors de les nostres actuacions, senyalant un sou mínim per ésser pagat a Barcelona a les nostres famílies.

La sortida de Barcelona fou el dia 23 de febrer a les nou de la nit. EL viatge es feu de nit, fins arribar a Tolosa, el dia 24. Per la nit d'aquesta mateix dia, vàrem donar un concert en un vell mercat. El dia 25, empeníem el viatge vers París, i el dia 26, donarem el primer concert a l'Emissora de Radio París.

El dia 27, tinguérem descans, i el dia 28, actuarem a Versalles. Com que encara no teníem els dies d'actuació senyalats, passarem els dies 1 i 2 de març a París sense treballar. Els dies 3 i 4 actuarem a la Radio Cité i al Palau de la Mutualité.

Els dies 5, 6 i 7 tinguérem festa a París en espera de la nostra sortida a Bèlgica que s'efectuà el dia 8.

El dia 9, la nostra primera actuació en terres de Bèlgica, fou en la ciutat de Jamappes. El dia 10, a Menin. El dia 11 a Lieja. El dia 12, a Weteren. El dia 13, a Gant. El dia 14, a Brussel·les. El dia 15, a Charleroi. El 16, a Malines. El 17, retornàvem a París.

Després d'aquests 8 dies de recórrer Bèlgica, estiguérem a París, durant 8 dies, esperant la nova tanda de desplaçaments que d'una manera ordenada, ens preparaven.

Els dies 27, fins al 30 inclòs, estiguérem a Sant Quintín. Ciutat molt castigada per les cruentes batalles que hi tingueren lloc, durant la guerra de 1914, entre alemanys i francesos. D'aquesta ciutat, vull contar un episodi. Les comissions encarregades d'organitzar, eren per regla general, de caire obrerista. Això ens portà més d'un contratemps econòmic, per la deficient organització que portaven, malgrat la seva bona voluntat. I fou precisament a Sant Quintín, on es produí el primer col·lapse en aquest sentit. De resultes de no saber-se posar d'acord les entitats locals referent al lloc o local que havíem d'actuar, uns i altres en el moment arribat, es desentenguérem dels seus compromisos, quedant nosaltres encallats i sense recursos econòmics en dita ciutat.

De la nostra agrupació, formaven part els amics i artistes Emili Vendrell i Joan Magrinyà, en qualitat de cantant i ballarí, respectivament. Mancats de diners i esperant la nostra sortida vers Lille, acordarem fer un concert per nosaltres organitzat. A tal fi, entenguérem que no hi havia altre solució, que passar nosaltres mateixos uns fullets o programes que ja teníem impresos, per els comerços i els carrers de la ciutat. Amb la

recaptació obtinguda i algun franc que entre tots poguérem recollir, satisférem l'import de la nostra estada a l'Hotel. Però vingué l'hora de la sortida vers Lille, i tampoc els francs importat del viatge ens arribaven. En aquell moment, vaig recordar-me que tenia una moneda de 20 francs en una butxaca de l'armilla. Quina alegria vaig tenir al comprovar que aquells 20 francs, podríem arribar a la meta! I així fou. El dia 31, ja estàvem a Lille. A l'endemà dia primer d'abril, hi donarem un concert.

El dia 2, arribada a Somain, i actuació. El dia 3, a Valenciennes, ciutat plena d'espanyols. El dia 4, igual actuació a Donain. El dia 5, a Saint Ammand. El 6, a Aulnoye. El 7, a Maugebe. El 7, a Roubaix. El 9, altre vegada a Lille. El 10, a Haubordein. El 11, al Habre.

Cal que em pari una mica en descriure la impressió que feu aquesta ciutat. Port de la més gran importància per a França i del mar Atlàntic. S'escaigué trobar-se en el port, el meravellós transatlàntic Normandia, en espera de fer-se a la mar a l'endemà. Vaig quedar embadalit de la grandiositat d'aquella nau, i a l'hora de la seva línia. Cada vegada que aquesta nau arribava a port, era un dia de festa. La gent hi acudia de totes les ciutats voreres del Canal de la Mànega.

A més d'ésser aquesta ciutat un lloc en el qual hi embarquen i desembarquen els més grans vaixells del món, és eminentment industrial. Veure la sortida dels tallers del port i de les fundacions que hi estan enclavades dels obrers, és tot un espectacle. Les bicicletes poden calcular-se per milers, ja que la població, queda un xic apartada dels llocs de treball.

També i en un altre moment, vaig poder veure el no menys bonic i grandios vaixell angles, parió del Normandia, el Queen Mari.

El dia 12, concert a L'Havre, i el dia 13, retorn a París. El dia 14, la nostra actuació fou a l'Emissora del Poste Parisièn.

Els dies 15 fins el 18, estiguérem a París per tal de reprendre la marxa vers altres indrets de França, no visitats encara.

Durant els dies de repòs a París, vaig dedicar-los a conèixer tot el possible, la capital. Com sia que teníem allotjament en l'Hotel, demanava als encarregats, em donessin els diners destinats al manteniment, marxava carrers enllà, per tal de fer-me més càrrec de París. Quan em trobava cansat de caminar, em parava en qualsevol indret, i menjava en un restaurant qualsevol dels centenars que hi havia.

Novament en ruta. El dia 19, actuació a Albert. Aquesta ciutat, em feu pensar en Girona. Al bell com del campanar, hi havia una imatge de la Verge, completament posada en horitzontal, degut a una granada dels alemanys, mantinguin-se en aquesta posició des de el dia que fou ferida per aquella bomba o granada. Això em feu pensar en l'àngel sense cap de

la Catedral de Girona, també decapitat per a una granada dels cànons francesos durant el setge de la ciutat.

Dia 20, actuació a Escarbotin, i el dia 20 a Amiens. D'aquesta ciutat, recordarem la seva catedral. Terriblement trossejada la part davantera per les centenars de granades que hi esclataren, del seu valor immens artístic de estàtues, no en quedava res. Degut a què era un enllaç de vies de comunicació i punt estratègic, la guerra del 14, en feu un immens camp de batalles. Esgarrifa veure el camp de cementiris que hi ha dibuixats, en les parets de la sala d'entrada de l'estació del tren. Potser ens creurà, que és una exageració nostra. Però podem assegurar que entre cementiris francesos i alemanys, n'hi ha una cinquantena. L'emblema de la ciutat és una imatge d'un àngel que plora. En el front francès, d'aquesta ciutat, fou nomenat el general Foc, cap suprem de l'exercit aliat.

Dia 22. Novament a París; gran concert a la sala Gaveau. Aquest concert, fou com una pedra de toc de cara a la crítica musical que havia aparegut en la premsa parisenca, comentant les actuacions de la cobla i els programes executats. Els noms dels nostres autors foren senyalats d'una manera extraordinària: Garreta, Serra (pare), Serra (fill), Toldrà, Manén, Borgunyó, Lamote, Català, etc. ocuparen les planes dels diaris, fent sobresortir la bellesa de les seves obres.

Dia 23. Actuació a Boulogne sur Seine. Dia 24 actuació a la Universitat de St. Cloud. Dies 25, 26 i 27, enregistrament de discos a París. Dies 28 i 29, concerts al Palau de la Mutualité de París, havent-se esgotat les entrades tots dos dies. I el dia 30, festa a Ivry Sur Seine, de quin faubourg o municipalitat n'era alcalde el senyor Maurice Torez.

Després de la festa de la municipalitat, en quina tendència de l'Alcaldia fórem obsequiats, sortida en direcció a Bèlgica, per a amenitzar les festes del primer de maig, festa que celebren les associacions obreristes i sindicats.

Feia un fred extraordinari. A la nostra arribada a Brussel·les ja tenien un cotxe preparat per a traslladar-nos a la ciutat de La Loubière, en la qual hi actuarem pel matí. Després de dinar, ens portaren a Charleroi, centre eminent siderúrgic i ciutat de primera categoria. Degut a la festa del treball, s'organitzà una gran concentració d'obrers, per tal de fer acte de presència en la magna manifestació que s'hi celebra tots els anys. Però aquest any, la representació obrerista, tenia més importància que les altres vegades. En la manifestació també hi concorregueren algun diputat i algun ministre. Entre aquests, hi havia el senador vitalici per aquesta demarcació, Mr. Pasteur, el ministre Henri Spach i el president de la Casa del Poble de Brussel·les.

Després d'haver-se celebrat pels carrers de la ciutat la magna manifestació, els dirigents de la Casa del Poble, els diputats, el ministre i demés comissions, entraren a la dita Casa del Poble, per tal d'adreçar la paraula als manifestants, des del balcó principal de dit edifici. Tant bon punt volgué fer us de la paraula el senyor Henri Spach, la pitada més sorollosa, esclatà com a protesta de la seva presència. No hi hagué manera de fer-se escoltar. Intentà parlar però fou impossible. Davant l'actitud de la multitud, el senyor Pasteur, benvolgut de tots els sectors, pregà deixessin parlar al senyor Spach. El seu prec, fou rebutjat d'una manera sorollosa. I davant aquesta actitud d'intransigència, el senyor es retirà del balcó, i seguidament desaparegué de Charleroi.

Per la nit, després de la nostra sortida de Charleroi, actuarem a la Radio Bruselas.

Continuant per terres de Bèlgica, el dia 2, la nostra actuació, fou a la ciutat de Fleuris, seguint diàriament el següent itinerari. El 3, a Chatelineau, el 4 a Marcinelle; el 5 a Goselies, el 6 a Tillerus. El 7 a Paturages. El 8, tornada a Brusel·les. El 9, a Hornús. El 10, a Tournai. El dia 11, a Namur. En aquesta ciutat, i en aquest dia, s'hi va celebrar la festa de les joventuts socialistes de Bèlgica i França. La concentració fou apoteòsica. Durant tres hores llargues, aquesta gran manifestació recorregué els carrers de la ciutat, acompanyades per diferents conjunts de música i per a la Cobla Barcelona. Donada la circumstància de que jo no podia anar a la manifestació amb el meu instrument, em vaig quedar a un bar, en el que pocs moments després, hi feu acte de presència el "Gran Patró", com li deien els belgues, senyor Emili Vanderverde, president del Consell de Ministres, acompanyat de la seva senyora. S'aproparen a la taula que jo ocupava i amb una senzillesa extraordinària, em preguntaren si m'agradava la festa. Conversarem llargament, i m'obsequià un aperitiu.

El dia 12, la nostra actuació fou a Quaegnón. El 13, a Frameries. El 14, a Tamines. El 15, a Engis, per tornar a Namur el 16.

Després d'aquesta tournée per terres de Bèlgica, la ruta que ens fou marcada tingué tendència de decantar-nos en direcció a la frontera alemanya, per Luxemburg.

I el dia 17, malgrat estar novament en terres de França, entrarem a la ciutat de Le Tiche, actuant per la tarda i a la nit a Hayange. El dia 18 ens presentarem a Longwy, ciutat molt important i amb una concentració de tropes franceses nombroses. El 19, a Villeroup. I des d'aquesta ciutat entrarem a Luxemburg.

Descriure aquest país de vagabundeig, és una cosa molt important. País quiet per essència, ja que tota la seva vida consisteix en viure del turisme. Les terrasses dels hotels i cafès, estan sempre atiborrats de gent de tots els països, els quals han anat a jeure i menjar. Quasi bé tots els dies, sentiu tambors i trompetes, i formacions de joves uniformats,

precedents d'Alemanya. País molt bonic, i amb una xarxa de fundacions de ferro i alts fons molt importants.

La primera actuació, la donàrem a Esch, segona ciutat del Comtat. Despres, a Esch Sur Alzet. Els dirigents d'una companyia de mines, ens convidaren per anar fins a dintre d'Alemanya, passant per una de les mines de la seva explotació. Durant les festes que celebren tots els anys, s'organitza una processó de caràcter religiós i tradicional, quin recorregut és molt original. Tots els concurrents a la mateixa s'adapten al pas que la tradició té establerta. Donen dos passos endavant i en reculen un. No vaig poder saber a què obeïa aquest fet. Però vaig entendre que era com una promesa que la ciutat va fer durant alguna epidèmia. Aquesta ciutat és a la mateixa frontera d'Alemanya, separada aquesta per un pont bastant llarg, en quin punt central, està marcada la demarcació de les dues Nacions.

Aquesta descripció que acabem de fer referent a la processó no pertany a la ciutat de Esch Sur Alzet, sinó a la ciutat de Ecgternasch.

El dia 22 ja tornàvem a estat en terres de França. Thionville. Plaça forta en l'aspecte militar, perquè també és fronterissa amb Alemanya. El 23 a Differdingen i el 24, a Hagondange.

Les nostres entrades i sortides d'una Nació a l'altra, ja eren conegudes dels guàrdies de les fronteres. Ja estan altra vegada ací, les musiciens de la Cobla. Semblàvem unes llançadores.

El dia 25, en trobàvem a Wasmès, Mons (Bèlgica) i el 26, catacrac. Detinguts a Quevy, frontera de França i Bèlgica, per no portar els passaports en regla. Feia dos dies que pel govern de Bèlgica s'havien modificat els requisits necessaris per a poder entrar i sortir del país, i com que nosaltres no portàvem el nou document, ens detingueren a la mateixa estació, en la qual estiguérem guardats fins el retorn del company que es desplaçà a Brussel·les per complir i omplir el passaport del requisit anomenat. Aquest contratemps, ens feu perdre un dia i un concert.

De Quevy, anàrem a Tours. El concert va celebrar-se a la universitat d'aquesta ciutat, sota el patrocini del claustre de la mateixa i demés entitats culturals. Abans de començar la nostra actuació, el President o Rector de la dita Universitat ens digué si volíem escoltar la ràdio d'Espanya. L'emissora que en aquells moments s'entenia era de Barcelona. En el programa que nosaltres havíem d'executar hi figurava la sardana *Juny* de Juli Garreta. I quina no seria la nostra sorpresa, que pocs moments faltaven per a ésser per nosaltres executada la dita sardana, l'emissora la retransmetia a l'estranger!

Des de Tours (França) i seguint les rutes franceses, ens trobarem a Chatellerault. Això era el dia 28. I el 29, a Issoudun. I el 30 a Vierzón. El dia 31, inauguració de l'Exposició de París. Concert al pavelló espanyol.

Dia 1 de juny, concert a l'Ambaixada d'Espanya a París, amb assistència de tots els ambaixadors acreditats de les nacions a París, i vi de gala, presidit per Don Ángel Ossorio i Gallardo, Ambaixador de l'Espanya republicana.

Dia 2, concert a Clamart, París. Dia 3, al Gran Palais. Dia 4, Festival de teatre de la Gaieté Lirique. Dia 5, altra vegada sortida de París en direcció a Bergerac i Perigueux. El dia 7, retorn a París i, després de dos dies de descans, els quals aprofitarem per assistir a una invitació rebuda del gran Picasso per visitar el seu estudi, en el qual a més de ser obsequiats pel dit senyor, es varen fer fotografies.

El dia 9, altra vegada recórrer terres de França. El punt de parada, fou a Louviers, Sena inferior, per seguir el dia 10 a Lillebone, ciutat també del Sena inferior.

Cal que faci un apartat, per explicar el cas succeït en aquesta bonica ciutat. El concert es va celebrar en una sala en la qual hi havia un escenari molt complet. A l'ésser mitja part, vaig ésser cridat per un empleat de la casa, preguntant-me si era en Juncà. Com podeu suposar, em va estranyar molt de que en una ciutat desconeguda i en terres estrangeres demanessin per mi. Quan l'empleat sabé que en Juncà era jo, va dir-me que en acabant el concert m'esperava un senyor del meu país.

Una vegada acabada la feina, vaig personar-me al cafè en el qual m'hi esperava el dit senyor. Podeu calcular la meva sorpresa i alegria al trobar-me davant d'un bon i vell amic, de nom Josep Sabater, el qual va treballar i viure molts anys a Banyoles. Què hi fas per aquest país? M'explicà que feia alguna anys que vivia a Lillebonne i que era propietari d'un restaurant i cafè, a més d'ésser un petit cabaret.

Immediatament va oferir-me la casa i tot quant em fes falta. Havíem de marxar a la tarda del següent dia i no volgué deixar-me marxar sense saber com estàvem, com marxava la nostra *tournée* i les nostres possibilitats econòmiques. Com que hi havia prou amistat i confiança, li vaig dir la veritat. Després de convidar-me, m'allargà un paper de cinc-cents francs, fent-me prometre que si ens passava quelcom desagradable o necessités diners, li telefonés de seguida, fos on fos. En despedir-nos amb una amical i cordial abraçada, em repetí amb veritable emoció la generosa i sincera oferta. Qui m'havia de dir que al cap de poc temps després, les circumstàncies ens ajuntarien novament?

Ja tindrè temps, en un moment d'escriure la meva odissea, d'explicar aquesta nova troballa.

Seguint el curs del Sena, les nostres actuacions eren escalonades. El dia 11, fou a Le Trait. El 12, a Le Havre. El 13, a Elbeuf. El 14, a Montivilliers i novament a Le Havre. El 15, a Le Treport. El 16, a Dièppe. El dia 17, descans a la Maison Rouge. Aquesta Maison Rouge és un hotel situat en un turó arran de mar el qual està construït amb rajols vermells. D'aquí li ve el nom. Però tinc d'explicar que, en aquest lloc i dia, vaig complir-hi 49 anys.

Novament carregats de maletes i instruments férem cap a Sotteville. El 19, a Harfleur. I els dies 20, 21 i 22, altra vegada a Le Havre.

El 22, a Bolbec. I el 24, a Fécamp, port pesquer del Canal de la Mànega, en el qual tenen arribada les flotes de bacallaneres, vingudes dels mars del nord.

Per cert que en aquest dia 23, arribaren les flotes bacallaneres, repletes i curulles de bacallà. Davant de tantes i tantes tones d'aquell be de Déu de bacallà i sabent que a Espanya, o almenys a Catalunya, no n'hi havia gens, mentalment transportàrem un carregament de fardos del peix aquell a Barcelona. A més, fou ací, a Fécamp, on visitàrem la gran fàbrica de licors en la qual s'hi elabora la Benedictina. Dins aquesta mateixa fàbrica regida per monges, hi treballen noies provinents, quasi totes elles, de les Cases de Caritat o establiments religiosos.

Emmarcat en el mateix edifici s'hi troba un valuós museu, el qual poguérem visitar i també sota el patronatge de les monges.

Dia 24, a Étretet. El 25, a Conches. I els dies 26, 27 i 28, estiguérem a París. La nostra actuació d'aquests dies fou feta al Vel. d'Hiv. amb motiu d'uns festivals. Precisament, tenim una ressenya a comentar.

Per a traslladar-nos de l'Hotel al Vel. d'Hiv. vàrem agafar dos taxis. Pocs moments abans de la nostra actuació ens donàrem compte d'haver-nos deixat les carteres del nostre repertori en un d'aquells taxis.

Què passarà? Amb quin material actuarem? Tot el nostre repertori estava dintre aquelles carteres. El nostre esglai fou d'espant. Mentre fèiem càbales i tiràvem plans, espantats com era de natural, es presentà un dels taxistes al Vel. d'Hiv. amb les carteres de referència. Ens explicà que després del nostre viatge, n'havia fet un altre. El nou ocupant vegé les dues carteres i ho va comunicar al xofer. Aquest es recordà del viatge fet anteriorment i, sense perdre temps, ens portà les carteres de referència. Podeu calcular la nostra satisfacció i l'angúnia passada.

El dia 29, a Boulogne (París) i el 30, a Rouen. La meva sorpresa davant la majestat de la seva catedral fou d'una impressió inesborrable.

I no solament la majestat i grandiositat de la mateixa, sinó de l'afiligranada construcció. Quan vaig tenir un moment lliure, el vaig dedicar a la contemplació d'aquell gran monument. Al llarg del nostre córrer, vaig tenir ocasió d'embadalir-me mols i llargs moments d'aquesta joia francesa. També vaig veure el pati en el qual fou jutjada Joana d'Arc. L'ajuntament és, així mateix, un edifici molt important el qual vaig visitar. La part vella d'aquesta ciutat és molt interessant per trobar-s'hi fàbriques de curtits de pells.

I ja som al mes de juliol.

Dia 1, París i festa. El dia 2, festival al Gran Palais. Degut a les manifestacions artístiques que amb motiu de la gran Exposició de París es varen celebrar, es va celebrar la festa de La Dansa Internacional.

En aquesta manifestació internacional de La Dansa, hi prengueren una part molt destacada els ballets més importants del món. Vingueren una sèrie de dones americanes escollides. Semblaven tallades totes elles amb una mateixa matriu. Hi prengué part el Ballet de Londres, el Ballet de Berlin, el de Moscou, el de l'Òpera de París amb el seu director Serge Alifar, i ballets d'arreu del món. I com a representació de Catalunya, l'eximia ballarina senyoreta Teresina Boronat, dansà acompanyada per la Cobla Barcelona, la sardana *La Santa Espina* del mestre Enric Morera, amb un èxit esclatant.

Dia 3, repòs. El 4, Chaville (París). El 5, audició a l'emissora de la Ràdio PTT. En aquesta retransmissió que fou escoltada i dedicada a Barcelona, varen demanar-nos que expliquéssim alguna anècdota succeïda durant els dies del nostre ininterromput anar i venir d'un poble a l'altre. Parlà el company i amic Emili Vendrell en primer lloc. Després em tocà el torn a mi.

Com he dit anteriorment, em vaig recordar de Fécamp i de les estives de bacallà. Vaig explicar el gran moviment del port de dita ciutat, consistent en la descarrega de fardos de bacallà. I fent al·lusió a la carència d'aquest en la nostra Catalunya, vaig dir: "Qui en pogués portar un vaixell a casa". Aquesta retransmissió fou escoltada pels meus familiars amb la conseqüent alegria dels meus fills i muller.

El dia 6, també fou de descans a París. I el 7, actuació al Teatre de la Comèdia.

Novament, sortida de París per arribar a Sant Étienne de Rouvray i concert a la nit. El dia 9, a Bonneville. El 10, a Conches, on ja havíem actuat. I l'onze, a Calais.

Cal que em pari una mica, per tal d'explicar la facècia que, sense culpa de cap mena, em succeí. A l'embarcar en el tren que ens havia de deixar a Calais, després d'haver facturat el contrabaix, aquest no fou inclòs en el tren que nosaltres ocupàrem. El concert s'havia de celebrar a la tarda i en un parc públic. A l'arribada a Calais, vaig mirar si m'havien descarregat



el contraaix i no el vaig veure enlloc. Vaig demanar al *jefe* de l'estació el perquè no m'havien portat l'instrument. Em va preguntar a quin moment el necessitava. I al contestar-li que era a la tarda em digué que no podria tenir-lo perquè arribaria en l'express de les set de la tarda.

Davant del compromís que jo tenia i la falta que faria el dit instrument, ordenà a una empleat del tren que cerqués per la ciutat un contraaix. L'home em donà tota mena de satisfaccions posant a la meva disposició el llibre de reclamacions per si volia formular-ne alguna, cosa que no vaig creure convenient posar-la en pràctica.

L'empleat de referència arribà al cap d'una bona estona, portant un contraaix mig trencat i amb una sola corda. El *jefe* de l'estació va preguntar el nom de l'hotel en el qual estàvem hostatjats, proment-me que de seguida que arribés el tren express em faria portar el contraaix a l'hotel. Com que en aquella mateixa nit havíem d'actuar a Dunquerque, repetí que no em preocupés perquè a l'hora de marxar no faria falla de cap mena. I així fou. Quan estàvem sopant vaig ésser cridat per l'amo de l'hotel, el qual em notificà que des de l'estació m'havien portat el meu instrument amb una targeta del *jefe* en la qual s'excusava, posant-se a la meva disposició.

Després de la actuació de Dunquerque, tornarem a París, per tal d'actuar-hi els dies 12, 13 i 14. El dia 12 a l'Exposició, el 13 a la direcció del diari "Ce soir", i el 14, festa Nacional de França, actuant a la Plaça de la Nació, conjuntament amb l'Orquestra Nacional.

No era qüestió de deixar-nos entretinguts per París, perquè les despeses eren molt crescudes, i per tant, tornarem a terres de Bèlgica.

El 15, ja teníem una actuació a Dour. El 16, a Brussel·les. El 17, a Gant. El dia 18, altre vegada a Brussel·les, i el 19, a Seraing. Com que totes aquestes ciutats es troben prop de Brussel·les, marxàvem a la tarda, i per la nit, tornàvem a dormir a Brussel·les, en la qual hi estàvem destacats. Per això els dies 20 i 21, les nostres actuacions foren a dita Capital, ja que eren els dies de la Festa Nacional.

El dia 22, a Soignies, i el 23, a Luxembourg. El 24, la nostra actuació, fou a l'hotel Alfa. El millor hotel de la capital. El 25, a Wilk. El 25 per la nit, en el mateix lloc, i el 26, a Diekich i Echternach. És en aquesta ciutat que s'hi celebra aquella processó que he explicat en un altre lloc d'aquesta memòria, consistent, en què donen dos passos endavant i un endarrera. Des del lloc on nosaltres tocàvem, veiem els soldats alemanys, fent guàrdia. Un pont bastant llarg, separa les dues nacions. Al bell mig del pont, hi ha la barrera de la frontera.

Després de què per part del govern luxembourgués ens havien posat entrebancs per a poder-hi actuar, el dia 27, i per invitació especial del dit Govern, la nostra actuació, tingué lloc a Mondorf-Etat, en el balneari de La Duquesa, en quin concert hi assistí part dels

ministres i la mateixa Duquesa. Seguint per terres luxembourgueses, el dia 28, erem a Rumelange, i el 29, a Dudelange. El 30 a Esch Sur Alzette, i el 31, a Differdange. De retorn de Differdange, vàrem tornar a Dudelange, i ens endinsarem altra vegada, en terres de França, però per una comarca completament desconeguda per nosaltres. Es tracta de les terres del Sarrer.

La primera actuació, fou a Moyeuvre, després a Amneville. I el dia 4, a Montigny les Metz. El 5, a Sarreguemines, capital de les terres del Sarre, per quina ciutat hi passa el riu Sarre. Un costat del riu pertany a França i l'altre costat de riu, pertany a Alemanya. Per cert, que a més del riu, hi ha altres indrets de la ciutat que en un mateix carrer, com també s'escau al Pertús, un costat de carrer és francès i l'altre espanyol, allí, un costat de carrer és alemany i l'altre francès. Degut a la filiació que havien donat a la nostra excursió, el president dels ferroviaris de Sarreguemines, ens posà sobre avís de lo que ens podia passar, si sense saber on ens ficàvem, podíem ésser detinguts pels alemanys i enviats a l'interior, o bé, entregats a l'Espanya Nacional.

Després d'haver vist que els alemanys i francesos es banyaven en el mateix riu sense, però, travessar la ratlla mitjancera, ens semblà una mica estrany de què no hi hagués més conflictes.

De Sarreguemines, i seguint sempre la frontera entre aquestes dues nacions, férem cap a Merlebach i Forbach. I el dia 8, entràvem a Strasbourg. Les nostres actuacions durant els dies 8, 9 i 10, foren a la sala Beethoven. El dia 11, a Biscleim, i el dia 12, a la gran braserie Del Tigre. El 13, a l'hotel Orangerie. I el 14, i sense actuació, vàrem ésser convidats a dinar a casa de la senyora Enriqueta Smit, catalana, filla de Masnou, propietària del gran restaurant de l'Estació d'Estrasburg.

No cal expressar la nostra satisfacció, perquè seria un bon xic difícil de fer-ho. Deixada la comarca Alsaciana, vingué la comarca dels Vosges. La primera ciutat que ens tocà visitar i actuar, fou Epinal.

Epinal, ciutat militarment forta, i molt bonica. Capital dels Voges. Dos fets extraordinaris, podem contar d'aquest 15 d'agost de 1937. El més interessant per a mi, fou el de rebre noves del meu fill Ramón. Feia ja temps que estava al front d'Aragó, sense que n'hagués tingut noves directament ni indirectes per part de la meva família.

En el precís moment d'anar a començar el concert, vàrem rebre el correu que des de París, ens enviava el Comissariat de propaganda de la Generalitat de Catalunya, quan rebia noves de les nostres famílies.

Com que sabien els encarregats d'aquell Comissariat les nostres corrieres, ens enviaven la correspondència en els llocs senyalats, segons l'itinerari a seguir.

Amb veritable emoció, vaig descloure l'*envelop*, i vaig veure, sense poder-la llegir, la lletra del meu Ramon, escrita des del front de guerra.

L'altre fet, sinó extraordinari, però si curiós, fou el de què al passar davant d'un comerç de verdures, vàrem veure en Emili Vendrell i jo, uns pebrots vermells extraordinaris, bonics i molts grossos. Cansats de menjar sempre el mateix en els nostres desplaçaments, malgrat que la manera de servir-nos era esplèndida, havíem acordat que el dia que ens fos possible, fariem un arròs a la catalana. I l'ocasió se'ns presentà aquest dia 15 d'agost.

A més de l'arròs, tingué la coincidència de trobar aquells pebrots que, amb cebes, tomàquets i olives, guarniren una senyora amanida. Aquest petit esdeveniment, ens feu recordar la nostra terra amb més emoció i enyorança.

Després d'Epinal, el dia 17, estiguérem a Senones. El 18, a Lunéville, quan ja havíem marxat d'aquesta ciutat, ens assabentarem de què la indústria més important de la mateixa, era la construcció d'arcs per als instruments de corda. Els més estimats arcs de violí, són construïts en aquesta ciutat i pels millors especialistes. I el dia 19, estàvem a Blainville surt l'Eau.

Altra vegada i per a no perdre la costum, ens encaminem a la comarca lorenesa. El dia 20, estem ja a la Capital de la Lorena.

Nancy. Nancy és una bonica ciutat. Com a record de la nostra estada, tinc una completa col·lecció de postals de la cèlebre plaça Estanislau. En aquesta plaça hi ha una sèrie de fonts monumentals, tot al voltant de la mateixa, en forma d'altars.

Té una importància cabdal la xarxa ferroviària, ja que la circumden una sèrie de ciutats molt notables. També pot considerar-se important, la seva guarnició militar, per ésser frontera d'Alemanya.

La nostra primera actuació a Nancy, fou feta al conservatori. Una sala molt bonica i acollidora. L'èxit va ésser total. Com que ja teníem arranjats uns compromisos en diferents localitats, no poguérem acceptar l'oferta feta pels directors o mestres de dit Conservatori, per a donar-hi un nou concert, a l'endemà mateix. No obstant això, una vegada acabats els compromisos contrets, tornarem a Nancy.

El 21, actuació a Rompey. El 22, a Malzéville. El 23, a Fong. I el 24, altra vegada a Nancy, en quina ciutat, quedà ben palesa l'admiració per la nostra música, i per la acurada interpretació de la Cobla Barcelona.

El dia 25, visita i concerts a Verdún, Verdún, quants records! I quanta evocació ens porta a la memòria la ciutat de Verdún... Solament podem dir, que al trepitjar aquesta terra, el cor queda encongít, i l'ànima apretada. Qui no recorda la tràgica odissea de Verdún? Si en l'interior de la ciutat hi ha els senyals de la tremenda *hecatombe* que s'hi descabdellà durant les batalles hagudes, en el seu sector entre alemanys i francesos durant la guerra de 1914, trobarem molt més esgarrafós, el sector en el qual s'hi troben enclavats els Forts de Vaux i Deaumont.

En aquest sector, s'hi desencadenaren les batalles més cruentes de tota la guerra. Actualment, i des de llavors, aquest sector el qual avarca uns quants quilòmetres de vol, pot ésser visitat. Voltat de fil espinós i amb una carretera que circunda tota la part afectada per les batalles, s'hi troben els monuments dedicats a perpetuar la memòria dels gloriosos caiguts, i de les gestes més sobresortints dels directors la defensa i ofensiva del cèlebre front de Verdún.

Després de contemplar tanta desolació, de tanta tragèdia, de tantes i tantes vides immolades de les joventuts dels països en pugna, hom es pregunta de què serveixen els sacrificis portats a terme per les mares i pares, per a criar els fills i procurar el seu benestar d'un demà. En dit sector, hi ha un ossari monumental. Aquest ossari en el que hi ha recollits els milers d'ossos dels caiguts, està enclavat enfront d'un cementiri en el qual les Creus es contenen per milers. Tan com us allarga la vista, no veieu res més que creus, voltades d'un petit jardí i quatre floretes.

L'angúnia s'apodera del vostre esperit, davant de tanta desfeta! Pocs quilometres abans d'arribar a Verdún, es troba el Cementiri de Sant Miquel, en el qual hi ha enterrades les despulles dels soldats americans, caiguts en aquell sector. A l'igual que el de davant de l'Ossari de Verdún, aquest Cementiri també està arranjat amb Creus voltades de jardinetes, i amb flors al seu voltant. Les seves dimensions corren parella amb la infinitat de cementiris que hi ha en els sectors en els quals s'hi desencadenà la guerra de 1914.

Per poder contar el que conté i el que és Verdún, seria necessari escriure un voluminós llibre, igual al que ja està imprès explicant els assalts als forts de Deaumont i Vaux, guanyats i perduts per tres vegades consecutives per les tropes dels exèrcits alemanys.

El dia 26, estiguérem a Dombask. El 27, a Jarni. El 28, a Homecourt. El 29, a Villeroyp i Longwy. El 30, a Moyevre, i el 31, a Rombes.

S'ha acabat el mes d'agost. Durant aquest mes, tinguérem actuació cada dia, i en algun dia, la nostra actuació fou partida doble. Abans de començar el mes d'agost, el meu contrabaix sofrí una averia, per quin motiu no vaig tenir altra alternativa que portar-lo a casa

del fabricant d'instruments de corda, nomenat Tournier. Com que teníem tot el més ple de compromisos, va dir-me que d'entre els contrabaixos que tenia, en podia triar el que més m'agradés. I una vegada acabada la *tournée*, podria anar a recollir el meu ja arranjat. Així va ésser. Però durant aquest temps de tenir el meu contrabaix a casa seva, va veure que aquell instrument fugia dels corrents, que sonava molt bé i que tenia un valor incalculable. El dia que vaig tornar de la dita *tournée*, em vaig personar al domicili del senyor Tournier per a recollir el meu instrument. Efectivament, ja estava arranjat, però... el senyor Tournier, no sabia com proposar-me la venda per part meva del contrabaix. Que si era perillós de córrer mon amb instruments delicats, que eren factibles de averiar-se, i de tenir un disgust qualsevol dia. En fi, colia comprar-me'l però no s'atrevia a dir-m'ho.

Clar que ell ja sabia per conducta dels professors de l'Orquestra Nacional els quals ja havien vist i sentit el contrabaix meu, el valor del mateix, ja que foren tots els professors de la Nacional que el volgueren veure i provar, els dies que conjuntament actuarem al Gran Palais i en la Plaça de la Nació, el dia de la festa Nacional de França.

Provà d'enlluernar-me amb consells i bones paraules. De dir-me que els seus instruments eren garantits i que la majoria dels contrabaixistes de París, tenien contrabaixos seus, però jo, no picava. Que el mateix gust que podia tenir ell o un altre senyor qualsevol, també el tenia jo. Veient que la meva posició era ferma i que no volia saber res de la venda del contrabaix, tingué un arranc de franquesa o de saber si la meva posició era veritat, o bé simplement ganes de fer-me pagar les ganes que ell tenia de tenir el contrabaix, va dir-me el següent: -Vós mateix, poseu preu. I la meva negativa va ésser la meva contesta. Llavors, va treure de la seva butxaca un talonari del banc, passant la seva signatura, i encarant-se a mi, em digué: -Vós mateix, poseu la quantitat que us tinc d'abonar. No hi havia res a fer.

Quan veié que la meva negativa obeïa a una actitud inquebrantable, i que els diners no em temptaven, em felicità. Fou llavors que s'explicà obertament. Em digué que per conducta dels professors de la Nacional, s'havia assabentat de què hi havia un músic català, component de la Cobla Barcelona, era propietari o posseïdor d'un instrument meravellós. Per tal de significar la seva admiració per la meva actitud, al comprar-li un arc de contrabaix, me'l posà a un preu quasi regalat, a fi de què guardés un record seu.

Ja estem al mes de setembre. Després dels 21 dies del mes d'agost sense un dia de repòs, el dia primer, la meva actuació, fou a la ciutat de Metz, capital de la Lorena Alemanya. Quin record més dolent en guardo d'aquesta ciutat! Ciutat dels dominis dels LA Roque i Doriot. Ciutat completament dominada pels partits contraris a la República. El dia de la nostra actuació, celebrada a una sala, en la qual hi tenia entrada tothom, però que estava

organitzada pels partits obreristes, succeí un fet que ningú hi podia pensar. Quan ja en plena actuació, es notà un cert malestar. Feia pocs moments havien entrat a la sala un grup de senyorettes a les quals ningú va fer objecte de cap advertiment, malgrat saber eren contraries a la festa. Quan feia, com diem uns moments que s'havia començat la festa, aquestes senyorettes s'alçaren i varen marxar. Però havíem tingut el temps suficient d'escampar per terra, unes boletes de gasos lacrimògens. Hi hagué part del públic, el que estava prop de la sortida, que pogué sortir al carrer; però nosaltres que estàvem al fons de dita sala, no poguérem sortir fins després d'una bona estona. Per consegüent, vàrem sofrir les conseqüències dimanades d'aquella salvatjada.

Com que la provocació dels elements reaccionaris havia estat meticulosament organitzada, al sortir de la sala, ja vàrem veure una manifestació que ens esperava, amb no gaires bones intencions. Això feu que els organitzadors del concert telefonaren a la policia, a fi que dissolgués la manifestació i a la vegada ens protegís de les probables salvatjades de què hauríem estat objecte per part d'aquells elements. Efectivament. Al cap de pocs minuts, va presentar-se un escamot de la policia, i fent-se càrrec de la situació, va conduir-nos amb cotxes a l'hotel en el qual estàvem allotjats.

A l'endemà, havíem de sortir en direcció a Nancy. Però a l'arribar a l'estació, vàrem trobar rebentades les caixes del nostre equipatge i al damunt de les mateixes un exemple del diari *La Lorraine* en el qual hi aparegué l'article de fondo, incitant a que fóssim assassinats sense contemplació de cap mena.

Com que la ciutat de Metz està enclavada i voltada en la zona dels alts forns i de totes les fundacions i tallers de metal·lúrgica francesa, s'organitzà per al diumenge següent, una concentració de tots els obrers de la comarca, i en manifestació, es dirigiren a la prefectura de policia, demanant la dimissió del prefecte (Governador). Davant dels fets, s'obrí una informació per ordre dels ministres de l'interior, i destituí a dit prefecte.

El dia 2, la nostra actuació, fou a Nancy. Com que ja era convingut hi tornariem, l'èxit encara fou més sorollós.

El dia 3, altre vegada arribarem a París. Dos dies de repòs. I el dia 5, altra vegada en marxa en direcció a Vélizy.

Durant els dies 6, 7, 8, 9, 10 i 11, estiguérem a París preparant la nostra sortida en direcció a Txecoslovàquia. Aquesta sortida portà molt d'enrenou. Cada dia ens assabentàvem per la premsa, de l'estat del president d'aquell país, el qual estava pre-agònic. Les finances de la nostra organització, eren pèssimes. No teníem ni els diners suficients per al viatge. Els encarregats o representants del comissariat de Propaganda de la Generalitat, ens varen

assegurar que ja hi havia una Comissió preparada a Viena, que es farien càrrec de la continuació del viatge i de l'allotjament a l'arribar a Praga. Vaig fer avinent als companys dels entrebancs i disgustos que ens podien succeir si empeníem el viatge en aquelles condicions. En primer lloc, els senyors encarregats del dit comissariat, es quedaven a París, fent de capità aranya. En segon lloc, jo vaig dir, si a la nostra arribada a Praga el president Masaric es mort, que ens passarà? No teníem diners ni per a un sol dia d'estada a l'hotel. On aniríem a menjar? Què hi farem a Praga havent-hi Dol Nacional? La meva contesta va ésser ofegada per la majoria de vots en contra. Com que en la nostra formació hi havia cinc nois enclavats en les quintes que estaven en el front, a aquests, no els interessava de cap de les maneres de tornar a Espanya, ja que representava que estaven enrolats al servei militar, corrent món.

Resultat. El dia 12 de setembre, sortíem de París, camí de Txecoslovàquia. La nostra arribada a Viena, va ésser tot un poema. No hi havia ningú esperant-nos. El bitllet de tren que teníem, era fins a Viena. El passaport que portàvem estava xifrat per les autoritats austríaques, autoritzant solament la nostra estada, durant el temps just d'empalmar amb l'express que ens havia de portar a Praga. Així és que quan vàrem arribar a l'estació de Viena, ja hi havia la policia austríaca que ens esperava, autoritzant-nos solament que anéssim a esmorzar a un cafè, que hi havia davant mateix de l'estació. Entre tots poguérem recollir els francs necessaris per a comprar els bitllets fins a Praga. Una vegada ja esmorzats, la policia ens acompanyà a l'estació. Sortirem de Viena a les 10.15 del matí i vàrem arribar a Praga a les 5 de la tarda. El president, moria a les 6.

Els meus pressentiments i les meves observacions, esdevingueren unes tristes realitats. -Ja estem a Praga, vaig dir. I ara què?

La comissió encarregada d'organitzar les nostres actuacions, tampoc havien previst, o si ho havien previst o ens ho varen dir, que degut al traspàs del president es decretaria dol nacional per uns dies, i que nosaltres no podríem actuar. Aquest fet, caigué damunt dels organitzadors com una bomba. No tenien un fons ja preparat per a subvenir a les despeses del nostre sojorn, sinó que també contaven reunir els diners necessaris, a mida de les nostres actuacions.

Ja estem a l'hotel AXA. Un bon hotel. Els organitzadors parlaren amb el director o propietari del mateix, i ens hi vàrem quedar. Durant els dies 14, fins al 21, dia de l'enterrament del President, vàrem aprofitar per assajar en el teatre Lido Varieté. I ara que ve a tomb, cal que expliqui el que succeí en un d'aquells dies. Mentre estàvem dalt de l'escenari assajant en el pati de butaques hi havia dos senyors que estaven escoltant. Aprofitant un moment de descans, vingueren a l'escenari per tal de saludar-nos i presentar-se. Un era el director del dit

teatre, i l'altre, un violoncel·lista de molta categoria. De nom ChamChulla. Era rus i fugitiu de la Rússia Comunista. A més a més, havia estat el manager o bé representant de Pau Casals en el que feia referència als concerts que s'organitzaven a l'Europa Central. Va demanar-me si li volia deixar veure el contrabaix i provar-lo. Com és natural, li vaig dir que sí. Després de demostrar que sabia el que eren els instruments, es va encarar amb mi, i sense pal·liatius de cap mena, em va dir en francès, que jo era boig. Vaig demanar-li el perquè em deia allò, i va contestar-me que córrer món amb un instrument com aquell, era senyal de què no sabia el seu valor, ni la classe del mateix. Em digué, que era un autèntic Tirolés, i que la classe de fustes de què estava construït, solament podia ésser d'aquell país. Em preguntà si li volia vendre, a quina proposta, demanant-me posés un preu, li vaig dir que no el volia vendre, en tant que jo exercís de músic. M'aconsellà que el portés molt bé, ja que tenia una veritable joia.

Per fi, el dia 22, poguérem començar les nostres actuacions. Donàrem tres concerts al teatre Lido Varieté durant els dies 22, 23 i 24. El dia 25, havíem d'anar a Bronno, capital de Moravia. Però... durant els dies que estiguérem a Praga sense poder treballar, vàrem fer coneixença amb un senyor tortosí de nom Vicens Pàvia, propietari d'un establiment de fruites i vins, el qual va oferir-se per si ens passava quelcom desagradable i ajudar-nos si fos necessari.

Al trobar-nos desemparats pels representants que ens embarcaren, i sense mitjans econòmics, vaig ésser delegat pels companys per a fer una visita al senyor Gimenez D'Assua, ambaixador a Praga del govern de la República Espanyola, per tal d'exposar-li la nostra situació. El senyor Gimenez, estava a París, amb motiu del comitè de no intervenció en la nostra guerra. A tal fi, vaig parlar amb el secretari de dita ambaixada, explicant-li la nostra odissea. Va dir-me que a l'ambaixada no tenien coneixement de la nostra anada a Txecoslovàquia i que en aquell departament oficial del govern d'Espanya, no constava cap declaració. No a la nostra disposició, per tal de solucionar la nostra situació. Nosaltres depeníem del govern de la Generalitat de Catalunya i com que aquest no havia comunicat res a l'ambaixada, no podien immiscir-se en assumptes alienes al seu govern.

Davant les contestes del secretari de l'ambaixada, vàrem determinar anar a veure el senyor Pàvia i explicar-li la situació a la qual ens trobàvem. La seva contesta fou de què no ens preocupéssim i que procuraria posar en clar tot quan fes referència a nosaltres. No tardà molt, haver de posar en pràctica el seu oferiment i la seva valuosa personalitat.

La comissió o comitè d'ajuda a la República Espanyola, es feu responsable del nostre sojorn a l'hotel Axa, de tots els dies que hi estiguérem. Però, com que els ingressos dels tres concerts donats al Lido no eren suficients per a pagar el pressupost del dit hotel, en el



moment precís que havíem de marxar a Bronno, el propietari de l'hotel no va permetre que marxéssim, sense haver abonat la quantitat que se li devia. Ja teníem les maletes a punt d'ésser carregades al cotxe que ens havia de traslladar a l'estació i ens digué a nosaltres i al comitè que no ens deixaria marxar ni carregar res, en tant que no li fos liquidada la factura. Els components del comitè, li donaren garanties de què se li pagaria tot. Però no hi havia res a fer. Davant del conflicte, vaig telefonar el senyor Pavía, explicant-li detalladament la nostra situació. Ja vinc, em contestà. I efectivament, al cap de pocs moments, en senyor Pavía estava entre nosaltres. Quan el propietari de l'hotel va veure al Pavía dient-li aquest que ell responia de tot el que se li devia, a les hores fou l'hoteler qui ens ajudà a posar les maletes al cotxe, per tal de que no perdéssim el tren. El senyor Pavía, era el proveïdor de vins i fruites de l'hotel.

A Bronno, forem rebuts pel comitè del qual n'era president el rector de la Universitat. El dia 26, ja estàvem a Kosyce. En aquesta bonica ciutat, després del concert, ens obsequiaren amb una festa típica del País, amenitzada, per a una orquestra típicament Tzigan. El dia 27, la nostra sortida va ésser en direcció a altes muntanyes d'Stos. En els cims d'aquelles majestuoses muntanyes, hi ha un establiment sanatori fundat pel difunt president Masarik, per als malalts nerviosos, i en particular per als miners. Aquest establiment està enclavat al ball mig d'uns boscos bellíssims plens de pins avets. El nostre concert, fou anunciat als malalts amb tots els detalls. Com que el viatge des de Kosyce al sanatori era molt llarg, el director del Sanatori, preveient que hi arribaríem tard, va fer de manera de donar el sopar més aviat als malalts, a fi de que tinguessin temps d'escoltar el concert i no trencar l'horari de descans. Quan nosaltres vàrem arribar, ens demanà si podíem o si volíem fer-li el favor de començar de seguida, malgrat reconèixer que estàvem cansats, per tal de no trencar l'horari previst del descans a que estàvem sotmesos als pacients. No hi hagué cap inconvenient per a la nostra part. Després del concert, i amb completa quietud, vàrem servir-nos un sopar esplèndid.

Camí enllà, per terres de les muntanyes dels Carpats, ja estem a la Rússia Subcarpàtica. Era el dia 28, que vàrem arribar a Uzhôrot. En aquesta ciutat important i molt bonica, vàrem veure els típics jueus de cabells llargs i amb rissos, o bé "churles". Ja feia fred. I els habitants ja anaven tapats de les orelles i el nas, amb els gorros de pell, com així mateix, portaven les cames embolicades.

Vàrem veure les seves esglésies en l'hora de les seves pregaries, per una invitació especial del Rabí o sacerdot principal. Per la nit, a més del nostre concert, es va celebrar una festa en honor nostre. En aquesta festa, es veié una costum típica del país. Aquesta festa

consistí en beure molt i trencar molt vidre de cristall. Tenen la costum de no fer servir la copa, dues vegades. Per a tenir categoria la festa, quantes més copes es trenca, més importància té la festa. En els salons on aquestes se celebren, ja hi ha atuells disposats a cada racó, per tal de recollir els bocins de les copes trencades.

En aquesta festa, l'amic Vendrell cantà dues cançons catalanes i jo vaig tocar dos fragments, amb el violí posats al mig de la sala. De Uzhôrod, ens portaren a Mûkavcedo, ciutat també molt important. Seguint l'itinerari que ens tenien senyalat, el dia 30 estàvem a Ziliana. I ja en el mes d'octubre, el dia primera, ja estàvem a la bellíssima ciutat de Banska Bystrica. Una ciutat completament nova, com moltes n'hi ha, des de que aquells indrets, passaren en poder de Txecoslovàquia. La configuració geogràfica d'aquesta nació és molt llarga, però molt estreta, ja que les seves fronteres són moltes. Hongria, Polònia, Rússia, Alemanya i Àustria. Per a aquest motiu tan aviat estàvem a la frontera de Polònia com a la d'Hongria.

El dia 2 d'octubre, la nostra actuació fou a Mor Ostrava, ciutat de la frontera de Polònia, i el dia 3, ens vàrem trobar a Olomouc. El 4, a Hrâdec Hrálove, també ciutat aixecada en els terrenys que havien estat de l'Imperi Austríac, i al servei dels terratinents d'aquella nació, per anar-hi a caçar.

El 5 ja tornàvem a estar a la frontera d'Alemanya, Reichenberg. En aquesta gran i bonica ciutat, estatge de la gent adinerada i de pensar inquisitorial, no ens fou possible de poder-hi actuar, perquè els propietaris dels locals públics no varen voler cedir-ne cap. Però en aquesta ciutat, s'hi havien recollit una gernació d'alemanys fugitius del nazisme, els quals organitzaren dos concerts en un poble veí, al qual hi acudiren tots els treballadors, sense distinció de colors ni d'ideologies.

En dita ciutat, Reichenberg, hi ha un parc públic. El número més atraient del mateix és la infinitud d'esquirols que conté. Aquests simpàtics animallets d'una vivó extraordinària i d'una lleugeresa encara més extraordinària, baixen dels pins a per a venir a recollir de les vostres mans, el menjar que per costum els hi porta el públic.

El dia 6, era el dia del nostre retorn a Praga. Però a l'hora de marxar, vingué a acomiadar-nos a l'estació, una comissió d'obriers. Com que de fet la seva presència no era altra que una protesta callada per l'actitud dels senyors propietaris de locals envers nosaltres, vingué la policia i feu retirar de l'estació a tots els obrers.

I novament a Praga. Aquest dia, no hi hagué res a fer. I el 7, l'aprofitarem per assajar al Teatre Varietés. El 8, a Klatno, i el 9 a Pielzen. Ciutat d'una importància molt remarcable per les indústries i els comerços que hi tenen establerts. Una de les de més nom, són les

fàbriques de cervesa. És en aquesta ciutat d'on surt la cèlebre cervesa Pilsen. Després de la nostra actuació, ens varen obsequiar amb pastes i una cervesa especial, elaborada en una de les seves fàbriques.

El dia 10 i 11, les nostres actuacions varen celebrar-se a la Sala Luzerna, amb assistència del senyor Gimenez d'Assúa, ambaixadora de la República Espanyola a Txecoslovàquia, amb el personal de l'ambaixada. I així com la visita que nosaltres varem fer en els primers moments de la nostra arribada a Praga va ésser nul·la i negativa davant de la situació en què ens vàrem trobar, en aquesta ocasió, vàrem trobar la més calorosa i simpàtica acollida, en la persona del senyor Gimenez i senyora, posant-se a la nostra disposició per tot quant fos necessari. Amb motiu d'escaure el dia 12, festa de la Pazai, dia de nostra partença del país, volgué el senyor ambaixador, tenir-nos reunits a l'ambaixada, en la qual, servida per la senyora ens obsequià amb una esplèndid dinar. Després d'haver dinat, emprenguem el viatge a París, per carretera. Per tal de no passar per Alemanya, degut a la papereta que tenia la nostra excursió, ens veiem obligats a fer una gran volta. No podíem aventurar-nos a passar per els grans rutes d'Àustria degut a la poca confiança que existia en aquells moments, per a l'actuació del govern de Hitler, empenyat en quedar-se aquesta Nació, que en aquells moments estava governada per al canceller Dollfus, el qual a pocs dies del nostre passatge, morí assassinat per les forces hitlerianes. Les rutes o carreteres que seguirem, foren rutes dels grans cims. Una vegada entrats a Àustria, vàrem entrar per Linz, en la qual hi entrarem ja fosc. La carretera està situada a alguns metres d'alçada, damunt la ciutat. Això fa que s'hi entro per una pendent bastant pronunciada, amb el riu Danubi al fons. Danubi Blau. I mai com en aquest moment, moment d'entrada a Linz, té més propietat el qualificatiu de Blau. D'una part de riu, hi ha la ciutat. A l'altra part de riu, hi ha un castell, com molts se'n troben al llarg del recorregut d'aquest riu. Però en aquest indret de Linz, és una veritable meravella, entrar-hi de nit. A banda i banda de la ciutat, hi ha establerts uns focus molt potents amb llum blava, que inclinats degudament, reflexen la seva claror, en el fons de les aigües del riu. No pot explicar-se amb paraules, aquesta inigualable visió. De Linz, i seguint la ruta nacional, vàrem arribar a Salzburg. Malgrat el nostre desig de fer-hi parada per tal de visitar la ciutat dels mestres cantaires segons Wagner, i en la qual tants i tants festivals de música s'hi celebraren, no ens fou condonat aquest desig, per raons justificades. Fou a Salzburg, on agafarem la ruta del Tirol austríac. Quanta llum i quanta majestat. Travessar aquelles crestes feréstegues, plenes de vida i racons d'insomni, és una inacabable simfonia de melodies sublimes i un cant harmoniós de lloança al creador. Guardo en la meva retina, els verds, els milers de verds d'aquelles comarques. Guardo en el meu cervell, les visions d'aquells cims i

la vida de les seves fondalades, puntejades dels ramats que hi pasturen, com si fossin un inacabable teixit de catifes. La frescor dels seus cims coronats ja d'una blancor immaculada, entrava en el nostre interior, fent-nos sentir el gaudi d'una vida més cristallina i pura.

En el viatge d'anada a Praga, vàrem passar per Zuric amb el tren. La visió de Suïssa, ens deixà absorts i embadalits de tanta bellesa. I al llarg del trajecte del tren seguint sempre les voreres del llac, s'hi veuen llargues extensions plenes de llum i de color, i les ciutats que hi han aixecat els homes, cuidades, netes i endiumenjades com una primavera florida. Però la bellesa natural, la bellesa de les muntanyes del Tirol, la majestat dels seus Cims i la frescor de les seves valls, no les hem vistes en cap més lloc.

Travessant les sensibles crestes de Tirol i corrent terres enllà d'Àustria, ens aproparem a les muntanyes dels Alps suïssos els quals havíem de recórrer per tal de travessar Suïssa, passant per Zurich, a quina ciutat vàrem parar-nos per tal de dinar. Però encara no havíem pres possessió de la taula a l'hotel, vingué la policia i ens preguntà si tardaríem molt a marxar. Li vàrem dir que després d'haver dinat, emprendríem el viatge vers a París. Nosaltres ja sabíem que solament teníem dret a passatge i que el nostre pas, estava controlat des de la frontera austríaca. Però no podíem pensar que estiguéssim tan estretament vigilats i controlats. I de fet, després de dinar emprendrem el viatge a París.

El dia 15 a les 2.35h de la matinada, vàrem arribar a París. I durant els dies 16 fins al 22, no vàrem sortir de París, ni tampoc vàrem treballar.

El dia 23 es feu una festa en el Vel. D'hiv. En commemoració de la revolució Russa de l'any 1917 i vàrem tocar 2 sardanes per acord dels organitzadors.

El dia 24, altre vegada sortida de París en direcció a Grand Quevilly, i el 25, a Sant Etienne. El 26, a Gaillón actuant al Cinte Trianón. I altra vegada, de cara a la comarca del canal de la Mànega, en la qual ja hi havíem actuat. El 27, a Le Trait. Degut a l'èxit obtingut, ens hi vàrem quedar el 28. Durant aquests dies la meva salut, no estava d'acord amb els viatges i desplaçaments que d'una manera desordenada ens assenyalava la direcció. Degut a la salvatjada de què vàrem ésser víctimes a Metz, els meus ulls s'havien posat molts malalts. I per això el dia 29 a l'arribar a Dieppe, vaig tenir necessitat d'anar a veure un metge oculista. M'hi va acompanyar el bon amic Emili Grenier, el qual li va explicar el meu estat i de què venia la meva malura. Em va mirar molt acuradament, dient-me que de veritat tenia els ulls malalts. Com que les explicacions que jo li feia eren en un francès d'estar per casa, conegué que jo era estranger. Li vaig dir que era Català. Llavors em tornà a mirar els ulls i em digué que a la meva arribada a Barcelona, anés a visitar el Doctor Arruga, en nom seu, donant-li molts records. Aquest metge de Dieppe, havia estat ajudant del Dr. Arruga, durant uns cursos

d'operacions practicades pel sr. Arruga a l'Hospital de París. Va fer-me una recepta per anar a comprar unes ulleres i una carta de presentació a l'òptic del que esperava, em tractaria bé, tota vegada que era un músic català i no tenia molts sous. En quant a la visita a la seva visita, no volgué cobrar res, desitjant-me que em posés bé, i ben aviat, oferint-se per a ésser novament consultat, si en tenia necessitat.

El dia 31, a la tarda, vàrem actuar a Sant Nicolás d'Alhiermont, i a la nit, a Les Ifs. Cal explicar, perquè val la pena d'ésser explicada, la situació deplorable en la qual ens veiem embolcallats per culpa dels senyors que, enxufats a París, gastant-se els diners que nosaltres guanyàvem, ens deixaren sense fondos, per si les coses no rutllessin massa bé, i poder fer cara a les nostres despeses dels dies que no poguéssim actuar.

Era el dia 1 de novembre, diada de tots Sants, que per manca de fondos, ens vàrem veure obligats a refugiar-nos a casa d'un cunyat del bon amic Grenier, en el poblet de Les Ifs, comarca de Normandia, o sigui en un poble de pagesia. Per tal de passar dos o tres dies sense haver d'anar a cap hotel, ens vàrem situar a casa del dit cunyat, casa molt gran com la generalitat de les masies, i allí ens varen fer la vida. De moment, varen matar un porc, i entre conills i algun pollastre, ens mantingueren tres o quatre dies, durant els quals, vàrem tocar algunes sardanes per esplai de la família aquella.

Des de les Ifs, tornarem a Le Trepot. El 5 i el 6 a Gournay. El 7 a Caudebec, i el 8 a Dieppe. Vaig anar a visitar al doctor oculista, el qual després d'haver-me mirat els ulls, va dir-me que si bé no m'hi havia quedat cap llaga, segurament em quedarien delicats i un xic malalts.

La nostra *tournée*, feia els badalls de la mort. S'acabava per diferents motius. El principal era, que els senyors encarregats d'organitzar festivals, prengueren tan carinyo a París, que ja no volien deixar-lo. Vivien dels cabals que la cobla recollia. Com que aquesta situació no podia durar sempre, hi hagué malestar entre nosaltres, perquè a banda de gastar-se les nostres suades, no ens pagaven els tractes convinguts. A nosaltres ja ens havien explotat prou. El nom de la Cobla Barcelona, s'havia obert un crèdit i una reputació artística immillorable. Com que ens havien proposat d'anar a Amèrica del Nord, però amb el nom de Cobla de Catalunya i organitzar una cobla que en nom de Cobla Barcelona, hauria recorregut part de França i alguna comarca nova de Bèlgica, nosaltres no vàrem voler canviar el nom. Si s'arribava a un acord per anar a Amèrica del Nord, volíem anar-hi amb el nostre nom.

Però com que per a anar-hi s'havien de fer gestions anticipades, el senyor Pere Coll, flamant representant del Comissariat de Propaganda de la Generalitat, va anar a la U.S.A., embarcant-se en el Normandie a l'anada i va tornar amb el Queen Mari. Els diners d'aquest

viatge, eren el producte de les nostres actuacions. I quan arribà el moment d'estipular tractes i condicions per a portar a cap aquesta excursió, vaig exigir, en nom dels companys, la garantia absoluta del viatge de retorn, el bitllet de tornada, o en els diners dipositats en la companyia naval. Jo, més o menys, sabia el procedir dels capitosts Coll i Melendez, i no volia que ens embarquéssim una vegada més, fent de capità aranya. A més a més, volien que féssim el viatge en un vaixell de cabotatge, mentre el Coll, havia anat pagant nosaltres, de primera, en els dos vaixells més moderns i ràpids que creuaven el mar. Davant de les meves observacions i exigències de seguretat per a la tornada, ens insultaren i amenaçaren amb que a l'arribar a Espanya o a Barcelona, seriem presentats a les autoritats com a boicotejadors de la seva tasca. Les seves amenaces no influïren per a res per a què nosaltres claudiquéssim de les nostres manifestacions.

Per tant, vàrem seguir la ruta que ens havien assenyalat. I el dia 9, el vàrem passar a Dieppe. El 10, a petit Quevilly. L'11 a Evreux. Com que s'esqueia ésser l'aniversari de l'armistici de la guerra del 14, la nostra actuació, fou per partida doble. El 12, a Conches, el 13 a Ezy. El 14, a Oissel, el 15, a Les Andelys. El 16, a Sant André de l'Eure. El 17, a Gisors. El 18, a Vernón, i el 19, vàrem arribar a París.

El dia 20, la nostra actuació fou dedicada a la Maison de la Cultura de París, i el 21 sortim a les 20,20 de París. La nostra arribada a Perpignan, fou a les 8,30 del matí. I el dia 21, vàrem sortir de La Tour de Carol, a les 9 del matí, per arribar a Barcelona a les 14,15. Aquí acaba la nostra *tournée* per terres d'Europa. Nou mesos de viatge i tocar, completament abandonats dels elements que s'havien fet càrrec del nostre anar pel món, però, quins fruits econòmics anaren administrats d'una manera completament desordenada i sense escrúpols de cap mena.

De nou a Barcelona, vaig incorporar-me com era natural al Cine Fantassio, en el qual hi exercia de contrabaixista, i encarregat de l'orquestra per ordre del Sindicat Musical. Degut a l'estructuració de les formacions, i degut a la guerra, la Cobla Barcelona, després de la *tournée* portada a cap per terres estrangeres, quedà, com altres formacions musicals, dissolta.

Els fets de la guerra, varen portar arreu, disgustos i contratemps. A mesura que les forces Nacionals avançaven, la situació a Barcelona es feia cada dia més anguniosa pels que depeníem d'algun organisme sindical. Això feu que seguint les indicacions senyalades, vaig anar a Girona per tal de mirar de treballar, portar per la necessitat de procurar atendre a les més imperioses necessitats dels meus familiars. Després de pocs dies d'estar a Girona, quina ciutat va ésser bombardejada, sense saber com ni de quina manera va succeir, em vaig trobar enrolat camí de França. Però vaig passar per Banyoles, a fi de trobar el meu germà Miquel,

el qual per haver exercit el càrrec de jutge municipal de dita ciutat, em va semblar el millor que podia fer en aquells moments, era posar terra per mig, entre les forces nacionals i la situació que quedaria per aclarir en els primers moments de depuració. Efectivament, el vaig trobar disposat a seguir terres enllà, fins deixar passar algun temps per a aclariment dels fets o càrrecs que indefectiblement s'havien de produir després d'aquells desastres nacionals.

Passaré per alt, els fets derivats de la nostra estada a França. Solament vull fer avinent que a la música pot referir-se, que després de moltes setmanes d'estar al poble de Caramany, poble en el qual hi vàrem viure dos anys, aprofitant l'avinentesa d'haver-hi en dit poble cinc músics, es va constituir una petita orquestra de la qual el meu germà i jo en formarem part. Un company em deixà el seu violí i a estones perdudes, m'entrenava, a fi de no perdre la digitació i la sensibilitat de la pulsació.

Després d'haver passat dos anys, tornarem a casa. La cobla Barcelona estava desfeta, degut a que les festes de sardanes eren escasses i els contractes de festa major tampoc abundaven. Degut a aquella situació i trobar-me completament desplaçat de l'ambient creat pels fets, la meva situació com a música era nul·la per complet i deplorable. Vàrem intentar crear novament la Cobla Barcelona, però els elements que l'havien integrat, estaven dispersos, i algun dels mateixos enrolats ja en altres conjunts musicals. Fou llavors que, fent un veritable esforç, vaig procurar enrolar-me en els conjunts aliens al meu viure, trobant l'ocasió de fer algunes suplències en el Teatre Victòria, en qualitat de primer violí.

Feia ja molts anys que no tocava el violí. I a més d'això, pot dir-se que no coneixia cap obra teatral, i quasi bé cap músic de les plantilles de teatre. Per un egoisme secular en els professors que exercien en els teatres com a copropietaris de les places per ells ocupades, no eren partidaris de veure cares noves entre l'orquestra, i pot dir-se que procuraven entrebancar tot el possible l'actuació del nou vingut.

Malgrat el meu temperament optimista i decidit, vaig passar els meus moments de depressió i temença de fer alguna etzagallada la qual no m'hauria estat perdonada, i segurament comentada sense gaire pietat. Les suplències que feia, eren donades per un bon amic de nom Josep Prat, el qual tenia la plaça de primer violí a la plantilla del dit Teatre Victòria. Cal fer constar que si vaig aconseguir poder treballar ho vaig deure al meu volgut amic i company de la cobla, en Pere Moner, el qual també i d'una manera circumstancial, estava en dit teatre ocupant la plaça d'un violinista.

Una vegada conegut pels encarregats de les formacions orquestrals, era sovint inclòs en algunes festes i bolos. Després, vaig ocupar la plaça de contrabaixista del Teatre Nou, per

a tornar al Teatre Victòria. Es va donar el cas de trobar-nos en Moner i jo, en el primer faristol de dit teatre.

Tant en Moner com jo, somiàvem en tornar a formar la Cobla Barcelona. Era un neguit per a nosaltres. Les dificultats eren quasi bé inabordables. Com hem dit abans, els elements estaven dispersos i a les perspectives d'aconseguir contractes per a poder sobreviure eren cada dia més negres.

Nosaltres volíem que la nova constitució de la Cobla Barcelona, respongués per enter al crèdit i a la superació artística guanyada a pols, durant tants anys d'actuacions i sacrificis. Per aquest motiu la reintegració a la cobla, del mestre de tenora En Josep Coll, i aquest, estava compromès en altres conjunts. Al veure que no podíem comptar amb la seva col·laboració, desistírem per un any més, de la nostra dèria, aconseguint però, que en Coll ens donés paraula d'entrar a formar part de la Cobla Barcelona, a l'any següent.

Durant aquest any d'espera, vaig continuar fent suplències i sempre tocant obres no conegudes, a vista i la major part de les vegades havent de transportar algunes números.

Per fi, va arribar el moment de tornar a lo nostre. La Cobla Barcelona, tornava a la brega, i amb l'esperit ben enlairat. Volíem que tornés a ésser la primera de Catalunya, la primera del món. I aquesta nostra aspiració, esdevingué una realitat plena. Les nostres actuacions eren un model de perfecció. La seva especial manera d'interpretar, la seva afinació i el seu magnífic conjunt, no era igualat ni molt menys superat per a cap conjunt de la nostra terra.



