



*Treballs musicals Textsot*  
*Concert I - Any 1920*

**Joe. (Scherzo)**

*Tram de L'Esperito, adjuntant a*  
*Josep Sancho Maurras*

*Siosa del Ball dels Segants. (Segona)*

*Temps* *ritornel. Finitura. del tempo*  
*Allegro (M. d. = 84)*

Handwritten musical score for a band. The score is written on ten staves, including parts for Flautas, Trompas, Trombones, Saxofons, and Contrabaixos. The music is in 3/4 time with a tempo of *M. d. = 84*. The score is divided into sections marked *Ritornel*, *Tempo*, *Ritornel*, and *Finitura*. A circled number '1' is visible in the right margin. The notation includes various rhythmic values, slurs, and dynamic markings.

*Solista (M. d. = 84)*

Handwritten musical score for a soloist. The score is written on a single staff. It begins with the tempo marking *Solista (M. d. = 84)*. The music features a series of rhythmic patterns and rests. The score is divided into sections marked *Ritornel*, *Tempo*, and *Ritornel*. A circled number '1' is visible in the right margin.

# El ball de gegants de Solsona i la invenció d'un nou gènere musical

ALBERT FONTELLES RAMONET, JOAQUIM RABASEDA MATAS

L'any 1937, en ple conflicte bèl·lic, el govern de la Generalitat de Catalunya va organitzar una expedició musical per Europa amb els objectius de recollir diners per als refugiats republicans, de crear un clima internacional favorable a la república i de mostrar llurs valors culturals. L'ambaixada cultural, liderada per Jaume Miravittles i el Comissariat de Propaganda de la Generalitat, va posar en carretera a la Cobla Barcelona, el ballarí Joan Magrinyà, el tenor Emili Vendrell i el pianista Isidre Marvà. La gira, iniciada a París el febrer de 1937, va durar prop de nou mesos i els músics van actuar a diferents localitats de França, Luxemburg, Bèlgica, Àustria, Suïssa, Txecoslovàquia i Ucraïna. En total, la cobla va participar en més de 250 concerts i en auditoris tan emblemàtics com el Grand Palais de París o el Palau de Versailles. Interpretaven composicions d'Eduard Toldrà, d'Enric Morera, de Juli Garreta, d'Agustí Borgunyó, de Josep i Joaquim Serra. Emili Vendrell cantava obres de Francesc Alió, de Lluís Millet, d'Amadeu Vives, de Francesc Pujol, de Joaquim Zamacois, de Joan Lamote de Grignon. Magrinyà ballava coreografies sobre música d'Isaac Albéniz, de Manuel de Falla, de Manuel Blancafort. Marvà tocava peces d'Enric Granados i de Joaquín Turina, entre d'altres autors. En tornar a Barcelona, el desembre del mateix any, van fer un concert al Teatre Tívoli per traslladar al públic «la sensació d'una de les actuacions a l'estranger»<sup>1</sup>.

1 Sabadell, arxiu personal de Jaume Nonell. Programa del concert realitzat el diumenge 19 de desembre del 1937 a les 11h del matí al Teatre Tívoli. Transcrivim a continuació el text signat pels membres de la Cobla Barcelona, Emili Vendrell, Joan Magrinyà i Isidre Marvà: «Amb aquest programa, amb el qual ens hem presentat arreu en la nostra triomfal tournée per terres d'Europa, volem donar al nostre públic de Barcelona la sensació d'una de les nostres actuacions a l'estranger on seran sempre recordades per la doble significació artística i patriòtica, i que nosaltres, tampoc no les oblidarem per l'entusiasme amb que han estat acollides la nostra música, el nostre treball, la nostra ànima».



Recepció dels membres de la Cobla Barcelona al Palau de la Generalitat, 22 de gener de 1938. El delegat polític Pere Coll Iliura al president Lluís Companys la bandera amb la que els ciutadans de Paris van obsequiar a la Cobla Barcelona en el seu viatge de propaganda per Europa. A la fotografia, també hi apareix Jaume Miravittles, cap del Comissariat de Propaganda, i tots els membres de la cobla. Arxiu Nacional de Catalunya, Fons Josep Maria Sagarra i Plana

En aquesta actuació, la cobla va interpretar la *Glossa del Ball de Gegants de Solsona*, de Josep Sancho i Marraco, una de les obres que va sonar arreu durant la gira a Europa.

Estrenada el gener de 1921 al Palau de la Música Catalana per la cobla Els Montgrins<sup>2</sup>, 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, en la qual es 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>3</sup>. I és que la *Glossa* no només era una de les obres més conegudes de Sancho Marraco: també era una de les composi-

cions que durant un parell de dècades va tenir més èxit de programació. La seva història i els seus inicis estan estretament relacionats amb la creació d'un nou gènere formal, la glossa, del qual n'era un dels primers exemples. En aquest article esbossem unes vies d'aproximació per interpretar tant el gènere formal com la melodia principal d'aquesta obra característica de la música per a cobla del segle XX i de les polítiques culturals promogudes pel Noucentisme.

### **La melodia del *Ball de Gegants de Solsona***

La primera referència escrita de la melodia del *Ball de Gegants de Solsona* es troba en un quadern de llibertat d'orgue de la Catedral de Solsona, datat a mitjans del segle XIX. Els llibres d'orgue, o quaderns d'orgue, són manuscrits que contenen repertori musical entès com a popular.

<sup>2</sup> *Revista Musical Catalana*, I-III, 1921, p. 48.

<sup>3</sup> *La Veu de Catalunya*, 29-X-1921.



Cartell del concert celebrat a la Sala Vooruit de Gant el dia 13 de març de 1937 durant la gira europea. Arxiu personal de Jaume Nonell



Flabiolaire de Solsona, tombant de XX. Arxiu personal Jaume Cuadrench

L'organista els usava per improvisar durant el Cicle de Nadal, des de la Missa del Gall fins al dia de Reis. Les músiques s'utilitzaven per atraure i agradar el poble durant les funcions litúrgiques. El repertori, doncs, traspassava la frontera del seu àmbit habitual i es confeccionava a través de l'imaginari de cançons tradicionals, himnes i marxes d'origen militar, i fragments d'òperes<sup>4</sup>. Lluny quedaven les composicions pròpies d'un mestre de capella. És lògic, doncs, que el primer testimoni notat de la melodia es trobi en aquesta mena de documents.

El 10 d'agost de 1929, en plena missió de l'Obra del Cançoner Popular de Catalunya (OCPC), Joan Tomàs i Joan Amades van visitar Solsona amb la intenció d'entrevistar el flabiolaire que acompanyava els gegants, conegut amb el nom d'«El Perdigot». En l'arribar a la ciutat,

es van trobar a Mn. Ramon Pujol i Llanes, organista de la catedral, que els va explicar que el flabiolaire havia mort feia anys<sup>5</sup>. Durant la visita, però, Mn. Ramon els va prestar uns quaderns de llibertat d'orgue de mitjans del segle XIX. Tot seguit, els dos investigadors van entregar-los a l'oficina de l'OCPC. Francesc Pujol i Pons, que n'era el director, els va copiar i els va retornar tot seguit. Avui en dia, els originals resten perduts i les còpies realitzades per Pujol es guarden a l'Abadia de Montserrat, concretament en el fons corresponent a l'arxiu de l'OCPC<sup>6</sup>.

El primer quadern (A) portava el títol *Versos Pastoriles para Maitines* i contenia 72 melodies; el segon (B) portava el títol *Versos para Maitines y Laudés de Navidad* i contenia 150 melodies, i a la portada hi havia escrit «Solsona, Noviembre 1872». Totes les tonades estan numerades. La

4 Crivillé (1994), p. 4-16.

5 Massot (2002), p. 4.

6 Les còpies es conserven a la carpeta B-121/XXV de l'Arxiu de OCPC, Abadia de Montserrat.

Melodia número 1 del *Quadern de Llibertat d'orgue* de 1872 (B)Melodia transposada per a flabiol (en *fa*)

primera melodia del quadern B coincideix molt amb la melodia del *Ball de Gegants de Solsona*. Que l'organista escollís aquesta tonada per obrir el quadern pot indicar que era un tema conegut i reconegut a la ciutat.

La melodia, amb cert regust modal, està escrita en la tonalitat de *re menor* i amb un registre de poc més d'una octava. Si la transcrivim per a flabiol, instrument transpositor en *fa*, observem que el flabiolaire executava la melodia en tonalitat de la menor; és a dir, que no havia de recórrer a cap nota alterada, i eludia d'aquesta manera els mitjos forats de l'instrument. Això indica que, probablement, l'organista del segle XIX hauria transcrit directament la melodia que interpretava un flabiolaire. Seria el més normal, perquè segons diferents entrades de pagaments al músic que acompanyava al gegants conservades a l'Arxiu de Comptes de la Confraria de la

Mare de Déu del Claustre de Solsona<sup>7</sup>, des del segle XVII fins al XX aquest intèrpret va ser sempre un flabiolaire<sup>8</sup>. Que la música estigui escrita en els límits de registre estàndard dels flabiols de l'època també confirma que la melodia del quadern de llibertats d'orgue podia procedir de la interpretació original d'un flabiolaire.



Registre estàndard dels flabiols de l'època

Val la pena recordar que l'escala d'alguns flabiols de mitjans del segle XIX era força peculiar<sup>9</sup>. La nota *fa*<sub>4</sub> (si bemoll real) tenia una afinació ambigua: en alguns flabiols quedava tan alterada, que es produïen sonoritats que

7 Solsona, Arxiu de la Confraria de la Mare de Déu del Claustre, Llibres de Comptes.

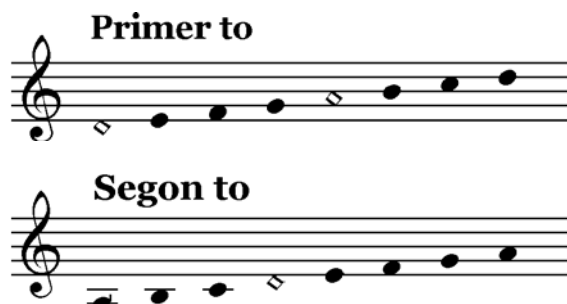
8 Cuadrench (1998), p. 47.

9 Informació proporcionada pel luthier Pau Orriols als autors el dia 5-VI-2018 a Vilanova i la Geltrú.

evocaven modes no acadèmics<sup>10</sup>. No es pot descartar que la interpretació transcrita utilitzés una escala basada en sistemes modals, ja que, de fet, el fa<sub>4</sub> dels compassos 9 i 13 semblen indicar que el mi<sub>4</sub> sonava lleugerament més agut, raó per la qual l'organista hauria pogut transcriure un fa. En aquest sentit, en anotar la melodia, no hauria alterat el seu contorn d'escala, és a dir, no hauria introduït les variacions de notes per tal que tingués una definició més tonal i harmònica, però sí, potser, no hauria entès l'execució intencional i la digitació de l'interpret en tocar la nota més greu d'una melodia modal. Tot i ser una especulació, aquest argument explicaria aquesta nota greu de la melodia, que veritablement s'allunya molt del disseny habitual dels models tonals.

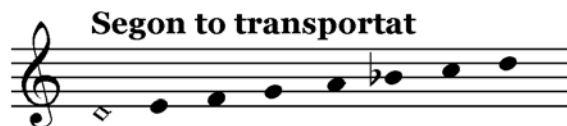
Tradicionalment i acadèmicament, el sistema modal s'estructura a partir de vuit modes, amb una configuració de tons i semitons i una jerarquia escalar que organitza el material al voltant d'una nota o notes central, generalment identificades amb la nota *finalis*, que consisteix en el to principal d'un mode i amb la qual es clou una peça, i la *repercusa*, nota que actua com a dominant. Segons aquesta teoria clàssica, desenvolupada entre altres per Gioseffo Zarlino (1517-1590), el primer to i el segon tenen la nota re com a nota *finalis*. El primer to, considerat autèntic, va des del re greu fins a la seva octava superior, sempre amb notes naturals i amb una successió de tons que situa els dos semitons entre la segona i tercera notes i entre la sisena i setena; el segon to, que és el plagal del primer, va des del la greu fins a la seva octava superior, amb els semitons entre la segona i tercera notes i entre la cinquena i la sisena. L'escala resultant

del segon to és equivalent a la tonalitat de la menor natural, un punt de confluència entre els sistemes modal i tonal que confirma fins a quin punt es podien superposar i barrejar.



Jerarquia escalar del primer to i el segon to

Val a dir que durant el segle XVII, la teoria musical va canviar d'una forma que en certa manera es decantava cap a la tonalitat<sup>11</sup>. Per això, l'adjudicació d'una escala tonal a un mode determinat i els seus diferents transports possibles per a cada mode és un dels aspectes més desenvolupats pels investigadors que han intentat localitzar els trets modals i els tonals del sistema, i com s'imbriquen mitjançant l'ús d'escapes tonals. Segons aquests estudis, els esquemes modals es van estereotipar en estructures ben diverses de la idea original que exposaven Zarlino i Pietro Cerone (1565-1625), per citar teòrics de l'àmbit històric ibèric. A causa de la diversitat interpretativa, i també als usos consuetudinaris, l'esquema del segon to es va aplicar partint de la nota re. Aquest fet va



Jerarquia escalar del segon to transportat

<sup>10</sup> L'adjudicació d'una escala tonal a un mode determinat i els diferents transports possibles per a cada mode és un dels aspectes més desenvolupats pels investigadors. Harold S. Powers va publicar un extens article «Tonal types and modal categories in Renaissance polyphony» que va suposar una fita en les investigacions sobre l'evolució del sistema modal. L'article de Powers, juntament amb el llibre de Carl Dahlhaus sobre l'origen de l'harmonia tonal i el de Bernhard Meier sobre els modes en la polifonia renaixentista, són els textos que més han influït i influeixen les investigacions sobre aquest tema. Els investigadors han intentat localitzar els trets modals i els tonals del sistema, i com s'imbriquen mitjançant l'ús d'escapes tonals.

<sup>11</sup> Agraïm a Bernat Cabré les orientacions i explicacions del funcionament del sistema modal clàssic.

comportar algunes confusions, car la teoria clàssica considerava que el *re* era la seva nota final, però l'àmbit del segon to era des de la nota *la*. Alguns estudiosos van considerar que el segon to des de *re* era conseqüència d'un transport, altres que el segon to era des de *la*. Sigui com sigui, si apliquem el transport del segon to des de *re*, amb llur configuració de tons i semitons, s'explica l'ús de la nota *si* bemoll.

I justament, la melodia del *Ball de Gegants* conservada al quadern de llibertat d'orgue del segle XIX està escrita per àmbit i per nota *finalis* en el segon to transportat dins del segon mode, sens cap tipus d'alteració, i a la vegada, està escrita en l'escala de *re menor* natural, un fet que ens reafirma novament que les terminologies modal i tonal se superposaven i es barrejaven<sup>12</sup>.

En relació als altres paràmetres d'anàlisi de les monodies modals, val la pena anotar que les dues frases de la primera part acaben amb la nota *re* i que els girs melòdics de la segona frase eviten passar pels graus de l'escala característics de la tonalitat i igualment tenen la nota *re* com a nota *finalis*. La nul·la presència d'alteracions

accidentals i les diferents figuracions de la melodia no demostren en cap moment les tensions i distensions pròpies del sistema tonal, un tret distintiu que confirma altra vegada el lleu caràcter modal de la tonada, que porta a pensar, novament, que l'organista va realitzar una transcripció de la interpretació d'un flabiolaire i que en fer-ho havia establert l'afinació del *fa*<sub>4</sub> del flabiol en un *si* bemoll real; això és, la va transcriure dins del sistema tonal, indicant la tonalitat de *re menor* a l'armadura però conservant els trets modals de la melodia.

La melodia que va utilitzar Josep Sancho i Marraco cinquanta anys més tard per a compondre la glossa presenta algunes diferències respecte la del quadern. Segons l'historiador Antoni Llorens<sup>13</sup>, el solsoní Manel Argemí va dictar la tonada del *Ball de Gegants* a Sancho Marraco durant una audició de sardanes a la plaça de Sant Agustí de Barcelona, parròquia on el compositor era organista des de 1895<sup>14</sup>. 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

### Tema, Fluviol i tamboril.

Alegre

*stac sempre*

The image shows a musical score for a piece titled 'Tema, Fluviol i tamboril'. It is written in 3/4 time and features a melody on a treble clef staff and a tamboril accompaniment on a bass clef staff. The melody is marked 'stac sempre' and consists of a series of eighth and sixteenth notes. The tamboril accompaniment consists of a steady pattern of eighth notes. The key signature has one flat (B-flat).

Transcripció de la melodia que va escriure Josep Sancho i Marraco a la portada de la glossa que va entregar a la secretaria dels Premis Eusebi Patxot i Llagustera al llarg de 1920

12 Tanmateix, si apliquéssim estrictament una anàlisi modal de la melodia a partir també de l'ús de la nota *repercusa*, el resultat s'allunyaria absolutament del segon mode transportat i s'aproparia del tot a l'escala menor tonal. Igualment, el disseny melòdic dels compassos 3, 7 i 15, més relacionats amb un acord harmònic, com també el dels compassos 10 i 11, decantaria aquest resultat vers un model tonal. En aquest cas, però, costaria més de justificar el característic inici de la melodia, per exemple, clarament determinat per un desenvolupament melòdic modal.

13 Llorens (1987), p. 176.

14 Andreu, Lapueto, Vilar (2009). Posteriorment, Josep Sancho i Marraco també va ser el mestre de capella d'aquesta parròquia en qualitat de substitut per absència del titular, que era el seu oncle Josep Marraco i Ferrer.

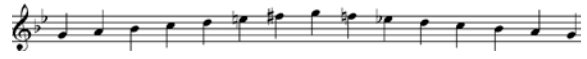


Fotografia de Josep Sancho i Marraco, any 1936. Fons Josep Sancho Marraco-Fundació Mauri

Montepio i de la Germanat 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 stacatto*. Tot seguit va anotar la melodia per a flabiol, amb el respectiu acompanyament de tamborí<sup>15</sup>.

Més enllà de les petites variacions rítmiques i ornamentals i del canvi de tonalitat –al quadern d'orgue estava escrit una quarta per sota–, la tonada ha perdut alguns dels trets modals.

Per una banda, ha desaparegut la nota de pas en el compàs 8, i en el compàs 9 hi ha un  $re_4$  en comptes d'un  $mi_4$ . Per l'altra, a la segona frase el compositor va utilitzar una escala del sistema tonal: l'escala menor mixta o melòdica de *sol menor*.



Escala menor mixta o melòdica de *Sol*. Aquesta escala té una peculiaritat: quan s'interpreta en moviment ascendent, el VI i el VII grau queden alterats mig to per sobre, en canvi, en moviment descendent els graus resten novament sense alteracions

Així doncs, Josep Sancho Marraco va modernitzar la melodia i la va adaptar al sistema tonal acadèmic regular de l'època. No va tenir cap intenció de desenvolupar melòdicament o harmònicament les poques característiques modals que segurament encara guardava la tradició oral. Tan sols li interessava aprofitar un tema que conceptualitzava com a popular, qui sap si amb una actitud correctora habitual al moment, que identificava aquestes característiques com errors d'afinació o de digitació. En aquest sentit estava molt lluny de les transcripcions que en aquells anys estaven realitzant Béla Bartók o Manuel de Falla per tenir materials a partir dels quals compondre. El compositor de la Garriga no va mostrar cap interès en desenvolupar la melodia popular a partir de les seves particularitats que quedaven fora del sistema tonal. És més, fins i tot l'organista de Solsona de 1872 havia estat més atent a les característiques modals. En sintonia amb certes idees del moment, que interpretaven la música tradicional catalana com un exemple de tonalitat, lluny de l'exotisme folklòric<sup>16</sup>, Sancho i Marraco va transcriure la versió que identificava com a correcta, neta d'errors.

15 L'hològraf de la Glossa del Ball de Gegants de Solsona es conserva a Barcelona, CEDOC, Fons Premis Eusebi Patxot i Llagustera, codi de referència 3.19.

16 Per a saber-ne més sobre aquest interpretació tonal de les melodies tradicionals catalanes, vegeu Rabaseda (2006), p. 324-332.





Cartell del Festival de Música Catalana en honor a Manuel de Falla, celebrat al 22 de març de 1927 al Teatre Olympia de Barcelona. En aquest concert, la Banda Municipal de Barcelona va interpretar la *Glossa del Ball de Gegants de Solsona* i també va estrenar les transcripcions per a banda realitzades per Joan Lamote de Grignon de tres obres de Falla: *Nana*, *Jota* i la *Danza Ritual del Fuego* (de *El Amor Brujo*), composicions que va dirigir el mateix compositor. Fundació Archivo Manuel de Falla

### Una glossa amb nom d'scherzo

Avui en dia, segons el diccionari de la llengua catalana (DIEC), una glossa –amb una essa– és una ampliació d'una melodia o d'un ritme. 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 com a popular. Talment, com en la literatura, una glossa és una composició poètica que amplifica una estrofa preexistent a la qual remet amb els

versos finals, la glossa musical és un gènere 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 glossa 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.

Aquesta mena d'obres no sempre tenien el títol de glossa. Quan, el desembre de 1897, Joan Lamote de Grignon va acabar la composició que orquestrava i desenvolupava la cançó tradicional *La filadora*, la va titular *Scherzo sur un theme populaire catalan*. Igualment, el 1908, Joan Manén va compondre una composició coral semblant amb el títol *Caprici sobre el cant popular «El Pardal»*. 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, textuales i musicals del repertori de cançons tradicionals catalanes, tampoc es feia servir el mot glossa per identificar la tècnica i el gènere, ni en títols ni en subtítols. Sorpren, 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. 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*. 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>17</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*, un clar exemple de les diferents denominacions que podien tenir les obres compostes en aquest gènere formal. Al 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)*. 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>18</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 seva nova composició lliure per a cobla, l'obra de Lamote va propagar el gènere amb el nom d'*Scherzo*. Per això, no és estrany que Sancho i Marraco titulés la glossa sobre el *Ball de Gegants de Solsona* 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>19</sup>, i la VII Festa de la Música Catalana organitzada per l'Orfeó Català al mateix any<sup>20</sup>, un altre a la millor glossa per a cor mixt, essent premiada la composició *Els dos camins* de Joan Manén<sup>21</sup>. L'any 1918 es va tornar a incloure la base en

el mateix certamen. 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 per a banda *Vora voreta de la mar*<sup>22</sup>. L'any següent, la convocatòria del mateix guardó era per a la «millor glossa per a banda», que va guanyar en Josep Sancho Marraco amb *El Pardal*. 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 premi «a les quatre millors glosses de cançons o ballets populars catalans per a cobla empordanesa d'onze instruments», que també va guanyar Sancho i Marraco amb *Joc – Glossa del Ball de Gegants de Solsona*.

No hi ha dubte que els concursos de composició que es van convocar a Catalunya durant el primer terç del segle XX van esdevenir un instrument de transformació de l'escriptura per a cobla. Organitzats per entitats públiques o privades, per societats, ateneus, fundacions, sindicats, centres culturals, els concursos van atorgar legitimitat, visibilitat i consideració social a la cobla i van bastir alhora el context necessari per aconseguir que la formació passés a ser reconeguda com un vehicle d'expressió cultural artística. A curt termini, la política musical que s'inclouïa en les bases dels certàmens va confeccionar un marc de valor didàctic singular i eficaç per a una generació de joves compositors que cercaven un espai de reconeixement. I al mateix temps, van esdevenir un autèntic laboratori d'idees sobre l'escriptura musical i un punt de confluències estètiques, que va desencadenar un eixamplament i refinament de les demandes expressives de la cobla, més

17 Barcelona, Biblioteca Nacional de Catalunya, Fons Joan Lamote de Grignon, topogràfic: M-JLG-216.

18 Almacelles (2013).

19 *L'Escut*, 25-VIII-1917, p. 2.

20 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.

21 *Revista Musical Catalana*, III-1917, p. 69.

22 *La Veu de Catalunya*, 8-VI-1919, p. 2.



Concert de la Banda Municipal de Barcelona al desaparegut Palau de Belles Arts, obra de l'arquitecte oriünd de Solsona, August Font i Carreras. Dècada del 1930. Biblioteca Nacional de Catalunya

enllà de la seva natural circumscripció als límits funcionals del ball.

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 en una generació de joves compositors. En certa manera, els autors més destacats del primer terç del XX hi van concórrer: Antoni Català, Eduard Toldrà, Francesc Pujol, Joan Baptista Lambert, Joaquim Serra, Josep Maria Ruera, Josep Sancho Marraco, Josep Serra, Juli Garreta. Tot ells volien posicionar-se en l'escriptura per a cobla i van obtenir guardons en múltiples ocasions. I si els concursos de composició van ser autèntiques plataformes de configuració d'un espai públic de reconeixement i legitimació de compositors, també ho va ser –i de forma re-

troactiva– d'una generació de músics disposats a valorar les composicions: Lluís Millet, Francesc Pujol, Enric Granados, Felip Pedrell, Enric Morera, Juli Garreta, Robert Gerhard, Joan Lamote de Grignon o Jaume Pahissa. Ser membre d'un jurat era un càrrec que evidenciava i reconeixia el propi prestigi dins l'àmbit de la música.

Altrament, en un article publicat a la revista *Nuestro tiempo*, Josep Subirà va destacar la personalitat i fisonomia musical que tenia aleshores Catalunya, especificant que la voluntat de fomentar aquesta personalitat no només s'observava en els compositors sinó en els aficionats que es convertien en «autèntics mecenes convocadors de concursos»<sup>23</sup>. I és que un bon nombre de persones, a títol individual i institucional, van aprofitar el marc dels

23 *Nuestro Tiempo*, XII-1922, p. 293.

concursos per oferir premis als compositors. Molts d'aquests mecenes estaven vinculats a la política, eren diputats, senadors, governadors civils, alcaldes, tot i que també hi van participar personalitats com el mateix rei Alfons XIII. Pel que fa a les institucions, hi trobem més d'una quinzena d'entitats, entre les quals destaquen ajuntaments, la Mancomunitat de Catalunya, la Generalitat de Catalunya, el partit la Lliga Regionalista i el Sindicat d'Orquestres de Girona. L'instrument polític del concurs, doncs, era un vehicle de legitimació del poder, a més a més de conformació del currículum de compositors i membres de jurat.

A part d'incentivar i promoure l'escriptura per a cobla, els concursos van servir per delimitar alguns aspectes rellevants de la formació. Les bases reguladores, publicades per les entitats organitzadores i, a voltes, supervisades o directament redactades pels membres del jurat, van obligar els compositors a adaptar-se a unes determinades característiques d'escriptura. Alguns aspectes rellevants eren: a) l'estandardització de la plantilla instrumental per a cobla, iniciada en 12 intèrprets i posteriorment establerta en 11; b) una dicotomia d'escriptura reiterada entre un *estil popular*, amb la possibilitat d'inclusió de melodies tradicionals i populars, i un altre de *tema lliure*; c) l'estipulació d'aspectes compositius i instrumentals concrets, com la prefixació de la tonalitat o d'una melodia popular concreta; d) l'ús de la tenora i el tible com a instruments solistes principals; e) l'obligatorietat de glossar un tema popular; f) la fixació d'altres aspectes estructurals i formals, com per exemple la composició una sardana «de bon ritme per ballar» o fins i tot la recerca d'un contingut programàtic en una composició musical.

Encara que la major part de les bases dels concursos van normativitzar la forma sardana, alguns altres van apostar per ampliar els gèneres

del repertori amb l'objectiu de fer més expressives les capacitats musicals de la formació. Entre aquests, sobresortien els guardons oferts a les gloses d'un tema popular i a les composicions de tema lliure en un o més moviments. De fet, les bases van influir totalment en les idees estètiques i formals dels compositors. En una entrevista del 1922, Antoni Juncà confirmava el corrent iniciat d'ampliar «el camp d'acció de la cobla amb les gloses de danses populars» i es mostrava inquiet per escriure'n una. En el mateix any, Josep Subirà corroborava que les cobles, que fins aquell moment es limitaven a tocar sardanes, es disposaven a entrar de ple en «el camp simfònic» i destacava la glossa premiada al II Concurs Musical Eusebi Patxot, *Els estudiants de Tolosa* de Francesc Pujol, una glossa que segons el cronista «no se limita a revestir una melodía con ornamentos variados, sino que utiliza la médula 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>25</sup>.

L'aparició d'un nou gènere compositiu, juntament amb un determinat cànon d'escriptura per a cobla que s'havia ideat i premiat en els concursos, va implicar un canvi de paradigma en les activitats musicals, la recodificació d'una nova activitat paral·lela al ball: el concert. La major part d'entitats que organitzaven concursos també organitzaven concerts, en els quals es programaven les obres premiades. El lligam dels concursos i la programació dels concerts descriu un ventall ideològic de pràctiques musicals capitanejades per les entitats que promovien els nous gèneres musicals per a cobla. Una de les que més va contribuir a promoure l'escriptura per a cobla va ser l'Orfeó Català. Al tombant del s. XX, ja va incloure un guardó a la millor sardana per a cobla a la I Festa de la Música

24 *La Sardana*, I-1922, p. 10.

25 *Nuestro Tiempo*, XII-1922, p. 298.

Catalana, i al cap de dos anys, ho va tornar a fer en el mateix concurs<sup>26</sup>. Però no va ser fins el 1919 que no es va tornar a incloure la cobla en un concurs de composició, en els Premis Eusebi Patxot i Llagustera, promoguts per Rafael Patxot i Jubert i dedicats a la memòria del seu pare.

### **Joc guanya el primer premi Eusebi Patxot i Llagustera**

Aquests certàmens van néixer amb la finalitat de repartir premis musicals anuals i enriquir el patrimoni musical català<sup>27</sup>. L'Orfeó Català, a petició de Rafael Patxot, va ser l'entitat encarregada d'organitzar-los, de convocar-los i gestionar-los i, a la vegada, de difondre els cartells als mitjans de comunicació. Van nomenar secretari a Joan Salvat<sup>28</sup>, qui va assumir també, un any després, la coordinació dels Premis Concepció Rabell i Civils. El reglament establí que la convocatòria havia de ser cada 1 de desembre, aniversari del naixement d'Eusebi Patxot, i s'havia de llegir, també, el veredictes en la mateixa data. A la vegada, incloïa una clàusula que permetia la possibilitat de no realitzar-se cada any, per tal d'aconseguir un cabal major i augmentar el valor del premi. Amb un capital inicial de 50.000 pessetes, cedides per Rafael Patxot, es van arribar a celebrar fins a vuit edicions entre 1919 i 1935. Malgrat que l'organització considerés que els compositors no havien respost a totes les edicions<sup>29</sup>, hi van participar compositors més o menys professionals, com Higiní Anglès, Juli Garreta, Francesc Pujol, Josep Sancho Marraco, Eduard Toldrà o Joaquim Zamacois. En les diferents convocatòries es van incloure diferents categories de premis, gèneres i tipologies de composicions. Es van promoure

les obres corals, les de cobla, la recopilació d'obres antigues, la música de cambra i també composicions per a gran orquestra. Les bases que van quedar desertes, es van incloure a les següents edicions.

Tot i que l'organització dels premis requeria en l'Orfeó Català, Rafael Patxot es va reservar alguns drets: 1) escollir una de les categories del concurs en cada convocatòria, 2) nomenar un dels tres membres del jurat i 3) publicar segons el seu judici les composicions premiades<sup>30</sup>. Les obres rebudes havien d'ésser anònimes, amb títol i lema, i no podien ser autògrafes, a fi de mantenir l'anonimat de l'autor i garantir, d'aquesta manera, la transparència del concurs. El jurat estava format per tres membres: el primer era designat per l'Orfeó; el segon, per una de les entitats musicals de Barcelona, l'Escola Municipal de Música, el Conservatori del Liceu i el Sindicat Musical de Catalunya, principalment; i el tercer, com hem vist, per Rafael Patxot. Calia que el jurat es renovés cada any. Un cop escollits els guanyadors, es publicava el veredictes i, a partir d'aquest moment, els músics havien d'enviar a la secretaria els primers compassos de la partitura, les dades identificadores de l'obra, el nom i l'adreça. Durant els dies posteriors a la publicació del veredictes podien recollir el premi. Les obres premiades passaven a formar part de l'Arxiu Biblioteca de l'Orfeó Català, que es reservava el dret d'execució. La propietat de les obres quedava sempre a favor dels autors.

El cartell de la primera edició es va publicar el dia 1 de desembre de 1919 i les bases van incloure un primer premi de 1000 pessetes a les quatre millors sardanes per a cobla d'onze

26 A la I Festa de la Música Catalana es va guardar la sardana *Idil·li* de Josep Serra i Bonal, i a la III Festa de la Música Catalana *Alegroja* de Cassià Casademont.

27 *Acta fundacional Premis Eusebi Patxot i Llagustera*. Barcelona, CEDOC, Fons Premis Eusebi Patxot i Llagustera, codi de referència 3.19.

28 *Revista Musical Catalana*, VIII-XII, p. 196.

29 *Resum del Primer Decenni (1920-1930) dels Concursos Musicals Eusebi Patxot i Llagustera i Concepció Rabell i Civils, vídua de Romaguera*. Barcelona, CEDOC, Fons Premis Eusebi Patxot i Llagustera, codi de referència 3.19.

30 *Acta fundacional Premis Eusebi Patxot i Llagustera*. Barcelona, CEDOC, Fons Premis Eusebi Patxot i Llagustera, codi de referència 3.19.

instruments i un segon premi de 1000 pessetes a les quatre millors gloses de cançons o ballets populars catalans per a cobla d'onze instruments, adients per a ésser executades en les festes populars. El jurat podia adjudicar un premi sencer a un sol recull de sardanes o gloses, o repartir-lo entre composicions de diferents autors. La primera condició que es demanava era l'obligatorietat que els compositors fossin nascuts en terres de llengua catalana, o sigui, Catalunya, Balears, València o Rosselló, o haver viscut en aquests territoris al menys 10 anys. El jurat estava format per Antoni Nicolau, designat per l'Escola Municipal de Música de Barcelona, Lluís Millet, per l'Orfeó Català, i Marian Vinyas, per Rafael Patxot<sup>31</sup>.

A partir de la publicació, la fundació va rebre 12 plecs, que contenien 5 reculls de quatre sardanes, 2 reculls de dues sardanes, 3 sardanes individuals, un recull de tres gloses i un recull de dues gloses. El premi del primer tema el va guanyar el recull de quatre sardanes amb lema «Nostra dansa» de Juli Garreta i Arboix, format per *Juny, Pastoral, Recordant...* i *Somnis*. De les quatre gloses que incloïen el segon premi, només se'n va premiar una: *Glossa del Ball de Gegants de Solsona*, de Josep Sancho Marraco<sup>32</sup>. Segons el llistat de composicions rebudes, Josep Sancho i Marraco havia enviat un plec de tres gloses sobre temes populars amb el lema «Comentaris». Al plec hi havia incloses les gloses de *L'hereu Riera*, *El Comte Arnau* i *El Ball dels gegants de Solsona*. I és que, com s'ha explicat anteriorment, el compositor 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 gloses sobre les melodies tradicionals *El Pardal*, *L'Alabau* i *El Ball de Gegants de Solsona*. Més tard, el 1937, va escriure una sisena suite de gloses a partir de nades, que va titular *Nadalenca*, sens dubte animat per l'èxit de la gira europea que havia finalitzat el novembre del mateix any. Però cap va assolir l'èxit popular i d'interpretació de la segona suite.

Per altra banda, talment com feien altres músics, Josep Sancho i Marraco reescribia una mateixa composició en diverses transcripcions i instrumentacions<sup>33</sup>. Si bé la *Glossa del Ball de Gegants de Solsona* va ser pensada originalment per a cobla d'onze instruments, ja en el mateix any la va instrumentar per a orquestra simfònica i per a banda, com hem escrit anteriorment<sup>34</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* va recordar que feia anys que no havia escoltat la versió per a cobla—estrenada el gener de 1921 al Palau—mentre que les transcripcions per a banda i orquestra sí que havien sonat més<sup>35</sup>. 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.

31 *Cartells dels Premis Eusebi Patxot i Llagustera 1919-1935*. Barcelona, CEDOC, Fons Premis Eusebi Patxot i Llagustera, codi de referència 3.19.

32 Al II Concurs Musical Eusebi Patxot que es va convocar el dia 1 de desembre de 1920, i s'hi va incloure una sonata per a piano, quatre poemes per quartet vocal i piano, i tres gloses (com a premi extraordinari per no haver-se adjudicat en el concurs anterior). Les gloses premiades van ésser *Les danses de Vilanova* d'Eduard Toldrà, *Els estudiants de Tolosa* de Francesc Pujol, i *Ballet de Déu* d'Antoni Català.

33 Podeu consultar les partitures manuscrites i impreses al seu fons personal a la Biblioteca de Catalunya. Barcelona, Biblioteca Nacional de Catalunya, Fons Josep Sancho i Marraco. Topogràfic: M 4597-M 4782.

34 Segons el músic Jordi León, en Josep Sancho i Marraco va dedicar la instrumentació per a banda de la segona suite de gloses, *Pardal*, *L'Alabau* i *El Ball de Gegants de Solsona* a Joan Lamote de Grignon, director de la Banda Municipal de Barcelona.

35 *La Veu de Catalunya*, 26.XI-1926, p. 3 2 *Revista Musical Catalana*, I-III, 1921, p. 48.



Concert de la Cobla Barcelona sota la batuta de Josep Sancho i Marraco a Vilafranca del Penedès. Dècada del 1950. Fons Josep Sancho Marraco-Fundació Maurí

La Cobla Barcelona, fundada el 1922, va ser una institució musical que es va especialitzar en la interpretació d'un determinat tipus de repertori, i es va implicar en la creació i la difusió de la glossa i de la música lliure per a cobla amb la inclusió d'aquests gèneres en les seves programacions. Inicialment, va estar assessorada i dirigida puntualment per Joan Lamote de Grignon i Enric Morera. Posteriorment, Francesc Pujol en va ser el principal assessor artístic, i va vetllar per la consolidació de la formació i també per la programació. La Cobla Barcelona va interpretar reiteradament en concerts i en emissores de radio la *Glossa del Ball de Gegants de Solsona*, sota la batuta de diversos directors, entre els quals destaca la del mateix autor. Certament, més enllà de l'existència d'un repertori, calia l'aparició d'una agrupació especialitzada en aquest gènere i el marc d'activitat dels concerts per tal que les obres es programessin i sonessin de forma regular. Calia l'existència de la Cobla

Barcelona per a la implementació regular dels nous gèneres formals, com la glossa per a cobla.

### Conclusions

La melodia primitiva inclosa al quadern, pensada entre la modalitat i tonalitat, podria ser del segle XVIII o fins i tot anterior. Josep Sancho Marraco la va modernitzar i la va adaptar al sistema tonal acadèmic regular de l'època. No va tenir cap intenció de desenvolupar melòdicament o harmònicament les poques característiques modals que segurament encara guardava la tradició oral. La melodia que s'interpreta actualment a Solsona, harmonitzada per Joan Roure i Jané, coincideix amb l'anotada per Sancho i Marraco.

L'interès de la composició de Sancho i Marraco no rau en l'ús d'una melodia popular –un tòpic de l'època– com sobretot en l'ús de la cobla entesa en tant que formació orquestral o simfònica. Una melodia popular justificava una

sonoritat catalana, que alguns anomenaven «aspror de la terra» per contraposar-la de manera crítica a les modes exòtiques i comercials.

Els concursos van atorgar legitimitat, visibilitat i consideració social a la cobla i van bastir, alhora, el context necessari per aconseguir que l'agrupació passés a ser reconeguda com un vehicle d'expressió cultural artística. Les bases dels concursos van normativitzar la forma sardana i van apostar per ampliar els gèneres amb un clar objectiu: fer més expressives les capacitats musicals de la cobla. L'aparició de les gloses i les composicions lliures per a cobla van implicar un canvi de paradigma en les activitats musicals, la recodificació d'una nova activitat paral·lela al ball: el concert.

La *Glossa del Ball de Gegants de Solsona* de Josep Sancho i Marraco és la primera glossa per a cobla documentada, però per a compondre-la, el compositor va adoptar un gènere preexistent. Més enllà d'això, indirectament, la melodia va portar el nom de Solsona al món. Actualment segueix essent un model d'inspiració per a músics en actiu, com Albert Guinovart, Roger Mas o Valentí Miserachs.

## BIBLIOGRAFIA

ALBEROLA, Josep Antoni (2013). "El sistema modal/tonal de la música vocal hispànica en temps de Cabanilles". A: *Revista Catalana de Musicologia*, núm. VI. Barcelona: Institut d'Estudis Catalans.

ALMACELLES, Josep Maria (2013). *Joan i Ricard Lamote de Grignon: obres per a banda Simfònica* [Llibret musicològic de l'enregistrament sonor de la Banda Municipal de Barcelona]. Barcelona: Columna Música.

ANDREU, Miquel; BENZEKRY, Albert; LAPUETO, Montse; VILAR, Manel (2009). *Retrats de garriguencs il·lustres*. Barcelona: Edicions del Garbell.

CRIVILLÉ, Josep (1994). *Les llibertats d'orgue del cicle de Nadal* [Llibret musicològic de l'enregistrament sonor]. Barcelona: Centre de Promoció de la Cultura Popular i Tradicional Catalana.

CUADRENCH, Jaume (1998). *Gegants i demés impropis de Solsona. De les diades de Corpus i de Festa Major*. Solsona: Gràfiques Muval.

DAHLHAUS, Carl (1990). *Studies on the origin of the harmonic tonality*, trad. de Robert O. Gjerdingen. Princeton: Princeton University Press.

LLORENS, Antoni (1987). *Solsona i el Solsonès en la història de Catalunya*. Volum II. Lleida: Virgili i Pagès.

MASSOT, Josep (2002). *Memòries de missions de recerca*. Barcelona: Publicacions Abadia Montserrat.

MEIER, Bernhard (1974). *Die Tonarten der Klassischen Vokalpolyphonie, nach den Quellen dargestellt*. Utrecht: Scheltema & Holkema.

POWERS, Harold S. (1981). Tonal types and modal categories in Renaissance polyphony. A: *Journal of the American Musicological Society*, núm. 34.

VILARRUBIES, Daniel (2010). *Dues versions dels gegants i nans a la Solsona de 1872*. Berga: l'Erol, 103.

RABASEDA, Joaquim (2006). *Jaume Pahissa: un cas d'anàlisi musical*. Bellaterra: Tesi doctoral.