

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

Anna Costal i Fornells



TESI DOCTORAL

2014

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

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

ANNA COSTAL I FORNELLS

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

Tesi Doctoral

Programa de Doctorat en Història de l'Art i Musicologia

Departament d'Art i de Musicologia

Facultat de Filosofia i Lletres

Universitat Autònoma de Barcelona

2014

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



*Als músics de festa major, d'ara i d'abans,  
sovint ignorats en les grans històries de la música  
però ben presents en la memòria col·lectiva;  
i especialment als músics de casa,  
de qui he après un ofici extraordinari.*



## SUMARI

---

<b>Agraïments</b>	9
<b>Abreviacions</b>	13
<b>Introducció</b>	15
<i>Volkslieder</i> , geni romàntic i música vulgar	17
«Músiques populars»: problemes de definició i d'anàlisi	27
La cançó popular i el catalanisme ideològic	33
Les sardanes com a símbol d'un discurs nacional	42
Estudi de les sardanes llargues de Pep Ventura: hipòtesis i metodologia	46
<b>1. Les orquestres de ball. Transformació instrumental i nous models de gestió i de lideratge</b>	51
Teatres d'òpera i consolidació d'orquestres públiques	53
Nous models d'orquestres de ball	58
Els músics de Pep Ventura	63
Creació i consolidació d'orquestres de gestió privada	68
Els balls de plaça es mantenen com a activitats públiques	72
Transformació de les orquestres de plaça	78
L'orquestra de Pep Ventura per als ballables de saló	83
L'orquestra de Pep Ventura per als ballables de plaça	90
La narrativa pintoresca vers la cobla «de sardanes»	97
<i>Il·lustracions</i>	105

<b>2. Del teatre a la plaça. Òperes i sarsueles per ballar</b>	<b>115</b>
El Teatre a Figueres o el poder de l'elit burgesa	117
La cartellera del Teatre municipal	120
Virtuosisme, fantasmagories i magnetisme animal	125
Com l'òpera italiana esdevé música popular	132
Òperes al Passeig Nou i a la Rambla de Figueres	138
L'òpera italiana en el naixement de les sardanes llargues	143
Anàlisi de les sardanes sobre temes lírics de Pep Ventura	149
La Mercè 1871 i 1872: la invenció de la festa «popular» i «catalana»	161
La Mercè 1871 i 1872: la invenció de la sardana com a ball «català»	168
<i>Il·lustracions</i>	177
<b>3. El poder del cant. Cors obrers, cançons de tradició oral i música d'utilitat pública</b>	<b>185</b>
Societats corals: saint-simonisme i utilitarisme	187
Pep Ventura i la fundació de La Erato	195
L'èxit d' <i>Arre moreu</i>	201
Sardanes corejades: un gènere modern i en català	209
La melodia i el significat referencial: un canvi de paradigma	215
El cant de tenora i el ritme «de sardana»	222
El nou cant popular inspirat en la tragèdia grega	231
<i>Il·lustracions</i>	241
<b>4. (Contradanses) sardanes i (contra)danzas cubanes. Relacions musicals entre Catalunya i Cuba</b>	<b>259</b>
La contradansa a Catalunya a l'inici del segle XIX	261
Les contradanses sardanes (o cerdanes)	264
L'estructura ternària de les sardanes llargues	268
La (contra)danza cubana: un altre model de transformació	275
Sardanes llargues i cors de Clavé a Cuba	280
Les sardanes-havaneres de Pep Ventura	284
Interpretació dels ballables: la partitura i el «tanguelat»	293
La nacionalització de la sardana i del <i>danzón</i>	301
<i>Il·lustracions</i>	305

<b>5. Sardanes republicanes federals durant el Sexenni Revolucionari</b>	325
Un nou model de festa nacional: republicana, laica i a l'aire lliure	327
La Gloriosa i els tres himnes	334
Sardanes i farandoles republicanes	339
<i>Cants del dia</i> i <i>La Cansó del 6 d'octubre</i>	345
La política a l'escena i a la plaça	351
Sardana republicana <i>versus</i> contrapàs carlí	359
Els dos contrapassos de Pep Ventura	364
Sardanes bèl·liques i revolucionàries	368
<i>Lo pom de flors</i> : cant col·lectiu, sardanes i castells	372
<i>Il·lustracions</i>	379
<b>Conclusions</b>	391
<b>Índex d'il·lustracions, taules i exemples musicals</b>	403
<b>Fonts i bibliografia</b>	411
Arxius i biblioteques	413
Publicacions periòdiques	414
Bibliografia	414
<b>Annexos</b>	441
<i>Annex A</i> : Memòries de Josep Jurch i Rivas (1808-1891)	443
<i>Annex B</i> : Els ballables de Pep Ventura al Centre de Documentació de l'Orfeó Català	463
<i>Annex C</i> : Casinos i societats de Figueres i de la província de Girona	483
<i>Annex D</i> : Partitures hològrafes de Pep Ventura	491
<i>Annex E</i> : Activitat al Teatre Municipal de Figueres (1850-1874)	497
<i>Annex F</i> : Anàlisi comparativa entre 8 sardanes de Pep Ventura i les obres líriques de referència	505





## AGRAÏMENTS

---

Acabar la tesi doctoral significa tancar una etapa, finalitzar uns anys d'estudi universitari en els quals aprens uns continguts, unes metodologies i, sobretot, llegeixes molts llibres que et van confegint un esperit crític. Tanmateix, un dels valors més importants d'aquest camí són, sens dubte, les persones amb qui has construït, discutit i compartit moltes de les idees que ara et semblen ben teves.

El primer reconeixement vull que sigui pels directors de tesi. Al Dr. Francesc Cortès li agraeixo tota l'ajuda en els tràmits de petició i seguiment de la beca de Formació de Profesorado Universitario del Ministerio de Ciencia e Innovación (2006-2010, AP2005-461) i que, des de llavors, m'hagi donat la possibilitat de col·laborar en projectes de recerca que m'han obert les portes a la participació en col·loquis i congressos. Al Dr. Jaume Ayats li dono les gràcies per confiar en mi en tantes recerques i publicacions conjuntes i per ensenyar-me una manera de veure el món a través de les músiques, una mirada que qüestiona, que s'interessa pels significats i que troba respostes en els processos i no pas en els objectes.

Als companys musicòlegs també els dec una part molt important d'aquest treball, perquè no només he tingut la sort de fer-hi recerca, d'escriure llibres, de descobrir paisatges, de conèixer ciutats, sinó també d'instruir-me en tot allò que només s'aprèn amb l'experiència i amb l'assossec d'una llarga sobretaula. Amb ells he entès que el treball en equip és molt més que una suma de coneixements, i que la confiança, la perseverança i la cooperació són imprescindibles per assolir les fites més interessants.

També vull fer públic un agraïment especial a dues persones que han seguit de molt a prop l'elaboració d'aquestes pàgines. Al Dr. Joaquim Rabaseda, per ajudar-me a qüestionar cada nova informació, a localitzar la bibliografia més recent, a aplicar sempre la metodologia més adequada, marcant en aquest treball una empremta tan important com invisible. A la Dra. Isabel Ferrer, per haver-me ajudat en la maquetació de la tesi, una tasca formidable, pacient i minuciosa, que només reflecteix, però, la darrera hora d'un suport incondicional al llarg d'uns anys d'amistat i de col·laboració professional molt intensos.

En aquest grup d'amistats, i alhora grans professionals, també vull incloure-hi la Dra. Aurélie Vialette, amb qui he pogut conversar i posar en comú diversos coneixements sobre el període històric de la recerca, especialment sobre la figura Josep Anselm Clavé, i de qui he rebut una ajuda i una amistat extraordinàries.

També vull fer explícit el meu agraïment a algunes de les persones que m'han facilitat la recerca en els arxius i biblioteques que més he sovintejat. En primer lloc, a la Montserrat Bergadà, que des del primer moment va facilitar-me l'accés al fons de Pep Ventura del Centre de Documentació de l'Orfeó Català, i a la Maria Sadurní, que l'any 2006 va elaborar el catàleg provisional de les partitures. De la mateixa institució, i ja més recentment, vull donar les gràcies a la Laura Espert i a la Marta Grassot per mantenir amb tan bona predisposició l'interès vers aquest estudi. En segon lloc, m'agradaria explicar que en Jordi Gargallo, més enllà de ser una peça clau de l'Associació Musical de Mestres Directors i de la Federació de Cors de Clavé, és una persona d'aquelles a les quals el país sencer, no només jo, està en deute, sobretot per la magnífica tasca de vetllar pel coneixement i per la difusió del patrimoni musical català.

No cal dir que a Figueres he necessitat l'ajuda de moltes persones, però el meu primer agraïment voldria que fos per en Rodolfo Márquez i la Núria Bassagañas de la Societat Coral Erato, per facilitar-me l'accés a una documentació valuosíssima de l'època de Pep Ventura, així com les partitures del fons de l'entitat. També vull anomenar l'Erika Serna de l'Arxiu Comarcal de l'Alt Empordà, la Nati Vilanova de la Biblioteca Fages de Climent i l'Eva Astarloa de l'Arxiu Històric Municipal de Figueres. Totes aquestes persones i institucions ja van col·laborar en l'exposició temporal que vaig comissariar al Museu de l'Empordà l'any 2009. La mostra va ser un punt d'inflexió important en l'elaboració de la tesi i per aquest motiu també vull donar les gràcies a l'Anna Capella, directora del Museu, i a tot l'equip que va fer-la possible.

Diverses persones, a més, m'han obert les portes de casa seva per a documentar arxius privats. Aquest és el cas de Jordi León i de Vicenç Esteban, que m'han possibilitat la consulta de sardanes antigues, de la Marta Planella, que m'ha fet conèixer l'arxiu de la seva família de Tortellà, i de Gregori Campos a través del qual he pogut consultar l'arxiu de partitures de la Unió Excursionista de Catalunya a Olesa de Montserrat.

I no puc oblidar les persones que m'han donat un cop de mà en temes ben diversos: a en Pere Simón, per haver elaborat l'arbre genealògic de Pep Ventura; a en Carles Mas, pels seus coneixements sobre contrapassos i danses antigues; a l'Albert Testart, per compartir la informació sobre casinos figuerencs; a la Yolanda Cervià, per donar-me resposta a qüestions lingüístiques.

Finalment, només em queda dir que a la base de tot, als fonaments d'aquest camí, la família hi ha tingut un paper imprescindible. A casa hem ballat i hem fet ballar, i la música ha estat sempre un element essencial, constitutiu, diria jo, de la nostra vida. Tocant amb els meus pares, amb el meu avi i amb el meu germà vaig conèixer un ofici que sempre he estimat, el de músic de festa major. Un ofici que més endavant vaig desenvolupar fora de la família i que em va fer conèixer l'Oriol, una persona indispensable en la meua vida a qui també vull agrair l'energia que m'ha donat, dia rere dia, per acabar aquestes pàgines.

Quan era petita i estudiava al conservatori em demanava per què la música de ball, de diversió, de festa, la música de la gent «normal» —pensava jo— no sortia als llibres. Ara, al cap dels anys, me n'adono que aquesta tesi respon a aquella pregunta innocent i, per això, també vull donar les gràcies a totes les persones que han fet que els músics de festa major forméssim part de les seves vides.



## ABREVIACIONS

---

### Generals

§	capítol	instr.	instrumental
a.	any	inv.	inventari
ca.	<i>circa</i>	n.	número
cc.	compassos	n. i.	número d'instruments
esc.	escena	p.	pàgina
il·l.	il·lustració	s/d.	sense data
intr.	introducció	v.	vegeu

### Arxius i Biblioteques

ACAE	Arxiu Comarcal de l'Alt Empordà
ACBE	Arxiu Comarcal del Baix Empordà
ACMF	Arxiu del Casino Menestral Figuerenc
ACRI	Arxiu Comarcal del Ripollès, Ripoll
ADG	Arxiu Diocesà de Girona
AHCB	Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona
AHMG	Arxiu Històric Municipal de Girona
AHG	Arxiu Històric de Girona
ANB	Arxiu Notarial de Barcelona
ANC	Arxiu Nacional de Catalunya

AMCB	Arxiu Municipal Contemporani de Barcelona
AMF	Arxiu Municipal de Figueres
AMP	Arxiu Municipal de Palafrugell
ASCE	Arxiu de la Societat Coral Erato
BC	Biblioteca Nacional de Catalunya
CEDOC	Centre de Documentació de l'Orfeó Català

### Publicacions periòdiques

DB	<i>Diario de Barcelona</i>
EA	<i>El Ampurdanés</i>
EE	<i>Eco de Euterpe</i>
JPO	<i>Journal des Pyrénées-Orientales</i>

### Instruments

A	Arpa	Pla	Plats
B	<i>Bajo</i>	SaxB	Saxo baríton
Bom	Bombo	SaxCb	Saxo contrabaix
Ca	Caixa	SaxS	Saxo soprano
Cim	<i>Cimbasso</i>	SaxT	Saxo tenor
Cl	Clarinet	Tbí	Tamborí
Cb	Contrabaix	Tam	Tamburello
Ctí	Cornetí	Tn	Tenora
Fg	Fagot	Ti	Tible
Fb	Flabiol	Tim	Timbales
Fl	Flauta	Trg	Triangle
Ftí	Flautí	Tb	Trombó
Fn	Fiscorn	Tp	Trompa
GC	Gran Caixa	Tpt	Trompeta
Hm	Harmòniium	Vc	Violoncel
Ob	Oboè	Vl	Violí
Org	Orgue	Vla	Viola

## INTRODUCCIÓ

---





## ***Volkslieder*, geni romàntic i música vulgar**

La contribució de Johann Gottfried von Herder (1744-1803) a la història de la música popular ha estat, des de fa més de cent anys, sobrevalorada. Un assaig de Mathew Gelbart ha posat en qüestió la rellevància del concepte *Volkslied* que el filòsof alemany va encunyar al compendi d'assajos *Von deutscher Art und Kunst: einige fliegende Blätter* l'any 1773 (2007: 102-110). Un dels arguments principals en el treball de Gelbart és que Herder no va crear individualment el concepte de cançó (*Lied*) popular (*Volk*) sinó que la mateixa idea es va desenvolupar simultàniament en altres llengües europees: *canzone popolare* i *canzone tradizionale* en italià o *national song* en anglès. Per tant, com assenyala Gelbart, «it is much more accurate to claim that the concept of folk music was the creation of a generation» (2007: 106).<sup>1</sup>

A la segona meitat del segle XVIII les noves idees filosòfiques sobre l'home i la formació de les civilitzacions van desembocar en un nacionalisme il·lustrat. El mite de l'home salvatge —homo *sylvestris*— havia permès el desenvolupament de la identitat de la cultura occidental molt abans que s'iniciés l'expansió colonial europea. Segons Bartra, des de la Grècia clàssica i al llarg de tota l'Edat Mitjana, «El hombre llamado civilizado no ha dado un solo paso sin ir acompañado de su sombra, el salvaje» (1996: 16). En l'època moderna, els europeus van continuar observant la pròpia identitat a través d'aquesta ombra, qüestionant-se en l'observació de l'Altre el camí científic i cultural del vell continent —l'assaig *Dels caníbals* de Michel de Montaigne (1533-1592) i el personatge Calibán de *La tempesta* de William Shakespeare (1564-1616) en són un bon exemple (Bartra 1996: 253-261). La Il·lustració, tanmateix, va superar l'estadi de la «història natural» i va començar a cercar l'alteritat en la història social: l'origen de les nacions i les característiques que per mitjà de la cultura distingien uns pobles dels *altres*. En aquest grup d'elements culturals, la llengua i les melodies de tradició oral van adquirir la consideració de nacionals. Així, en els mots *national song*, *canzone popolare* i *Volkslied* els conceptes «poble» —o *Volksgeist*, «esperit del poble»— i

---

<sup>1</sup> «És més exacte afirmar que el concepte de música popular va ser la creació d'una generació». D'ara en endavant, i si no es diu el contrari, les cites en llengües que no siguin el català o el castellà, seran traduïdes per nosaltres en una nota a peu de pàgina.

«nació» eren sinònims. Poble i nació, a més, eren idees que remetien a un passat no corromput i a un sentiment de nostàlgia per l'abandó del paradís, una edat ideal en què l'home hauria viscut en harmonia amb la naturalesa. I aquesta distància temporal convertia el «poble» en pintoresc.

L'anglès William Gilpin (1724-1804) va definir per primera vegada el concepte pintoresc a *An essay upon prints*: «a term expressive of that peculiar kind of beauty, which is agreeable in a picture» (1768: XII).<sup>2</sup> Aquest terme va assimilar-se, a la segona meitat del segle XVIII, a un gust estètic pels paisatges naturals o de costums que incorporaven la mirada a una època passada, l'enyor del passat des del present. Pintoresc era un adjectiu que reunia els conceptes de sublim i de bellesa, i que alhora permetia traçar un enllaç amb l'estat natural —segons la concepció il·lustrada— de l'home. Els paisatges romàntics van trobar en les ruïnes, les muntanyes o les postes de sol l'evidència de l'escissió entre Home i Natura, i amb ells el retrobament entre la raó i la llibertat humana (Argullol 1983: 44).

Aquesta distància estètica i filosòfica entre el passat i el present era la mateixa que podia evocar una cançó de tradició oral (Gelbart 2007: 73-74). El concepte de tradició oral, precisament, també va ser usat per primera vegada al segle XVIII amb aquesta intenció (Hudson 1996). Així, la música «popular» es contraposava a l'Art —en el sentit d'artifici— i al pensament científic: l'home s'emmirallava en la Natura i s'hi reconeixia com aquell bon salvatge, idealitzat i llunyà, a través de la música «nacional».

En ple moviment *Sturm und Drang*, el concepte de Natura i la construcció social del paisatge —una idea de Natura que va crear aquella mateixa generació i de la qual encara en som hereus—, va anar canviant en pocs anys. El 1779, per exemple, al prefaci del recull *Volkslied*, Herder ja no va contraposar Art i Natura, al contrari, va manifestar que la Natura podia servir de material i d'inspiració per a l'Art. I el 1800, a l'obra *Kalligone*, va descriure el nou concepte de geni romàntic: aquell «artista» que era capaç de sintetitzar la destresa individual amb la veritat col·lectiva o nacional (Gelbart 2007: 198 i 98-102). Un dels compositors que a l'Alemanya de l'època va reunir aquestes dues característiques va ser Ludwig van Beethoven (1770-1828), el primer geni imaginat des d'aquesta nova perspectiva i al voltant del qual es va bastir, anys després de la seva mort, el cànon de la música

---

<sup>2</sup> «Un terme que expressa un tipus particular de bellesa, la qual és agradable en un quadre».

occidental. L'obra de Beethoven es presentava com a «autèntica», justificada alhora pel geni individual i pel geni col·lectiu, per l'art i per l'essència del poble alemany, per l'artifici i per la natura. A les primeres dècades del segle XIX, Art i Natura s'unien i es reforçaven en una nova música, la dels primers romàntics.

Els conceptes de Nació i de Natura, tanmateix, es van continuar transformant a causa dels canvis polítics, socials i culturals de la primera meitat del Vuit-cents. Al món occidental els conflictes bèl·lics van tenir un abast i unes conseqüències globals. La Guerra d'Independència dels Estats Units (1775-1785), la Revolució Francesa (1789-1799), l'expansió de l'Imperi Napoleònic fins a la Batalla de Waterloo (1799-1815), el Congrés de Viena (1814-15), les tres Guerres Liberals (1820, 1830, 1848) i les guerres d'independència a l'Amèrica llatina, van transformar, amb poc més de seixanta anys, el mapa d'Europa i el de les colònies americanes, i van contribuir a la caiguda definitiva de l'Antic Règim.

El nacionalisme del segle XIX ja no era el mateix que el del XVIII. Per primera vegada els nous estat-nació, fruit de les revolucions liberals, van creure en la possibilitat de governar-se ells mateixos, sense estar en deute amb dinasties monàrquiques ni haver de fer reverències a credos heretats del passat. Segons la periodització que proposa Eric J. Hobsbawm, els elements del folklore que havien bastit un discurs «protonacional popular» des de les darreries del segle XVIII, entre el 1848 i el 1870 van començar a transformar-se en productes culturals útils per fonamentar discursos ideològics. I el nacionalisme ideològic va començar un procés que es va anar radicalitzant, sobretot a partir de 1875 fins a desembocar en un nacionalisme polític —pròpiament allò que avui coneixem per nacionalisme— que va finalitzar, com a període històric, amb la Primera Guerra Mundial (Hobsbawm [1962] 1975).

A les darreries del segle XIX, les nacions van deixar de justificar-se només a partir de característiques pintoresques —com la llengua, les cançons, la geografia o la religió—, i s'hi va sumar el concepte de voluntat:

Una nación es un alma, un principio espiritual. Dos cosas que, a decir verdad, no son más que una, constituyen este alma, este principio espiritual. Una está en el pasado, la otra en el presente. La una es la posesión en común de un rico legado de recuerdos; la otra es el consentimiento actual, el deseo de vivir juntos, la voluntad de continuar haciendo valer la herencia que se ha recibido indivisa (Renan [1882] 1987: 82).

Els estats-nació resultants de les unificacions italiana i alemanya, per exemple, van haver de construir un discurs nacional conjunt per a diferents àrees culturals que, malgrat no compartir, a vegades, ni una mateixa llengua ni una mateixa història, finalment quedaven dins d'una mateixa frontera (i en canvi altres que sí que tenien elements comuns en quedaven fora, com la separació d'Àustria i Prússia). Començava una nova etapa en la qual en lloc de justificar la nació a partir d'elements històrics i d'argumentacions sustentades en la «naturalitat», calia, a vegades, inventar-los —o reinventar-los— a fi de potenciar el sentiment i la voluntat d'unitat. Naixia l'«invent de la tradició», la necessitat de trobar elements comuns que establissin o simbolitzessin el sentiment de pertinença a la comunitat, que legitimessin les institucions i que inculquessin un nou sistema de valors, comportaments i creences als estats-nació moderns (Hobsbawm i Ranger [1983] 1988: 20).

En aquest nou context, la música popular va esdevenir, en tant que patrimoni nacional, una eina potentíssima per legitimar determinades estratègies polítiques. Les cançons de tradició oral i determinades manifestacions de caràcter festiu, com els balls, van ser integrats en l'imaginari simbòlic de cada territori. El concepte de «tradició» va esdevenir la clau per establir ponts amb un passat històric o mític que calia preservar i arreu d'Europa es van iniciar processos de folklorització vers determinades músiques populars.

Tanmateix, però, no van ser les classes treballadores les que van fer bandera d'aquest patrimoni nacional. Van ser les elits burgeses les que es van apropiari de la música popular com a baluard d'un patriotisme molt emotiu i molt efectiu. Des del punt de vista romanticoburgès, la vida idealitzada del «poble» continuava essent útil per construir un discurs fonamentat en un passat imaginat com a natural i no corromput per les revolucions ni el fum de les fàbriques. Com assenyala Prats, «la història del folklore i dels seus precedents és, en definitiva, la història de la reflexió de la cultura de les *élites* envers la cultura del poble» (1988: 16).

La publicació de cançons populars es va fer amb un criteri estètic que donava per descomptat aquestes expressions, i per aquest motiu sovint eren refetes i estilitzades (Ayats 2010). Paral·lelament a aquestes compilacions, els compositors europeus de mitjan segle XIX, incloïen en les seves obres la imitació d'estructures melòdiques i rítmiques de les músiques populars que havien estat folkloritzades, alhora que, d'una manera retrospectiva, convertien en herois nacionals els qui ho havien fet en les dècades anteriors. Richard Wagner (1813-1883) va escriure a *Oper und Drama* (1852) que un dels exemples més

perfectes d'aquesta idea era, sens dubte, «Ode an die Freude» de la *Novena Simfonia* de Beethoven amb text de Friedrich Schiller (1759-1805), perquè com a artista havia pogut unir l'art i la veu del poble alemany:

La *melodia popular*, redescoberta pels músics cultes, ens ofería un doble interès; el de l'alegria en la seva bellesa natural, tal com la trobem, inalterada, en el poble mateix, i el de la recerca del seu organisme intern. L'alegria en ella mateixa, en rigor, havia de restar estèril per a la nostra productivitat artística; quant al contingut i la forma, només ens hauríem hagut de moure estrictament dins un gènere artístic molt semblant a la cançó popular per poder imitar també aquesta melodia amb un mínim d'èxit; sí, en veritat, nosaltres mateixos hauríem hagut de ser artistes en el sentit més exacte de la paraula, per poder adquirir la facultat d'aquesta imitació; en realitat no hauríem hagut d'imitar-la, sinó com a poble concebre-la de nou nosaltres mateixos (Wagner 1852 [1995]: 130-131).

Wagner reconeixia en Beethoven el geni, i ell mateix va reunir en el gran projecte de la *Tetralogia* el passat mitològic del poble alemany. Tanmateix, hi havia diferències entre els dos compositors: Beethoven anunciava la llibertat i la fraternitat dels pobles i de l'home, mentre que Wagner es referia, explícitament, a la nació alemanya en plena unificació.

El «poble» ja no era un concepte filosòfic, ni ideològic, sinó polític. En aquest nou context, la música nacional naixia de les obres de compositors que escrivien amb una voluntat nacional, que feien melodies que imitaven les característiques de la música popular de cada territori, tant en la melodia com en les característiques rítmiques (per molt que aquestes fossin simplificades, estilitzades o simplement reinventades). Sobretot a partir del 1871, any de la fi de la Guerra Francoprussiana i de l'inici d'un nou període geoestratègic de la política europea, es van començar a establir les escoles musicals nacionals —la russa amb el Grup dels Cinc, la txeca encapçalada per Bedrich Smetana (1824-1884) i Antonin Dvorák (1841-1904), l'holandesa, la belga i un llarg etcètera.

Paral·lelament i de manera complementària, també va augmentar el gust per l'exotisme. Segons Bartoli, l'exotisme en música és un clar exemple d'isotopia: el públic percebia una sèrie d'unitats semàntiques que identificava com a senyal d'alteritat (2000: 68). Alguns compositors europeus van utilitzar recursos musicals al·lòctons amb intenció de marcar aquesta alteritat, i fins i tot ho van aconseguir amb recursos d'un llenguatge autòcton que era rebut com a exòtic per a un públic que es va adaptar a determinades convencions — com en l'inici d'«air des clochettes» de l'òpera *Lakmé* de Léo Delibes (1836-1891), escrita entre 1881 i 1882 (Bartoli 2000: 68).

I mentre la classe benestant —a grans trets— s’apropriava cada cop més dels conceptes de geni i de música nacional, la classe treballadora, un sector emergent que cada vegada tenia més visibilitat i pes social, també començava a utilitzar unes determinades músiques per fer valer els seus drets i les seves reivindicacions laborals: cançons polítiques, cançons satíriques, himnes revolucionaris. A mitjan segle XIX el concepte pintoresc de «poble» va xocar frontalment amb una classe social «popular» que volia tenir veu en els processos que implicaven un canvi de paradigma de les seves formes de vida, en el seu futur polític, econòmic i laboral. El poble cantava, però no només i necessàriament cantava cançons d’origen antic. És més, la categoria de cançons «antigues» va ser definida pels col·lectors del segle XIX que buscaven, d’una manera preestablerta, expressions que responguessin a aquest criteri, sumat al de l’oralitat, l’anonimat i la propietat:

[...] lo tradicional tiene que ser oral y de creación de personas «sin estudios». Cuando se descubre que algo que tenían por tradicional procede de una composición culta o de un autor concreto, en general es rechazado [...]

[...] la idea de antigüedad [...] coincide con una visión de objeto estable, sin transformación (o sea, ahistórico) que metaforiza a la perfección el pueblo imaginado y esencial, o sea, una sociedad tradicional también estable y sin conflictos ni discrepancias (el «gusto popular» que se considera unificado). [...] I además tiene que ser general a todo el colectivo social de la nación: no puede ser singular de un sector, o transformado por un sector, o abarcar a colectivos más allá de la nación imaginada. Es lo propio y definidor del «carácter nacional» (Ayats 2010: 87-88).

Més enllà del desig de coherència que buscaven els col·lectors, les cançons d’origen antic es barrejaven habitualment amb cançons de moda, cançons emblemàtiques i himnes improvisats *ad hoc* que prenien força en espais públics, identificaven diferents col·lectius socials i feien sentir les reivindicacions al carrer. Cada revolta o bullanga generava o recuperava una cançó, més o menys efímera, d’autor conegut o desconegut, que es convertia en símbol. Rouget de Lisle (1860-1836) no va inaugurar aquesta nova funció de les músiques, va ser el poble qui es va apropiat *La Marsellesa* i la va transformar, de *Le Chant de guerre pour l’armée du Rhin* —«una melodia inventada ràpidament per un militar músic en una nit d’exaltació patriòtica»— a himne revolucionari. No obstant això, aquella música ja incloïa elements característics dels himnes revolucionaris populars, com cites de crits polítics de carrer i tocs militars de trompeta (Rabaseda 2011: 101-102).

La massa popular crítica, revolucionària i difícilment controlable, filla de les revolucions de la primera meitat del segle XIX, evidentment no vivia al camp ni pasturava els ramats —tal

com les narracions pintoresques continuaven imaginant— sinó que treballava insalubrement en fàbriques i s'amuntegava a les grans metròpolis europees. A més de l'augment demogràfic de les ciutats, el món contemporani havia desvinculat els treballadors del ritme de treball i descans propi del sector primari i, en la dissolució del treball artesanal, també ho anava fent dels dies festius dels gremis d'ofici. Davant d'aquesta situació, diferents intel·lectuals, sobretot francesos i anglesos, van desenvolupar noves teories socials en les quals la música hi havia de tenir un paper fonamental com a activitat d'utilitat pública.

Claude-Henri de Saint-Simon (1760-1825) va descriure, en les obres publicades entre 1802 i 1825, l'important rol dels artistes en la nova societat —els quals havien d'esdevenir líders nacionals— i la seva relació amb dos grups socials fonamentals més: els científics i els industrials. Defensava que només a través de l'art, la ciència i el progrés es podria augmentar la felicitat i la riquesa de tots els membres de la societat (Locke 1986: 27-30). En els últims anys de la seva vida, Saint-Simon va fer més atenció a la indústria. Sense diferenciar entre burgesia i proletariat —una terminologia desenvolupada més endavant per Karl Marx (1818-1883)—, creia que tota la societat s'havia de bolcar en la productivitat per al bé de tothom. La insistència en el treball pel bé comú era una herència de les idees utilitaristes i positivistes del contemporani anglès Jeremy Bentham (1748-1832). Inspirat en el cooperativisme anglès de la Revolució Industrial, Bentham pensava que la utilitat de les accions o dels objectes es podia mesurar —fins i tot va inventar un mètode científic per mesurar els graus d'utilitat— segons fossin bons per als interessos de les persones o per als de la comunitat. La seva màxima consistia en buscar la major felicitat per al major nombre de persones, una idea que es va convertir en el nucli de la seva teoria utilitarista i que tenir influència en socialistes com Robert Owen (1771-1858), Étienne Cabet (1788-1856) i el mateix Saint-Simon (Pagès 2007: 40).

En termes d'utilitat pública, per tant, la música va esdevenir un element clau per al bon funcionament de la societat. Sobretot el cant i especialment el cant coral com a manifestació col·lectiva —una pràctica musical que Saint-Simon va observar als parcs de París entre els homes que descansaven després de la jornada laboral— podia despertar el sentit de cooperació i, ahora, millorar el rendiment i la productivitat dels treballadors (Locke 1986: 235).



Étienne Cabet també va descriure a la novel·la filosòfica *Voyage en Icarie*, publicada el 1839, la funció que la música i el cant havien de tenir en la nova societat:

Aussi, partout et toujours vous entendrez de la musique et des chants, dans les familles comme dans les réunions publiques, dans les temples et dans les ateliers comme dans les spectacles et les promenades. Nous allons rencontrer des bandes de musiciens de toute espèce, assis dans des jolis salons préparés exprès (Cabet 1839 [1842]: 50).<sup>3</sup>

En l'edició de l'any 1849 de *Voyage en Icarie*, la portada del llibre resumia els punts clau del nou paradigma social, emmarcats per les paraules «fraternité» i «bonheur commun». El figuerenc Narcís Monturiol (1819-1885) va publicar per fascicles la traducció castellana d'aquest text al periòdic *La Fraternidad* i, juntament amb Abdó Terrades (1812-1856), també figuerenc, es van convertir, a través de la premsa i de l'acció política, en els principals difusors de les idees d'aquest pensador francès a Catalunya —tot i que Terrades no compartia l'estratègia política cabetiana (Hernández 2009a: 21-22).

Podríem dir que la idealització moderna de la música com una activitat i un valor sempre positiu —concepció encara avui vigent— quedava del tot consolidada en aquestes circumstàncies històriques.

En països com França, Bèlgica i la Gran Bretanya, els governs van aplicar aquestes idees socialistes de la música com a garant de control social, i les agrupacions musicals amateurs (orfeons, societats corals, bandes) es van institucionalitzar, ja a la primera meitat del segle XIX, amb l'objectiu d'eliminar conductes violentes i subversives. S'aconseguí delimitar els espais destinats al lleure per a determinats grups socials i es van implantar normatives estrictes fonamentades en el benefici de l'educació moral per al bé de la societat. L'educació musical de les classes treballadores es va convertir en una eina ideal per ocupar el temps lliure dels obrers, per «educar-los» en els valors i els comportaments de la nova producció industrial, i els multitudinaris festivals corals en ciutats com París a la dècada de 1860 van ser la prova de l'èxit d'aquest procediment. Fou l'època, per exemple, del sistema de notació per lletres anomenat *Tonic Sol-Fa* (C, D, E, F, G, A, B, pronunciades a l'anglesa doh, ray, me, fah, soh, lah, ti) amb el do mòbil que permetia cantar en qualsevol tonalitat sense usar notes alterades —és a dir, la denominada solmització o solfeig relatiu que en

---

<sup>3</sup> «Així, sempre i en tot lloc sentireu música i cants, tant en les famílies com en les reunions públiques, tant en els temples i els tallers com en els espectacles i passejos. Hi trobarem bandes de músics de tot tipus, situades en bonics salons preparats expressament».

realitat ja provenia de tècniques molt habituals de les capelles musicals de l'Antic Règim—, i de l'èxit del sistema d'ensenyament de Boquillon-Wilhelm a França. La música *per als* obrers esdevenia, també, música «popular».

A la segona meitat de segle XIX, per tant, determinats mecanismes socials i de classe ja marcaven una separació entre les músiques *de la i per a la* classe treballadora i les músiques burgeses nacionals, inspirades pel geni romàntic i per la idea de cançó de tradició oral.

Tanmateix, l'anomenada societat de l'espectacle va irrompre amb força a les grans metròpolis, fent cada vegada més freqüent i compromesa la barreja de classes socials en determinades diversions públiques.<sup>4</sup> Des de l'època d'entreguerres (1830-1848) i al llarg de la segona meitat del segle XIX, les elits burgeses van contrarestar aquesta inèrcia marcant una frontera social entre les músiques. Un paràmetre «estètic» que ja existia, el de l'autenticitat —en definitiva, un discurs social capaç de legitimar un determinat capital cultural— va permetre justificar la segregació de l'activitat musical per criteris de classe. L'aparició de noves veus autoritzades, la dels crítics musicals, va generar un corrent d'opinió molt influent entre els melòmans i mecenes de classe alta. Alguns d'aquests crítics van ser, per exemple, James William Davison (1813-1885) i Henry Chorley (1808-1872) a Londres, François Fétis (1784-1871) i Héctor Berlioz (1803-1869) a París, Ludwig Rellstab (1799-1860) i Robert Schumann (1810-1856) a Leipzig i August Schmidt (1801-1891) a Viena (Weber 2008: 102). L'argument que tots ells utilitzaven per atacar determinats espectacles es fonamentava en la manca de coneixements musicals de bona part del públic i, per tant, de la incapacitat d'alguns per discernir la música «autèntica» enmig de tanta oferta.

Els crítics musicals fonamentaven l'autenticitat de la música dins d'un moviment més global de «sacralització de la cultura» que convertia l'art en una entelèquia que superava el món temporal i es mostrava com a espiritual i pur (Levine 1988: 120). Aquestes cròniques es publicaven en revistes especialitzades com *Allgemeine musikalische Zeitung* de Robert Schumann, la *Revue musicale*, editada per François Fétis, o *Dwight's Journal of Music* de John Sullivan Dwight (1813-1893).

---

<sup>4</sup> L'expressió «societat de l'espectacle», a la qual ens referim en aquesta tesi doctoral, parteix del terme encunyat per Guy Debord l'any 1967 i que Giorgio Agamben, més recentment, ha situat a Londres l'any 1851 amb motiu de la primera Exposició Universal (Debord 1967; Agamben 2000; citat per Ayats *et al.* 2006: 75).

Les paraules i les expressions dels crítics van començar a separar les músiques segons aquests nous criteris: les unes es convertien en «músiques de moda» i en concerts «miscel·lània», mentre les altres eren definides com a «clàssiques», «serioses» o «superiors» (Weber 2008: 98). I els públics d'unes i altres músiques, és clar, per força havien de ser diferents. A l'assaig *Sobre la bellesa musical* de 1854, Eduard Hanslick (1829-1904) va posar en evidència que les músiques portaven associades una tipologia de públic, el culte o el popular, amb una separació segons el nivell d'educació: «el públic naïf s'alegra per la simple part sensorial mentre el públic culte comprèn la substància ideal» (Hanslick [1854] 2010: 122).

En definitiva, es tractava de crear els mecanismes de distinció cultural que lúcidament va analitzar el sociòleg francès Pierre Bourdieu ([1979] 2012). Al segon terç del segle XIX, la progressiva autonomia dels intel·lectuals i dels artistes respecte la tutela de l'Església i de l'aristocràcia va conviure amb el desenvolupament d'una veritable indústria cultural i amb l'ampliació del públic que podia accedir a la cultura gràcies a la generalització dels estudis elementals (Bourdieu 2010: 87):

De ello se deriva que estas «invenciones» del romanticismo —la representación de la cultura como realidad superior, irreductible a las necesidades vulgares de la economía, y la ideología de la «creación» libre y desinteresada, fundada sobre la espontaneidad de una inspiración innata— aparezcan como respuestas posibles a las amenazas que los mecanismos de un mercado que obedece a su propia dinámica hacen pesar sobre la producción, sustituyendo las demandas de la clientela elegida por los veredictos imprevisibles de un público anónimo (Bourdieu 2010: 89).

Els balls de moda, el music hall, l'opereta, els concerts miscel·lània i tot un conjunt de músiques que al llarg de la primera meitat de segle XIX havien estat compartides per bona part de la societat, van ser bandejades de la consideració de música «autèntica», una autenticitat que també va començar a buscar-se en els compositors del passat i en la formació del cànon de la música —que ja llavors s'anomenava— «clàssica». En aquesta contraposició, doncs, determinades músiques van esdevenir «populars» o «vulgars». I així mateix, les novel·les per entregues, en fulletons o adjuntades a la premsa periòdica, també en aquesta època van ser fruit d'una indústria cultural que va donar servei a les necessitats d'un públic cada vegada amb més accés a la lectura.

Des de les dues últimes dècades del segle XVIII i fins la segona meitat del segle XIX, per tant, el concepte «música popular» no va tenir un significat únic. Les diverses definicions no es fonamentaven en paràmetres sonors sinó socials, ideològics i polítics, els quals

giraven al voltant de dos eixos fonamentals: el de nació i el de classe social. Per una banda, les elits burgeses es van apropiari d'una determinada música «popular» —la que nosaltres avui anomenem «tradicional» i que té implícit un component identitari— amb finalitats polítiques i de construcció nacional. Per l'altra, les elits intel·lectuals d'ideologia liberal van crear una música «popular» d'utilitat pública amb finalitats filantròpiques i de progrés social. Al mateix temps, alguns sectors més conservadors, enfront d'unes activitats més pensades per al poble, van començar a organitzar concerts clàssics, en els quals s'hi interpretava una música «superior» i «autèntica». I en els contextos revolucionaris, les classes socials treballadores van trobar en les músiques de crítica política i social una manera de reivindicar els seus drets i de fer valer les seves opinions (malgrat que sovint aquestes músiques populars eren dirigides també des d'una determinada elit). A més, les posicions de determinats sectors socials i ideològics no eren rígides, i les fronteres entre unes i altres pel que fa als objectius que les activitats musicals havien d'assolir, tot just s'estaven definint.

Traçar les línies que marquen els límits de les diferents concepcions al voltant de l'expressió «música popular» al segle XIX, per tant, esdevé una empresa complexa que demana una immersió en la realitat social i política de cada context històric i de cada realitat nacional. I si trobar aquests mecanismes de classificació de les músiques populars en cada societat ja és difícil, imaginar la música popular com una etiqueta fixa i immutable es converteix en una simplificació injustificable que, evidentment, ha generat i continua generant problemes de definició i d'anàlisi.

### **«Músiques populars»: problemes de definició i d'anàlisi**

Tant a nivell quotidià com a nivell acadèmic, la societat occidental contemporània ha trobat consens en separar les músiques segons tres etiquetes estanques: música «culta», música «popular» i música «tradicional». Aquesta tripartició, que continua vigent, focalitza l'atenció en les músiques com si fossin mers objectes, però no en les funcions i finalitats que cada societat en cada moment històric aplicava a les diverses situacions d'activitat musical.

Des de principi del segle XX, la musicologia històrica i l'etnomusicologia (o la precedent musicologia comparada) es van adjudicar com a objecte d'estudi dues de les etiquetes: la

primera la de la música culta, per la importància que se li atribuïa, i la segona la de la música tradicional o ètnica —o, en definitiva, totes les músiques que quedaven fora de l'àmbit d'estudi de la primera. Ara bé, durant dècades en va quedar exclòs l'estudi de la música considerada «vulgar» o, després, «de moda» o «lleugera», o finalment «popular» o «pop», uns conceptes sempre més vagues precisament per la complexitat semàntica d'aquest terme ja des del segle XIX. Aquesta categoria va començar a plantejar discussions acadèmiques sobretot a la segona meitat del segle XX, en començar l'interès per les músiques populars del mateix segle XX.

A les dècades de 1960 i 1970, l'àmbit universitari anglosaxó es va interessar per la música popular a partir de l'impacte de la música rock en els ambients estudiantils i de la inclusió de les noves teories culturals en els àmbits dels estudis humanístics i de les ciències socials. Aquests estudis es van concentrar en la música pop i rock, en els joves que la consumien i en la indústria que la produïa en una part del món molt concreta. I els primers resultats a partir de paràmetres analítics es van produir en l'àmbit dels estudis socials i culturals.

Als anys 1980, el destacat semiòleg anglès Philip Tagg va assenyalar un dels primers inconvenients d'aquest estudi: que la música popular permetia al musicòleg realitzar una recerca sociològica i donar a la seva anàlisi una perspectiva molt atractiva però que, des de la musicologia com a disciplina, no s'havia concretat un mètode per analitzar aquestes músiques (Tagg 1982: 40). Per tal de donar resposta a la qüestió, va proposar una anàlisi fonamentada en set aspectes: tempo, melodia, orquestració, tonalitat i textura, dinàmica, acústica i elements electrònics i mecànics. Tanmateix, Tagg tenia una idea molt concreta del que era la música popular: concebuda per a grups d'oients de sistemes socioculturals molt heterogenis, distribuïda de forma no escrita per a les masses i que només era possible en un sistema capitalista amb una economia industrial. Els paràmetres i el mètode analític que proposava estava condicionat per les característiques de la música popular de la segona meitat del segle XX i no tenia en consideració, per exemple, les músiques populars anteriors als enregistraments sonors (Martí 2000: 243).

A la dècada de 1990 l'estudi de la música popular va seguir amb accent angloamericà i es va concentrar en les cultures musicals urbanes: el rock, el pop, el heavy metal (Gillett 1996; Frith i Goodwin 1990; Martínez 1997; Reynolds i Press 1995). Segons Richard Middleton el desequilibri geocultural va ser un dels principals inconvenients a l'hora de trobar una definició del camp de recerca i una metodologia d'anàlisi satisfactòria (2002: 767). Un altre

dels problemes principals per arribar a delimitar l'objecte de recerca derivava, també segons Middleton, de l'eix temporal de la majoria de definicions de música popular —com la de Tagg—, les quals la relacionaven amb una estricta dependència dels mitjans de comunicació de masses propis de l'economia de mercat capitalista. En aquest sentit, segons Josep Martí, es va forçar una vinculació exagerada entre música i economia, i es va posar de relleu l'accés de la classe mitjana a la cultura de l'oci, l'edició de partitures, la creació de formacions musicals d'aficionats i la difusió a la ràdio, la televisió i el cinema. Aquest argument, assenyala Martí, és comú de totes les músiques del segle XX en general i, més que una causa, en seria una conseqüència (2000: 244).

La «definició negativa» de Franz A. J. Birrer (1991) va fer fortuna als anys noranta, perquè anomenar música popular tot allò que no encaixava amb els paràmetres de la música culta i de la música tradicional evitava una definició complexa. Ara bé, ràpidament es va veure que continuar amb aquell calaix de sastre no era cap solució.

La tripartició axiomàtica de les músiques, tot i que és imprecisa, continua resultant útil a principis del segle XXI, perquè segons Martí, «no tan sólo refleja nuestra sociedad, sino que constituye también nuestra realidad» (2000: 230). És a dir, socialment la tripartició encara funciona i tothom en té una experiència intuïtiva: sabem que la música dels Beatles, la *copla* espanyola, la música dels vodevils i les revistes, el rap, el jazz i la música dels balls de saló del segle XIX «són músiques populars» però no s'ha trobat una definició i una metodologia analítica que permeti l'estudi en conjunt de totes aquestes músiques.

Tanmateix, és realment necessari un estudi global per a unes músiques tan diferents? La classificació de les músiques per gèneres funciona, com ha suggerit Franco Fabbri, a un nivell bàsic que permet unificar els comportaments respecte l'objecte concret (Fabbri 1999, citat per Buch 2013: 60). Les categories *hypergenèriques*, a un nivell per sobre dels gèneres, també són eficaces per designar determinats fenòmens d'una manera ordinària i quotidiana. Per tant, en principi, no ens cal renunciar a una classificació *hypergenèrica*, ja que una categoria no determina la pertinença o l'exclusió d'una música dins la mateixa categoria, però hem de saber que

Le problème avec l'ontologisation des objets désignés par ces catégories hypergénériques ne tient pas tant à ce que leurs frontières restent floues qu'à la dimension normative apparemment indissociable des frontières instaurées à un tel niveau de généralité (Buch 2013: 59).<sup>5</sup>

En qualsevol cas, hem de ser conscients que l'estudi dels límits conceptuals d'aquestes categories suposa el replantejament dels constructes socials i de les narratives que han estat els referents d'aquestes músiques a cada època: l'acadèmia, la tradició i el poble. I que l'eliminació de la taxonomia clàssica del segle XIX comporta un qüestionament del marc conceptual i metodològic de la musicologia, una reflexió que necessàriament beneficia la pròpia disciplina (Martí 2000: 258). Des que Joseph Kerman va publicar *Contemplating music* l'any 1985 (transformada en *Musicology* a la Gran Bretanya), aquest replantejament de la musicologia s'ha anat produint a partir de revisions internes de la mateixa disciplina. Tanmateix, però, i segons Buch, «la musicologie universitaire reste, malgré ses évolutions récentes, une science de la musique savante que, par la même occasion qu'elle l'étudie, elle tend à isoler du reste du tissu culturel» (2013: 61).<sup>6</sup> En definitiva, la musicologia es va acabar especialitzant en allò que, després d'un llarg procés, hem acabat reservant al nom de «Música» (Cheyronnaud 2002: 20).

Kerman va ser crític amb la musicologia que s'havia fet fins llavors, sobretot en dos sentits: el primer, per un positivisme naïf que portava a l'edició de partitures sense tenir en compte criteris històrics i culturals vinculats a aquella música i, el segon, per l'excés de generació de coneixements al voltant de la música i no tant *com a música*. Kerman va reivindicar un coneixement humanístic de la música en lloc de quedar-ne sempre a les portes (Cook 2001: 112-118).

La dicotomia entre teoria i interpretació també va ser un punt de discussió musicològica interessant a les darreres dècades del segle XX. A aquest debat s'hi van sumar els projectes de recuperació de la interpretació de la música amb criteris històrics —liderades per Nikolaus Harnoncourt (1982)—, i el nou concepte de musicologia *performativa* que donava veu a l'interpret en l'estudi de la música occidental, sovint estudiada més sobre les obres com a objecte escrit que sobre el resultat sonor de les obres musicals (Cook 2001).

---

<sup>5</sup> «El problema amb l'ontologització dels objectes designats per aquestes categories hipergenèriques no es deu tant al fet que llurs fronteres resten desdibuixades com a la dimensió normativa aparentment indissociable de les fronteres instaurades a aquest nivell de generalitat».

<sup>6</sup> «la musicologia universitària continua essent, malgrat les evolucions recents, una ciència de la música culta que, al mateix temps que l'estudia, la tendeix a aïllar de la resta del teixit cultural».

La coincidència de noves perspectives metodològiques de la musicologia i un acostament a l'etnomusicologia i als estudis culturals ha facilitat que, en els últims anys, hi hagi hagut un augment de l'interès científic per la música popular del segle XIX i, per tant, que es comencin a desenvolupar nous mètodes d'estudi i d'anàlisi destinats a aquestes músiques. Segurament també hi ha influït l'atractiva perspectiva històrica que el Vuit-cents ofereix des del segle XXI i l'elevat volum de documentació que s'ha servat.

Des que Ronald Pearsall (1973: 36) va afirmar que durant l'Era Victoriana (1834-1901) tota la música anglesa era música popular, i fins la publicació dels treballs de Scott (2008) s'ha estudiat aquesta temàtica a partir de diferents punts de vista: la naturalesa de la classe mitjana i el seu paper social en moments clau de la història contemporània com les revolucions de 1830 i 1848; el concepte de gust musical vinculat a un estatus social; l'establiment del cànon musical; el control de l'obrer i els aspectes morals vinculats als dispositius de control; la proliferació dels balls i la celebració d'aquests espectacles en espais públics a l'aire lliure; la inserció de les empreses musicals en el sistema capitalista; la rellevància social de les agrupacions d'aficionats, etc. En la majoria d'estudis, tanmateix, les anàlisis sobre les manifestacions de música popular s'han realitzat des d'una vessant sociològica i històrica, sense entrar explícitament en l'anàlisi formal de les músiques (Weber [1975] 2004; Gasnault 1986; Russell 1987; Levine 1988). També s'han concentrat en els límits entre *art music* i *pop music*, deixant per a l'etnomusicologia, l'antropologia o la filologia els temes més vinculats amb la *folk music*, sobretot per les característiques específiques de les músiques de transmissió oral.

L'atenció de l'etnomusicologia en l'estudi de les músiques no escrites, i l'especialització de la musicologia històrica en les músiques escrites, ha estat un dels principals esculls a l'hora d'afrontar el tema de les músiques populars dels segles XIX i XX: els límits entre una i altra disciplina han provocat que l'estudi de diverses músiques populars n'hagi quedat al marge. Com dèiem, però, aquesta separació metodològica cada vegada és menys important i la trobada entre musicòlegs especialitzats en música antiga —amb un pes important de les músiques no escrites o improvisades— amb musicòlegs especialitzats en l'època contemporània, etnomusicòlegs, sociòlegs i antropòlegs ha fomentat que acadèmicament les músiques populars puguin començar a abordar-se en conjunt i no tant separades per gèneres (balls de moda, cabaret, rock, pop, etc.).



Més recentment, Derek Scott (2008) ha defensat la tesi que la irrupció de la música popular va ser un fenomen revolucionari per a la històrica contemporània occidental i ha proposat exemples de «Popular Music Revolution» a Londres, Nova York, París i Viena al llarg del segle XIX i fins a principi del segle XX. També ha tractat els tres aspectes principals de la música popular del segle XIX: el control de l'obrer, les diversions, i les músiques com a eina de reivindicació política i social. El més interessant del seu treball, però, ha estat l'intent de trobar en aquestes músiques elements d'anàlisi formal. A partir dels valsos de la família Strauss, per exemple, ha extret paràmetres generals de la música popular del segle XIX: l'allargament de l'estructura musical dels balls de moda, la interpretació precipitada de determinats patrons rítmics respecte la notació musical, elements estilístics propis —com accents, *acciaccature*, síncopes i hemiòlies— i, fins i tot, la utilització d'elements harmònics concrets, com l'ús dels intervals de sexta per crear efectes sonors.

No obstant això, Scott ha analitzat les músiques populars des de la perspectiva de les grans metròpolis, ciutats capdavanteres en la indústria i el comerç: els cafès-concert i els concert *promenade* a París, els valsos de Strauss a Viena o el music-hall a Londres. Com hem observat més amunt, però, els processos nacionals i l'apropiació per part d'unes elits de determinades músiques no es van produir simultàniament arreu d'Europa. I els processos d'industrialització i determinades polítiques nacionals tampoc es van desenvolupar d'una manera regular dins un mateix estat-nació.

L'estudi de les músiques populars del segle XIX a Catalunya, per tant, es presenta com un exercici complex. Trobar les claus de la construcció del concepte o conceptes de l'adjectiu «popular» aplicat a les músiques significa, d'entrada, comprendre un procés de construcció nacional que va arrencar al segon terç del Vuit-cents amb un moviment d'abast ideològic i literari, la Renaixença, i que va culminar amb el Noucentisme polític —un procés, a més, que no va ser únic ni homogeni i que, probablement, va ser regional en el sentit estricte del terme sí, com assenyala Marfany, fins a la dècada de 1890 no es pot entendre, pròpiament, com a «nacionalisme català». També implica comprendre com es va produir la irrupció i l'evolució de les idees romàntiques a Catalunya i el doble camí que aquestes van seguir a la dècada de 1840. I, a partir d'aquí, no perdre's en la complexa trama de les diferents sensibilitats ideològiques i polítiques, observar el difícil encaix entre el progressisme conservador dels terratinents i les accions republicanes federals, entre el motor burgès català i la realitat política espanyola, entre una «sensibilitat pre-capitalista» que enyorava

«l'elegància del castell» i l'impuls de la industrialització malgrat la «lletjor de la fàbrica» (Carmona [1967] 2010:49).

## La cançó popular i el catalanisme ideològic

La periodització en tres fases que Hobsbawm planteja per a la transformació dels nacionalismes europeus s'adapta prou bé a la situació de la Catalunya del segle XIX: al llarg de la primera meitat de segle s'hi va desenvolupar un «protonacionalisme» de caràcter pintoresc envers les manifestacions de cultura popular. Entre la dècada de 1850 i la Restauració Borbònica de 1875 es va dur a terme un ús ideològic d'aquestes manifestacions —en especial de la llengua i de la tradició oral. I, finalment, a partir dels darrers anys del Vuit-cents i, sobretot, durant la primera dècada del segle XX, es va portar a terme una politització de caràcter simbòlic i emblemàtic d'aquestes manifestacions —ara sí— del nacionalisme català. Intentem, seguidament, destacar els punts principals de tot aquest procés.

A partir del Trienni liberal (1820-1823), els primers romàntics radicals o el «Grup de Covert-Spring» —tal com els anomena Manuel Jorba (2002a: 77)— es van indentificar clarament amb el liberalisme i el romanticisme. Josep Andreu i Fontcoberta (1800-*ca.* 1843-53), àlies Andrew de Covert-Spring, va traduir Alexandre Dumas (1802-1870), Víctor Hugo (1802-1885), Heinrich Heine (1797-1856) i Walter Scott (1771-1832), va conèixer les idees romàntiques del nord d'Europa a través de traduccions franceses, i va introduir a Catalunya les idees utòpiques de Claude Henri de Rouvroy, comte de Saint-Simon, des de les pàgines dels periòdics barcelonins *El Propagador de la Libertad* i *El Vapor*.

Covert-Spring va esdevenir un defensor de la no contradicció entre Classicisme i Romanticisme, entre liberalisme i legitimitat en l'Antic Règim, entre filosofia i cristianisme i, per tant, es va convertir en un personatge clau per entendre l'abast del primer romanticisme a Catalunya. En el seu ideari, com en el de la majoria de primers romàntics, hi havia un fort component historicista. Creia fermament en l'evolució històrica i per això reaccionava contra l'absolutisme i el racionalisme, però cercant la superació de la dicotomia en un «estil harmònic» (Jorba 2002a: 75):

Le classique a été beau avant l'époque critique que nous parcourons; mais il a fait son temps. Le romantique, qui fit son apparition lorsque les hommes ne voulurent plus l'ancien ordre des choses, touche à sa fin, car un style négatif ne saurait être un style de longue durée. Nous prenons donc ce qu'il y a de bon et dans le classique et dans le romantique. Il en résultera un style nouveau qu'on pourra nommer harmonique, car il s'harmonisera avec l'époque religieuse dans laquelle nous allons entrer, et par conséquent avec tous les besoins de la société (JPO, n. 16, 07.04.1832, p. 3; citat per Grau i Meekel 1997: 191-198).<sup>7</sup>

Pau Piferrer (1818-1848), juntament amb Covert-Spring, va ser un altre dels noms destacats del romanticisme de la primera meitat de segle XIX a Catalunya. El barceloní admirava els autors «del seno del Norte» —com Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832), Johann Gottfried von Herder, Friedrich Schiller (1759-1805)—, però no pas perquè fossin alemanys, sinó perquè, segons ell, havia estat en territori germànic des d'on s'havia iniciat «aquella voz de regeneracion que dió nueva vida al Arte y á la Ciencia» (Piferrer [1845] 1859: 198). Compartia, per tant, la idea que la literatura i la música populars eren els elements fonamentals per a la regeneració de l'art. Fill del protonacionalisme popular —o nacionalisme cosmopolita, en terminologia de Dahlhaus (1989 [1997]: 82)— de la primera meitat de segle, Piferrer presentava aquesta cultura popular com a universal, immortal, fraternal, com una energia renovadora que no entrava en conflicte, encara, amb el nacionalisme de la segona meitat del Vuit-cents:

Schiller, levantándose poco a poco en alas de su casto genio sobre el caos del materialismo, cantó el himno de la humanidad entera, idealizó el carácter del hombre bien como la mas sublime maravilla del universo, celebró el triunfo del alma inmortal humana, grande, fuerte, bella y libre (Piferrer [1845] 1859: 198).

En els seus textos, tanmateix, la tradició i la religió es van anar consolidant com a valors fonamentals per a la nova societat catalana, «sostinguda en un patriotisme provincialista que anava accentuant la revaloració del passat a mesura que rebutjava el present» (Jorba 2002b: 101). El rebuig al present immediat es va començar a radicalitzar sobretot a partir de 1835, l'any de les primeres desamortitzacions, de les importants bullangues a Barcelona, i enmig de la confusió de la Primera Guerra Carlina (1833-1840). El projecte d'aquells

---

<sup>7</sup> «El clàssic ha estat bo abans de l'època crítica en la que ens trobem; però el seu temps ja ha passat. El romàntic, que va aparèixer quan els homes van deixar de voler l'ordre antic de les coses, arriba al seu final, ja que un estil negatiu no pot ser de llarga durada. Nosaltres, doncs, prenem allò que hi ha de bo tant en el clàssic com en el romàntic. En resultarà un estil nou que hom podrà anomenar harmònic, ja que s'harmonitzarà amb l'època religiosa en la qual anem a entrar i, en conseqüència, amb totes les necessitats de la societat».

primers romàntics radicals no va prosperar i va prendre, a la dècada de 1840, una via més moderada (Pagès 2007: 2). Com assenyala Ayats, tant Piferrer com Manuel Milà i Fontanals (1818-1884) —qui llavors era un fervent seguidor de Covert-Spring i de Piferrer—, «passaren vers 1840 a un romanticisme conservador i historicista, que va coincidir amb el catolicisme tradicionalista de Quadrado i el conservadurisme d’Aguiló» (2001: 15).

Fins la dècada de 1840, per tant, aquells intel·lectuals havien cercat en la poesia i en la música popular una manera de sortir de l’adormiment i de la rutina materialista del segle XVIII però sense trencar-hi, seguint l’herència dels primers romàntics alemanys i francesos. I darrere el concepte «popular» no hi havia cap voluntat de justificar la llengua ni la nació catalanes en un sentit d’estratègia política. Al contrari, com arreu d’Europa, durant les quatre primeres dècades de segle XIX l’expressió «música popular» va tenir una connotació cosmopolita i lligada, encara, a l’esperit del primer romanticisme.

Ara bé, aquell primer impuls romàntic, tenyit de socialisme utòpic i literatura alemanya, no va desaparèixer de Catalunya. Al contrari, va conduir cap a les primeres accions d’ideologia republicana d’Abdó Terrades (1812-1856) i de Narcís Monturiol (1819-1885) a la Barcelona de 1830 i 1840. El 1833, la mort de Ferran VII va posar punt i final a un llarg període de monarquia absoluta i va obrir la possibilitat de portar a terme altres projectes que apostessin per un règim més liberal i democràtic. Les dues primeres guerres carlines, tanmateix, van posar en evidència la contraposició d’ideologies, la força dels sectors més reaccionaris i les discrepàncies sobre el model d’estat. Les opcions ideològiques socialistes i republicanes tampoc van presentar una unitat política, i el ventall es va obrir a les propostes dels republicans progressistes i possibilistes —que defensaven un model basat en el poder burgès i en la no implicació dels obrers— fins al republicanisme federal, més defensiu, «ple de desconfiança en les virtuts de l’estat i encara més respecte de l’acció de l’estat central», «amb forts components reivindicatius de les classes populars» i amb el somni del «capgirament de l’hegemonia burgesa dins la societat» (Gabriel 2007: 41).

A Catalunya, a partir de la dècada de 1840 i fins al final de la Primera República (1873-1874) les dues línies ideològiques principals, la conservadora i la republicana —que, recordem-ho, havien nascut d’un mateix primer impuls romàntic— van lluitar pel domini polític, social i cultural del país. Per una banda, els que van prendre la via conservadora van posar les bases teòriques per a una cultura burgesa de to historicista i catòlic, fonamentada en la recreació del mite imperialista de la Catalunya medieval i el mite de la decadència,

sense el qual no hagués estat possible un renaixement cultural (Sunyer 2006). Per l'altra banda, quasi sempre des de l'«oposició» política i teixint una contracultura de base obrera, el projecte republicà va lluitar per tirar endavant les iniciatives socialistes de Saint-Simon i de Cabet, posant especial atenció al treball i a l'educació moral de l'obrer com a eines fonamentals per al bon funcionament de la societat.

Tanmateix, no hem d'imaginar una oposició «sonora» entre les dues burgesies, ja que les particularitats nacionals i lingüístiques de la Catalunya del segle XIX afegien complexitat a les qüestions nacionals i de classe. Determinades manifestacions musicals, per tant, esdevenen difícils de definir quan les volem enquadrar només en una de les dues opcions (fet que també succeeix amb determinats personatges).

Aquests dos projectes ideològics no eren aliens ni gaire diferents als d'altres nacions europees i, per tant, són òbvies llurs posicions vers la música popular. En una explicació excessivament simple, podríem dir que la burgesia conservadora va apropiarse d'uns repertoris de cançons de tradició oral i de determinats balls de plaça —prèviament seleccionats, depurats i reconfigurats— com a elements del patrimoni «nacional» i va contraposar les primeres manifestacions de «música clàssica» a les músiques «de moda»; i per l'altra banda podríem dir que la burgesia de posicionament republicà va potenciar els beneficis morals del cant coral, assegurant aspectes socials i d'ajuda mútua entre uns emblemes sonors de les lluites i de les revolucions polítiques i socials. Tanmateix, l'oposició sonora entre ambdues ideologies no era ni de bon tros tan nítida, i el procés va ser molt més complex.

Entre el 1840 i el 1875, la llengua catalana era, per al sector conservador, un element fonamentalment historicista, com ho eren els mites i les gestes medievals. El català tenia un valor ideològic en tant que nacional, en aquell sentit de nacional que permetia recuperar el *Volkgeist* català en una mena de lligam espiritual amb l'imaginari d'una Catalunya d'aurèola imperialista de l'època dels trobadors. Per als republicans, però, el català no tenia aquest matís de prioritat nacional catalana; era un fet comunicatiu quotidià, un element de la cultura popular, això sí, però dins de la idea d'una Espanya confederada i amb llaços fraternals entre les diferents «regions». I, en qualsevol cas, eren partidaris del «català que ara es parla» enfront del català medievalitzant que defensaven determinats sectors al voltant de l'Acadèmia de les Bones Lletres. Per tant, d'una manera prou exacta a com Hobsbawm descriu les perioditzacions dels nacionalismes europeus, a Catalunya, entre el final de la

Primera Carlinada i la Restauració Borbònica les elits burgeses van començar a fonamentar ideològicament els discursos vers els elements culturals nacionals que, a final de segle XIX, es van aplicar, llavors sí, amb finalitats polítiques i dins el programa de construcció de la nació. Analitzem de quina manera.

A *Observaciones sobre la poesia popular*, de 1853, Milà i Fontanals va delimitar les tesis fonamentals de la dicotomia. La «poesia popular», deia, és aquella que té seguiment per part del «vulgo» però que es diferencia, per una banda, de las «rastreras concepciones del habla ordinaria» i, de l'altra, dels poemes polítics —perquè aquests són circumstancials i estan allunyats de l'esperit nacional d'un poble, el qual, s'eleva a una «esfera mas permanente é ideal de lo bello». Finalment, per Milà i Fontanals, el tret que distingia la *veritable* poesia popular era la tradició, concebuda com «la transmision lenta y continua de generacion en generacion, la tradicion oral, cantada y viviente» (Milà 1853: 6). Dit en positiu, per tant, la poesia popular havia de tenir una qualitat literària —en tant que poesia concebuda des de l'estètica romàntica—, havia d'atènyer l'esperit nacional —plantejat com a perenne i no polititzat— i havia de ser transmesa *espontàniament* a través de l'oralitat.

La poesia que havien transmès oralment les cançons populars que quedaven classificades, depurades i publicades en la categoria de «tradicionals» i «catalanes» (en un sentit encara regional), per tant, eren les que representaven el passat veritablement essencial del poble català, allò considerat el més pintoresc i apartat de la modernitat contemporània. Milà i Fontanals va reforçar la tesi de passat posant de manifest que aquelles cançons eren «inéditas», «desconocidas» i havien quedat restringides pràcticament a l'àmbit infantil. Aquest argument, a més, li servia per descriure allò que representava per a ell l'últim fil de transmissió de la tradició, el familiar per la via materna: només les dones recordaven aquelles cançons i les cantaven als seus fills amb «singular complacencia» i «en sus labios inocentes». Per contra, els pagesos ja només cantaven les cançons més modernes, i fins i tot els músics cecs «las olvidaron completamente por coplas modernas, vulgares y faltas de valor poético» (Milà 1853: 90-91). I això malgrat que ara sapiguem que qui ho cantava no ho feia pas com a valor de passat, sinó perquè expressava unes problemàtiques i unes actituds vàlides per al seu present (Ayats 2008a).

El discurs de la transmissió de les cançons populars a través de l'oralitat i, sobretot, de mares a fills, ja havia estat apuntat per Pau Piferrer (Cortès 2011: 112). A diferència d'ell, però, Milà insistia en el caràcter «provincial» de les melodies i no pas en aquell esperit de

fraternitat de la primera meitat de segle que, com havia aconseguit Schiller, eren himnes «de la humanidad entera» i en benefici «del alma inmortal humana». Les *Observaciones* ja pertanyien a una altra època, servien per justificar una poesia popular *legítima* que, el 1853, es volia separar d'una llengua catalana corrompuda i ordinària que no havia sabut conservar les fórmules antigues (Milà 1853: 95).

En realitat, convé malfiar-se tant de l'argumentació de *darrer moment* de la tradició que presenta Milà, com de la interpretació posterior que, creient-se a Milà, valida la categoria d'aquesta oralitat però la presenta com a socialment residual ja en aquelles dècades de 1850. Com podia ser tan residual si s'han continuat utilitzant en l'oralitat cantada fins a final del segle XX? (Ayats 2008a).

Ara bé, la llengua castellana va començar a irrompre amb força també en aquestes capes populars, sobretot a conseqüència de les diversions de la nova societat de l'espectacle i de la modernització urbana. El castellà es va convertir en la «llengua de les lletres que acompanyen els nous balls de saló, de les cançons d'amor, de les tonades d'actualitat, divulgades a partir dels èxits teatrals, de les andaluseries que són el moll del repertori dels cafès cantants» (Marfany 2008: 198). Per tant, Milà reaccionava contra un «poble» que començava a accedir a la llengua considerada llavors de cultura, la castellana —encara que fos per la via del lleure i l'espectacle— quan la imatge pintoresca del pagès cantant cançons tradicionals s'estava desfent per *culpa* de les noves modes —i mentre el mateix Milà produïa tota la seva obra erudita de catedràtic de la llavors refundada Universitat de Barcelona en castellà, l'única opció aleshores imaginable. Com assenyala Marfany, des de les elits conservadores s'imposava un «monolongüisme forçós» a les classes populars, se'ls atribuïa aquest parlar ordinari per tal de conservar a redós del castellà la superioritat i el poder cultural. Per tant, el control diglòssic esdevenia una eina de segregació classista (2008: 197-198).

Als anys 1860 també va iniciar-se la recol·lecció sistemàtica de cançons populars «tradicionals» i «catalanes» amb la incorporació de les tonades. Com indica Ayats (2001: 18), després dels primers reculls elaborats des de la idea de poesia popular catalana, les melodies van començar a prendre protagonisme i es valorava molt positivament la seva inclusió o la imitació de les seves característiques en composicions musicals —una tendència que es va produir, recordem-ho, arreu d'Europa a la segona meitat del segle XIX. Els cinc volums de Francesc Pelagi Briz (1839-1889) en col·laboració amb Càndid Candi (1844-1911) i altres

músics, titulats *Cansons de la terra* (1866-1877), es consideren l'obra pionera en l'interès per documentar el passat de Catalunya a través de les seves melodies tradicionals: «Es la primera vegada que's donan á llum cants populars catalans acompanyats de la música» (Briz 1866: VII).<sup>8</sup> Malgrat que l'obra es va fonamentar en les *Observaciones* de Milà i Fontanals, tenia un objectiu més ambiciós: el de recollir la tonada de les cançons amb la voluntat de difondre-les. Però no cap a les classes populars, sinó entre els melòmans burgesos, «senzills aficionats»:

Pera nosaltres, catalans abans que tot, no n'hi havia prou ab estampar la tonada d'aqueixas cansons de modo que sols poguès servir pels mestres de música; nosaltres hem volgut fer cansons que, sense desmillorar, pugan esser cercadas y aprésas pels senzills aficionats al mes comú dels instruments, al piano. Nosaltres volém que qualsevol pugui, aixís com toca una balada escocessa, tocar les preciosas cansons de nostra estimada terra (Briz 1866: VII).<sup>9</sup>

La llarga introducció del volum permet observar de quina manera els seus autors, i tota una generació d'intel·lectuals, van imaginar la contraposició camp-ciutat des d'una Barcelona en plena expansió urbanística i industrial. La «il·lustració dels pobles» es va utilitzar com a sinònim de la modernitat en contrast amb l'element natural de l'«home primitiu», i l'exemple tan gràfic de la universitat i de la masia no podia ésser més ben trobat:

mentres en las ciutats se feyan Atenéos, la montanya guardava son vestit poétich en tota sa primitiva pureza, pureza que entelar no podia lo baf de las grans poblacions, y mentres á dins de las ciutats naixia una poesia *ciudadana*, á fora anava sent la mateixa la poesia popular, que es la poesia de la naturalesa. Succéhí, quan aquest cas arribá, lo que sol esdevenir ab las familias dels pagesos que envian á quelcun de llurs fills á ser senyor á la vila. Mentres lo fill que ix de una universitat aprén á esser pulit, dissimulat y cumplimentós, á fora los altres germans seus segueixen tan freschs y senzills com abans: no ha perdut res la masía, continúa sent com era [...] (Briz 1866: XXI-XXII).

Com en el cas de la poesia, un sector de la burgesia catalana van buscar en les melodies populars de tradició oral una mena de senzillesa pura i autèntica, l'oposició i, alhora, el

---

<sup>8</sup> Com assenyala Marfany, el catalanisme va fer un «ús abundant i especial del nom “la terra” [...]. Parlen, per dir catalanisme, del “nacionalisme de la terra”; senten “fondo amor a la terra”; canten “cançons de la terra”; treballen pel “desvetllament de la terra”; dels discursos o dels actes catalanistes, diuen, en elogi, que van anar “plens de coses de la terra”. Els catalanistes diuen “la terra” com diuen “la mare”. El possessiu és innecessari: no n'hi pot haver d'altra. I l'absència de qualificacions crea, en la relació dels catalans amb aquesta terra, una sensació d'immediatesa que comunica, sense que calgui cap intermediari, la idea de la catalanitat com a emanació directa d'ella» (1995: 222-223).

<sup>9</sup> L'exemple de la balada escocesa no és irrellevant ni casual si tenim en compte l'impacte que les cançons escoceses van tenir arreu d'Europa a través dels diversos reculls que es van difondre des de la Gran Bretanya i des d'Alemanya al llarg del segle XVIII i XIX.



complement a les músiques de moda i d'autor escrites amb text en castellà o en italià. La recollida de les cançons que havien de construir el paradigma de cançons «pròpies», per tant, era molt dirigida i, alhora que *purificava* les lletres malsonants, eròtiques o escatològiques, consolidava el llistat de cançons que s'havien de potenciar enfront d'unes altres que no eren adients o necessàries: «Per desgràcia eixa versió no es sancera, gracias á haverhi de la mateixa una immoral y repugnanta parodia que n'es la que se's feta mes popular y ha més casi en oblit aquella» (Briz 1871: 76 [en referència al final de la cançó *La filla del Rey*]).

Ara bé, la intel·lectualitat republicana no va ser aliena al poder que la llengua podia exercir a l'hora de dirigir-se al «poble». Si els treballadors fabrils, els menestrals i els masovers eren els qui havien de contribuir a la transformació social i moral de la societat, semblava evident que la llengua catalana i, és clar, les cançons i peces corals en català, es podien convertir en el mitjà idoni per dirigir i controlar més fàcilment aquell segment de població; mentre que el castellà, també entre els republicans, continuava essent la llengua del poder, de la política, de la moda i de la cultura escrita.

La restauració dels Jocs Florals a Barcelona, l'any 1859, va ser un punt d'inflexió molt determinant en aquell procés. Segons la visió de Carmona ([1967] 2010), la instauració d'aquell certamen va enfrontar definitivament la posició dels «instal·lats», com Milà o Joaquim Rubió i Ors (1818-1889), i va configurar la posició dels «maleïts», «que foren els Clavé, els Terrades i els Robreño». Els Jocs Florals, doncs, van ser el catalitzador definitiu d'una realitat que ja existia: la de les dues Catalunya, la conservadora i la liberal, la terratinent i la d'ascendència menestral, la d'Aribau i la de Robreño, la dels jocfloralistes i la dels xarons (Carmona [1967] 2010: 47).

Cada vegada és més evident, però, que la llengua catalana no només es va utilitzar per recordar el «passat trobadoresc» de Catalunya, sinó també per construir un «futur esperançador» (Freixes 2011: 29-32). I que els Jocs Florals va deixar de «ser una dèria de quatre lletrats per esdevenir, convenientment articulats amb el concepte emergent de “renaixença”, un instrument d'ampli consens de projecció de les elits i de significació urbana» (Domingo 2011: 46).

La idea de progrés no estava allunyada de la burgesia conservadora, al contrari, la reforma del camp que en aquelles dates s'estava impulsant des de Catalunya, també empenyia els

terratinents a esforçar-se per a millorar la producció i treure rendiment de les terres, alhora que els empresaris fabrils també tenien interès en l'ordenació de la vida dels obrers per tal d'evitar insurreccions.

D'altra banda, per als republicans les cançons de tradició oral també van convertir-se en un element ideològic importantíssim perquè representaven, en certa manera, la veu de la classe treballadora del passat i d'un gens menyspreable present i la base sobre la qual es podien bastir les noves cançons populars. El 1857, per exemple, Mariano Soriano Fuertes (1817-1880), amic personal de Josep Anselm Clavé (1824-1874) i convençut de les tesis republicanes del cant com a utilitat pública, va recollir cinc testimonis de cançons populars catalanes a l'annex del tercer volum de l'obra *Historia de la música española desde la llegada de los fenicios hasta el año 1850*: «Los estudios de Tolosa», «Los tres dollaires» [sic, per «dallaires»], «La llantia del rei moro», «Las presons de Llayda» [sic, per «Lleida»] i «La filla del marxan» (Soriano 1857: 16 i 17 de l'annex). I fins i tot, el 1859, el mateix Clavé va participar en el recull de poesies editat per Víctor Balaguer (1824-1901) amb el títol *Los trovadors modernos*, el segon volum d'una col·lecció que havia començat l'any abans amb *Los trovadors nous*, editat per Antoni de Bofarull (1821-1892). Hi va publicar les poesies de cinc obres corals —«Las Flors de Maig», «Las Ninas del Ter», «La Nina dels ulls blaus», «Lo pom de flors» i «Cap al tart» ([Balaguer] 1859)— les quals van formar part, més endavant, d'una obra bilingüe més completa i que es va vendre per fascicles, *Flores de Estío*.

En aquests anys entre la restauració dels Jocs Florals de Barcelona i la Restauració Borbònica es van configurar molts dels elements culturals simbòlics que el nacionalisme polític conservador dels anys 1880 i 1890 es va acabar apropiant, però que entre els anys seixanta i la Primera República compartien tots dos discursos ideològics. Es constata, doncs, que «el relat que ens havien llegat els homes de la Renaixença a propòsit de la represa, a l'ombra del romanticisme, de la literatura en llengua catalana», s'ha de modificar (Rossich 2013: 25). Recentment, i en aquesta direcció, alguns estudis sobre els usos i funcions de la llengua catalana del segle XIX ja estan contribuint d'una manera decidida a revisar les idees tradicionals sobre aquest tema (Domingo 2009, 2011; Freixes 2011; Marfany 1995, 2008).<sup>10</sup>

---

<sup>10</sup> Albert Rossich ha pogut consultar recentment el fons d'una societat aristocràtica que va realitzar diverses sessions a Barcelona entre el 1842 i 1853, la Societat Pírica —gràcies a la cessió que els hereus de Ramon

## Les sardanes com a símbol d'un discurs nacional

A principi de segle XX, les sardanes i la formació instrumental que les interpreta, la cobla, van esdevenir símbols indiscutibles de la cultura popular catalana i, al seu torn, Pep Ventura es va convertir en el pare de la sardana moderna (Marfany 1995). El procés que va erigir la sardana com a emblema de la música tradicional catalana va iniciar-se en les dues dècades anteriors, en un discurs encetat per les paraules del propietari begurenc Josep Pella i Forgas (1852-1918): «es nuestro baile nacional: saludadle» (Pella 1883: 46).

En una maniobra ideològica molt ben travada, Pella i Forgas va atorgar a la sardana valors morals, musicals i simbòlics. En primer lloc, va generalitzar el ball empordanès —que també es ballava a l'actual Gironès i als pobles de la comarca de La Selva— com a ball català, i va atribuir-li el mèrit d'haver transmès el cant popular. Pella es referia a la categoria de «cançons populars» tal com l'hem trobada en els textos de Milà i de Briz, una manera afectiva de relacionar aquest ball amb la Catalunya prerevolucionària, preindustrial i pintoresca. Com assenyala Marfany, «la idea que la sardana havia estat sempre, des de la més remota antiguitat, *el* ball nacional, el de *tots* els catalans, l'expressió mateixa de la pura catalanitat, ja s'havia introduït, subtilment, calladament» (1995: 325). En realitat, però, els textos no ho introdueixen «calladament», sinó de manera ben explícita. En segon lloc, va neutralitzar una evidència llavors encara molt recent, i és que durant el Sexenni Revolucionari (1868-1874) les sardanes s'havien convertit a l'Empordà en elements de força popular a favor de la República (Ayats, Costal, Rabaseda 2009: 30-31). I en tercer lloc, va situar l'origen de les sardanes a l'antiga Grècia, traçant un cordó umbilical històric entre l'Empordà del segle XIX i la Grècia clàssica, una explicació que es fonamentava en les investigacions de Miquel Sans i Serra (*ca.* 1815-1875) al capdavant de les societats arqueològiques de Figueres i de Girona a la dècada de 1840.

Amb un discurs tan contundent, Pella només va haver d'amagar algunes sardanes que quedaven fora del marc conceptual que ell volia traçar: algunes sardanes bèl·liques i moltes altres que no s'inspiraven en les cançons populars sinó en himnes revolucionaris i en fragments d'òpera i de sarsuela. No podia acceptar que alguns compositors utilitzessin «las deliciosas melodías de las óperas de Bellini, Rossini y Gounod» per a fer-ne sardanes

---

d'Alòs-Moner i de Dou (1885-1939) han fet a la Biblioteca Nacional de Catalunya— una documentació que contribuirà, segur, a apuntar noves teories vers la llengua i la literatura catalanes del segle XIX (Rossich 2013).

perquè aquella música era una «lamentable» «influència moderna», gens adient a les característiques que ell atribuïa al ball (Pella 1883:54). L'autor no va fer res d'extraordinari ni d'original: senzillament va separar la música que havia de formar part del nou model tradicional català —aquella que no hauria estat contaminada d'elements *externs* ni *moderns*— de la música «vulgar» o «de moda», tal com els seus homònims europeus havien fet en altres contrades. Davant dels fets, però, va haver d'inventar-se el miracle: les úniques fonts d'inspiració de Pep Ventura haurien estat les melodies populars de tradició oral, anònimes, antigues i en català, aconseguint un efecte meravellós, unir «el canto á la música para describir y ensalzar la tierra ampurdanesa o la vida y fatigas de la agricultura» (Pella 1883:54). Pep Ventura es convertia, per obra de Pella i Forgas, en el geni musical romàntic català.

La mitificació de Pep Ventura, mort tot just vuit anys abans, va fer molta fortuna, i el mateix discurs va anar prenent força de publicació en publicació (Romagueras 1890; Montsalvatge i Aleu 1895). L'any 1906 el figuerenc Josep Pous i Pagès (1873-1952) va publicar una semblança de Pep Ventura, a tall de pròleg, en l'edició per a piano de la sardana *Per tu ploro*, un arranjament de Lluís Millet (1867-1941).<sup>11</sup> Per primera vegada, les sardanes sobre temes d'òpera no es van amagar sinó que es van justificar per la poca formació musical del compositor:

De bell començament el music empordanès pagà també tribut a la xabacanería de l'època, posant en ritme de sardana els motius dels operistes italians més a la moda. I ¿com havia de lliurer-s'en, pobre music isolat en un recó del món, de retre homenatge a lo que era tingut per indiscutiblement superior, en opinió de les persones enlletrades? (*Empordà Federal*, a. XI, n. 560, 15.10.1921, p. 3).

Pous i Pagès també va ser el primer a afirmar que devia haver estat Josep Anselm Clavé (1824-1874) qui va aconsellar Pep Ventura d'abandonar les melodies de moda per compondre sardanes inspirades en les cançons populars: «Però aviat, sembla que per influència i concell d'en Clavé [...], en Pep deixà de banda els motius d'òpera, abandonant-se a la seva inspiració personal, filla directa de la musa popular».<sup>12</sup> Sota aquest argument, el

---

<sup>11</sup> Aquesta publicació va ser idea del notari Salvador Dalí i Cusí (1872-1950), pare del pintor, i de l'editor Dalmau Presas i Bru (n.1870) (Playà 2010: 156). La mateixa biografia va ser publicada íntegrament al número extraordinari del periòdic setmanal *Empordà Federal* del 15 d'octubre de 1921, dedicat a la figura de Pep Ventura, amb articles de Lluís Millet, Sebastià Trullol i Plana, Eusebi Isern Dalmau, Carles Rahola, Ignasi Iglesias, Tomàs Garcés, Víctor Català, Josep Maria López Picó, Joaquim Cusí, Carles Costa i Jaume Pahissa (Playà 2010: 159)

<sup>12</sup> *Empordà Federal*, a. XI, n. 560 (15.10.1921), p. 3.

catalanisme polític va trobar en Pep Ventura la inspiració del músic de la *terra*. El compositor de Figueres es convertia en el pare de la generació posterior de músics modernistes i noucentistes, en el precursor d'Enric Morera (1862-1942) o de Lluís Millet, per esmentar dues tendències ideològiques dins del catalanisme musical.

Autors com Joan Salvat (1927), Pere Coromines (1953 [publicació escrita abans de la Guerra Civil i publicada molt posteriorment]) o Aureli Capmany (1948) no van afegir gaire informació nova sobre el músic. Senzillament van adjuntar la relació d'obres del compositor, que des de principi d'aquell segle —la data exacta es desconeix— es trobaven dipositades al Centre de Documentació de l'Orfeó Català.<sup>13</sup> A la llista hi havia, també, les sardanes sobre fragments d'òpera i de sarsuela: unes sardanes amb títol castellà sempre incòmodes d'argumentar per part dels hagiògrafs.

En paral·lel a la construcció del mite folklòric de Pep Ventura —que durant la Dictadura franquista va encaixar a la perfecció amb el concepte de *sano regionalismo*—, les autoritats acadèmiques del país van valorar positivament la figura del músic empordanès per la seva vessant popular, però van manifestar allò que per a ells era una evidència o, en realitat, un axioma: que Pep Ventura no tenia gaires coneixements musicals acadèmics. El musicòleg Josep Ricart i Matas (1893-1978) ho va expressar d'aquesta manera:

Fue un compositor fecundísimo, y si bien eran deficientes sus conocimientos de armonía, supo dar un notable espíritu a las sardanas y otras obras que compuso, teniendo el mérito de haber sido el primer músico catalán que se inspiró en el riquísimo folklore del país (Ricart i Matas 1956: 1063).

Ja feia temps que alguns compositors havien manifestat la incapacitat d'alguns músics populars d'escriure «correctament», de fer veritablement allò que, amb la voluntat de fer efectiva una distinció social a través de la cultura, s'ha anomenat música «culta». Al llarg del segle XX, les mateixes crítiques a la mala orquestració d'Enric Morera, o les harmonies modals i mal resoltes de Vicenç Bou, per exemple, també es van aplicar a Pep Ventura. Els

---

<sup>13</sup> El periple de la tenora de Pep Ventura, en canvi, sí que es coneix. Quan va morir, l'instrument va passar a mans del seu fill, Benet Ventura, i en la mort d'aquest el 1890, a mans de Dalmau Presas. El llibreter va vendre la tenora al col·leccionista Eduard Fabre, i les partitures al polític i escriptor Josep Puig Pujades. La pista de les partitures es perd, però Eduard Fabre va intercanviar la tenora per un dibuix de Josep Lluís Pellicer. El 1901, en la mort de Pellicer, la tenora va passar als seus hereus i la va comprar en subhasta el poeta empordanès Sebastià Trullol, qui finalment la va vendre al notari Salvador Dalí i Cusí el 1921. Finalment, el 1933, Dalí i Cusí va fer donació de la tenora a la Junta de Museus de Barcelona, motiu pel qual avui es troba exposada al Museu de la Música de Barcelona (Playà 2010: 156; Pahissa 1933)

autors «populars», però, sempre se salvaven de caure a l'infern acadèmic per un element essencial, la seva raó de ser: la inspiració melòdica.

Juli Garreta (1875-1925), per exemple, trobava francament dolentes les sardanes de Pep Ventura, i *Per tu ploro*, la pitjor. El músic ganxó justificava la seva opinió amb un argument senzill: en l'època de Pep Ventura ja havia existit Mozart, «i quan s'és músic de debó, l'època no compte, és un mite».<sup>14</sup> El mateix argument de Garreta va servir, al llarg del segle XX, per permetre a algun músic acadèmic d'*arreglar* algunes de les sardanes populars de Ventura, Morera o Bou. Als anys 1960 i 1970 la preocupació per no tenir unes composicions tradicionals dignes, va animar compositors com Lluís Albert a modificar harmonies i instrumentacions d'aquests músics del segle XIX. Per tant, cal recordar que les versions de les sardanes de Ventura que s'interpreten actualment són fruit d'adaptacions, almenys pel que fa a la instrumentació.

Amb la certesa que les sardanes de Pep Ventura no complien els requisits de la música culta, l'any 1970 —al període final de la Dictadura i amb unes intencions prou diferents de les anteriors—els autors de *La sardana. El fet musical*, monografia en tres volums, van repetir per enèsima vegada les tres influències principals de l'obra de Pep Ventura:

La pressió italianitzant no va constituir per a Pep Ventura una influència deformadora ni va marcar el seu sentit melòdic amb trets indelebles. Sovint el pes d'aquesta influència ha estat exagerat. La influència claveriana tampoc no és definitiva. [...] La redempció de Ventura s'acompleix, definitivament, amb la influència de la cançó de la terra (Mainar *et al.* 1970: 56).

La monografia de Josep Mainar de 1898 va continuar insistint, sense canvis destacats, en el discurs sobre la sardana i sobre la producció de Pep Ventura.

Bandejades de la música culta però rescatades de la «vulgaritat» i el xaronisme de les músiques «de moda», al llarg de cent trenta anys les sardanes de Pep Ventura han ocupat un lloc preeminent en la categoria de la música «tradicional catalana».

---

<sup>14</sup> Document inèdit de Josep Grahit, «Juli Garreta (1875-1925). Semblança biogràfica d'un personatge il·lustre fill de la província», p. 155. Girona, AMG, Fons Josep Grahit i Grau, UI 1392. Top. 22.29.

## Estudi de les sardanes llargues de Pep Ventura: hipòtesis i metodologia

Josep Martí (1996, 2000) va ser el primer que va plantejar el concepte de folklorització de la música tradicional catalana a partir de l'exemple de les sardanes llargues empordaneses i del seu passat com a ball de moda:

Entonces la sardana se hacía con ritmos y aires melódicos de moda, la cobla incorporaba instrumentos innovadores de manera que lejos de concebirse como una música y baile claramente territorializados se la entendía básicamente como producto de su tiempo susceptible de traspasar fronteras. Era un baile de moda y de ahí el tipo de relevancia social que poseía donde se implantaba (Martí 2000: 253).

Martí va situar les sardanes de Pep Ventura sobre temes d'òpera i sarsuela en el context de la sardana com a ball de moda: «Por eso no debe extrañar que sus primeras sardanas lleven títulos en castellano tan disonantes con el carácter actualmente consagrado de la danza» (Martí 2002: 818-819). Pocs anys després, Jaume Ayats (*et al.* 2006) va posar el punt de mira en aquestes sardanes com a elements de moda a l'Empordà del segle XIX —destacant els elements musicals propis de l'època i la rellevància social del ball— per marcar també el gir ideològic posterior i indicar el canvi de discurs envers la dansa nacional segons la proposta de Pella i Forgas.

La tesi doctoral que presentem té la voluntat de desenvolupar, en primer lloc, la hipòtesi implícitament suggerida per aquests primers estudis musicològics que, a l'inici del segle XXI, van observar en les sardanes unes característiques socials i musicals ben allunyades de la visió tradicionalista. Amb aquesta finalitat, hem centrat el nostre estudi en les sardanes de Pep Ventura en el moment que van ser compostes, és a dir, en els anys previs a l'inici del procés de folklorització i, especialment, en l'època compresa entre la restauració dels Jocs Florals i la Primera República (1859-1874). Les darreres publicacions científiques sobre les músiques populars del segle XIX i, en especial, sobre la irrupció d'una nova música popular en el context del nou règim, han motivat la recerca de punts de connexió entre el ball empordanès i altres exemples europeus i sota la influència colonial.<sup>15</sup>

---

<sup>15</sup> Els primers resultats d'aquesta hipòtesi ja els vam obtenir en el treball de recerca *Pep Ventura: moda, sàtira i revolució. Anàlisi musical, política i social de les sardanes sobre temes d'òpera i sarsuela (1864-1875)*, dirigit per Francesc Cortès i Mir i presentat a la Universitat Autònoma de Barcelona el primer de juliol de l'any 2008 dins el programa de doctorat en Musicologia.

L'objecte del nostre estudi, tanmateix, ha estat l'eix conductor per elaborar un propòsit més ampli: la recerca dels mecanismes ideològics i de classe que, a la Catalunya de la Renaixença, van motivar la classificació de les músiques segons aquestes categories. En una segona hipòtesi, doncs, plantejem la possibilitat que potser l'apropiació de les sardanes per part el catalanisme conservador —tan sospitosament ràpida i efectiva— va ser el resultat final d'una disputa anterior al 1874 pels símbols ideològics del país. De la mateixa manera que els recents estudis literaris indiquen que aquest període històric és fonamental per comprendre el procés de lluita entre conservadors i republicans per tal de consolidar llurs propòsits, creiem que les sardanes van arribar a ser de l'interès i van formar part dels imaginaris simbòlics d'ambdós projectes anys abans de la mort de Pep Ventura i, per tant, abans de l'inici del mite.

La metodologia de treball l'hem fonamentada en l'estudi de les partitures de Pep Ventura que es conserven al Centre de Documentació de l'Orfeó Català. El fons està organitzat en tres caixes, dues de partitures i una de partícels:

CV 1(1) MM\_VENTURA, Pep Núm. 1-133 (partitures)

CV 1 (2) MM\_VENTURA, Pep Núm. 134-161 (partitures)

CV 2 MM\_VENTURA, Pep Núm. 162-169 (partícels)

El bon estat de conservació i un nou inventari —incentivat per les nostres primeres recerques de l'any 2006 i que hem d'agrair a la labor de la Montserrat Bergadà i de la Maria Sadurní— ha facilitat la consulta de les partitures originals de Pep Ventura. Tanmateix, aquestes presenten un gran inconvenient per a un estudi com el nostre, que es basa en la necessitat de precisió en la cronologia de les informacions: a excepció d'un parell de casos, les partitures de Pep Ventura no estan datades. Aquesta dificultat s'afegeix a la incertesa de saber si el fons és complet o incomplet i ambdues circumstàncies generen dubtes, en absolut menyspreables, al voltant de l'activitat de Pep Ventura i la seva orquestra. Al llarg del nostre treball, no obstant això, hem pogut anar relacionant les partitures del músic de Figueres amb informacions secundàries que ens han ajudat a configurar una cronologia bastant sòlida de composició de les sardanes d'aquest fons.

Per tal d'assegurar que les partitures incloses en les tres caixes del fons Pep Ventura corresponen realment a la mà del músic, ja que cap partitura porta la seva signatura, hem realitzat un petit estudi grafològic a partir dels títols de les obres i d'una carta signada per ell



mateix que es conserva al fons de la Federació de Cors de Clavé a l'Arxiu Nacional de Catalunya (v. **Annex D**).<sup>16</sup>

A més de les partitures, que han conformat el nucli central del nostre estudi, també hem utilitzat altres fonts primàries per tal d'obtenir una visió global de l'activitat musical de l'època, especialment les partitures de compositors contemporanis a Pep Ventura, informacions hemerogràfiques i documentació manuscrita procedent, en bona mesura, de l'activitat associativa de Figueres (per alleugerir les informacions sobre casinos i societats dins del treball, hem agrupat aquesta informació en l'**Annex C**).

El coneixement de la vida social i cultural de Figueres, però també del conjunt de l'Empordà, ha estat imprescindible per emmarcar correctament els fets musicals i els històrics, i per relacionar-los amb els esdeveniments polítics del segle XIX. Des de la Guerra del Francès (1808-1814) l'Empordà, amb constants interaccions amb el Rosselló, havia esdevingut una de les portes d'entrada de les idees revolucionàries, de la maçoneria i del socialisme utòpic, i a les dècades de 1830 i 1840 es va convertir en una zona estratègica en la consolidació del republicanisme federal —recordem que Abdó Terrades i Josep Andreu Fontcoberta vivien a la Catalunya del Nord en la dècada de 1830. Per la seva situació geogràfica, situada entre Barcelona i l'entrada a França per la Jonquera, Figueres era, a més de la capital del partit judicial de l'Alt Empordà, una vila pròspera, un referent del comerç agrícola —sobretot de cereals i vinya— i un destacat centre de comunicacions. La construcció del Castell de Sant Ferran (1750-1780), per exemple, va precipitar la remodelació del traçat urbà, que es va modernitzar molt abans que en les altres capitals. A més, la Guerra Gran (1793-1795) i la Guerra del Francès, contràriament a altres zones de Catalunya, no van debilitar el comerç ni van perjudicar l'agricultura. L'any 1860 Figueres tenia 10.000 habitants, i el partit judicial de tot l'Alt Empordà 65.476, just per sota del partit de Girona, amb 73.625. En canvi, però, gestionava més ajuntaments, seixanta-tres enfront dels cinquanta-sis de Girona (Clara 1986: 21).

Per tal d'exposar ordenadament els continguts del treball, hem estructurat el cos central del text en cinc capítols independents. Els quatre primers capítols inclouen taules i exemples

---

<sup>16</sup> Algunes de les partitures de Pep Ventura van ser copiades per Josep Serra i Bonal (1874-1939) a principi de segle XX. Constatem l'existència d'aquest altre fons, que també es conserva al Centre de Documentació de l'Orfeó Català, però en cap cas hi fem referència al llarg del treball.

musicals que hem situat dins el mateix cos de text per facilitar-ne la consulta. En canvi, hem agrupat les il·lustracions (fotografies, imatges i partitures) al final de cada capítol. Després de les referències bibliogràfiques, el treball es tanca amb sis annexos —el contingut d'alguns dels quals ja hem avançat— que aporten informacions complementàries als capítols i que s'identifiquen per una lletra, de la A a la F.

Les cites de les fonts primàries s'han realitzat amb transcripció diplomàtica, mantenint la grafia original i indicant, en alguns casos, les paraules o expressions que podrien portar un lector actual a lectures errònies. Hem optat per deixar en la llengua original les cites de llibres i de periòdics. Si la cita és en castellà ens hem estalviat la traducció, però en les referències en anglès, francès i italià, hem optat per incloure una traducció pròpia —si no s'indica el contrari— en una nota al peu de pàgina.

Finalment volem indicar que Pep Ventura no va fer un ús sistemàtic dels títols de les seves sardanes, de manera que a vegades hi ha certes diferències entre els noms de les partitures i els de les partícels —i, també, entre les mateixes partícels. Així, una partitura pot portar per títol *Sardana larga del can can* i la partícel·la corresponent, només *al Can Can*. En alguns casos, fins i tot, la partitura només porta un títol genèric —com *Sardana larga* o tan sols *larga*— mentre que en les partícels sí que hi apareix un títol literari. És per aquest motiu que una mateixa sardana, segons si en citem la partitura o la partícel·la, pot aparèixer escrita al llarg del treball en nomenclatures diferents. No era la nostra intenció crear un títol uniforme per a cada sardana, i per això ho fem explícit; aquesta tasca ha de formar part d'un procés de catalogació que, potser, podríem emprendre més endavant.



# CAPÍTOL 1

---

## **LES ORQUESTRES DE BALL. TRANSFORMACIÓ INSTRUMENTAL I NOUS MODELS DE GESTIÓ I DE LIDERATGE**



## Teatres d'òpera i consolidació d'orquestres públiques

A la dècada de 1860 Pep Ventura era el clarinet solista de l'orquestra del Teatre municipal de Figueres.<sup>1</sup> La inauguració d'aquell coliseu el desembre de 1850, un edifici monumental d'estil neoclàssic projectat per l'arquitecte Josep Roca i Bros (1828-1877), va ser un pas importantíssim en la transformació i consolidació de la vila cap als models de sociabilitat i de lleure del nou règim.<sup>2</sup>

Des de l'any 1826, les quinzenes teatrals havien funcionat en una antiga caserna adjunta al cementiri de la Parròquia de Sant Pere, segons Pascual Madoz, un espai «reducido y de mal gusto, escepto el escenario que fué decorado y renovado en 1841» (1847: 92). El nou edifici es va emplaçar sobre el mateix cementiri ocupant també una part del solar de la Torre d'en Gorgot, una folgada ubicació que va permetre la construcció de dues façanes adornades amb escultures i relleus (v. **il·l. 1.1-1.3**).<sup>3</sup> Dissenyat a la italiana, el teatre disposava de platea i tres pisos, tenia capacitat per a 1.200 persones, els corredors eren espaiosos i disposava de maquinària teatral moderna.<sup>4</sup> El prosceni i l'escenari eren amplis i pensats tant per a funcions líriques com dramàtiques. Les decoracions interiors i la gran pintura del sostre i

<sup>1</sup> «Devemos tambien hacer mencion del aplauso que espontáneamente arrancó el sentido prelude que en el clarinete ejecutó el Sr. Ventura en la cavatina de tiple [la cavatina era “Regnava nel silenzio” de l'òpera *Lucia di Lammermoor* de Gaetano Donizetti (1798-1848)]» (*EA*, a. 3, n. 193, 06.12.1863, p. 3). Per altra banda, tenim constància que Sebastià Trullol va comprar la tenora i el clarinet de Pep Ventura en una «exposició i venda» dels objectes del dibuixant Josep Lluís Pellicer, traspasat el 1901. No hi ha dubte, doncs, que tocava els dos instruments (*Empordà Federal*, a. XI, n. 560, 15.10.1921, p. 11; Costal ed. 2010: 156).

<sup>2</sup> Durant més de cinquanta anys va ser l'únic teatre públic de Figueres, fins que al tombant de segle XX el nou Teatre Jardí, inaugurat el 1914, va prendre-li el relleu. L'incendi de 1939 el va deixar inutilitzable i finalment va ser reconvertit en l'actual Museu Dalí a la dècada de 1970.

<sup>3</sup> El procés de trasllat dels cementiris des del centre de les ciutats fins a les afores és paral·lel i complementari al de la transformació urbanística general de mitjan segle XIX. El mateix cas va ser el del Teatre del Liceu, construït sobre l'antic cementiri del Convent dels Trinitaris. Per aquest motiu, els rumors d'apareguts i aparegudes en teatres és molt freqüent en aquesta època.

<sup>4</sup> «C'est un édifice magnifique, qui honore l'architecte qui en a fait le plan; la façade est battie avec luxe et l'intérieur contient toutes les commodités désirables. La salle de spectacle peut contenir 1200 personnes, les corridors sont vastes et les foyers élégamment meublés. Les machines sont faites dans le goût moderne et les décorations sont dues à un peintre distingué de Barcelonne [...]» (*JPO*, n. 99, 21.12.1850, p. 2). «És un edifici magnífic, que fa honor a l'arquitecte que l'ha planificat; la façana s'ha bastit amb luxe i l'interior conté totes les comoditats desitjables. La sala d'espectacle pot allotjar 1.200 persones, els corredors són amplis i els rebedors moblats elegantment. La maquinària escenogràfica és feta segons el gust modern i els decorats són fets per un pintor distingit de Barcelona».

del teló van ser obra de l'escenògraf francès Fèlix Cagé (1820-1869), i una aranya de vidre amb trenta-dos punts de llum comprada a París il·luminava tot l'interior (Alonso de Medina i Cervera 1980: 72-73; Torrent 1972: 16).

La construcció d'un nou coliseu a Figueres no va ser un cas aïllat. A mitjan segle XIX es van construir diversos teatres, rehabilitats o de nova planta, com el d'Olot l'any 1842, el d'Olesa de Montserrat i el Gran Teatre del Liceu a Barcelona el 1847, el de la Bisbal d'Empordà el 1850, el de Maó el 1859, el de Girona el 1860 o el de Sabadell el 1863. Aquestes ciutats es van convertir en centres teatrals de referència per a companyies itinerants de declamació, cant i ball, i en escenari de músics virtuoses, prestidigitadors i tota mena d'artistes que oferien espectacles extraordinaris entre temporades còmiques (v. §2).

Sabem que la temporada 1865-1866 l'orquestra del Teatre de Figueres va estar formada per vint músics, i la següent per vint-i-cinc, una plantilla que segurament va anar en augment des del 1826 i al llarg d'aquells quaranta anys de teatre públic.<sup>5</sup> Malauradament, l'incendi de l'any 1939 va destruir la documentació de l'edifici i es van perdre les fonts primàries que avui ens permetrien conèixer el funcionament del teatre i els detalls sobre les companyies i els músics municipals que hi treballaven. Tanmateix, l'orquestra que funcionava al Teatre de Girona, a escassos quaranta quilòmetres de Figueres, ens pot servir com a exemple per observar la transformació d'un nucli reduït de músics fins a una orquestra d'una trentena de membres.

Durant el primer terç del segle XIX, l'orquestra del Teatre del Pallol de Girona —nom que rebia l'antic coliseu gironí abans de la remodelació de 1860— va estar formada per vuit músics. La temporada 1838-1839, però, el nombre de professors es va quasi duplicar, arribant als catorze. Aquest augment s'explica per les primeres representacions d'òperes senceres que es van representar a la ciutat —amb la publicació del llibret i la interpretació de tots els actes— per a les quals es necessitava un número més elevat d'instrumentistes, sobretot en la secció de vent-metall.<sup>6</sup> El 1847, el contracte de l'orquestra es va fer pel mateix nombre de músics, encara catorze, però es va ampliar molt significativament en la

<sup>5</sup> EA, a. 5, n. 376 (14.09.1865), p. 3; EA, a. VI, n. 480 (13.09.1866), p. 3.

<sup>6</sup> AHMG, VI.3 Teatre, Lligall n. 3, Comptes, 1836-61, UI 12884. La primera òpera sencera que es va representar a Girona va ser *Norma* de Vincenzo Bellini el 1839 (Costal, Gay, Rabaseda 2010: 99). A la Biblioteca-Arxiu del Castell de Peralada es conserva un llibret d'aquesta representació (top. I II-S, sig. 781.96, reg. 39.498).

inauguració del nou teatre el 1860, arribant als vint-i-set: dues flautes, dos clarinets, dos fagots, dos cornetins, dos trombons, dues trompes, un «bajo» (s'entén de metall), quatre violins primers, quatre violins segons, dues violes, un violoncel, dos contrabaixos i timbales.<sup>7</sup>

L'augment del número de professors és interessant, però també ho és el fet que eren assalariats municipals i que cada vegada rebien un sou més estable. L'any 1838, per exemple, els músics cobraven per quinzenes amb un preu estipulat per a cada funció, una quantitat econòmica que Ignasi Cascante (m.1866), el director en aquella època, s'encarregava de repartir-los personalment.<sup>8</sup> A la dècada de 1860, vint anys després, ja tenien assignat un sou per mesades, d'entre 130 rals per als segons papers i fins a 270 rals per als primers papers de violí, contrabaix, flauta i clarinet (*Teatro de la Reina*: 39-40).<sup>9</sup> Els músics eren tractats com a «empleados de la casa teatro», i també rebien quantitats extres puntuals per als balls públics i per a les funcions extraordinàries de Quaresma i d'estiu.<sup>10</sup>

La funció dels músics municipals, evidentment, ja existia durant l'Antic Règim. Tanmateix, gràcies a les representacions teatrals cada vegada més regulars i a la presència d'una orquestra en totes les representacions (encara que les funcions fossin dramàtiques s'obrien amb una simfonia i acabaven sovint amb una exhibició de ball acadèmic interpretada per l'orquestra), aquests músics tenien assegurada una estabilitat econòmica a mitjà termini. Una estabilitat que fins llavors havien tingut, sobretot, els professionals vinculats als estaments religiosos i militars, i els músics de ciutats grans, com Barcelona, amb una activitat musical més gran i un important patrocini privat.

Aquesta regularitat va afavorir la professionalització de tota una generació de músics nascuts, aproximadament, entre el 1800 i el 1820. A Girona, l'ampliació de vuit a catorze

<sup>7</sup> AHMG, VI.3 Teatre, Lligall n. 8, Arrendaments, UI 12.889, «Contrata que para el ajuste de la orquesta del Teatro de esta Ciudad durante el año cómico de 1847»; AHMG, VI.3 Teatre, Lligall n. 7, Correspondència, UI 12.888, «Profesores de orquesta: Reales mensuales».

<sup>8</sup> Les temporades còmiques tenien una durada aproximada de quatre mesos i mig, i un any tenia dues temporades còmiques, una de setembre a Carnaval i una altra de Pasqua fins l'estiu. Cada temporada còmica s'organitzava per quinzenes, que eren els períodes d'abonament.

<sup>9</sup> AHMG, VI.3 Teatre, Lligall n. 3, Comptes, 1836-61, UI 12884.

<sup>10</sup> «He recibido de D. Jayme Alver Regidor depositario de los fondos de la casa del teatro de esta ciudad la cantidad de cuarenta y ocho pesetas por la paga de los once músicos del Bayle que se dió en el Teatro el domingo 22 de los corrientes. Gerona, 28 de julio de 1838. Ignacio Cascante»; «Nómina de los haberes satisfechos a los musicos que han tocado en las funciones [de la Passió de 1855] de tarde y noche del día 25 de Marzo y noche del 29 del propio mes» (AHMG, VI.3 Teatre, Lligall n. 3, Comptes, 1836-61, UI 12884).



músics la temporada 1838-1839, per exemple, es va fer amb sis joves músics gironins. Hi van entrar cobrant un ral menys que la resta per cada funció —tres rals en lloc de quatre—, i no van ascendir de posició econòmica fins que es van jubilar els més veterans. Es tractava, doncs, de l'inici d'un relleu generacional i de l'ampliació de les possibilitats de l'ofici de músic (Costal, Gay, Rabaseda 2010: 100). Als anys seixanta del segle XIX, quasi una trentena de famílies de Girona vivien directament de l'ofici de músic del cap de família, perquè la majoria de professors de l'orquestra eren nascuts a la mateixa ciutat (fora d'excepcions notables com la presència a Girona del violinista italià Francesco Berini de manera intermitent des dels anys trenta i fins als cinquanta).

La transformació del model de músics-menestrals, que havia funcionat a tot Europa durant el segle anterior, cap a un nou concepte de professor de música dedicat en exclusiva a aquest ofici, es pot resseguir als padrons municipals. La majoria dels qui a mitjan segle XIX s'inscrivien com a «músico» o «profesor de música» a Girona provenien de famílies menestrals amb botiga, dedicades a la fabricació i al comerç dels productes propis —com vidriers, sastres, pintors o cafeters. Algunes d'aquestes famílies, a més, estaven especialment vinculades a oficis relacionats amb la construcció d'instruments —com corders, sabaters o cadiraires. Per tant, mentre que els pares dels professors que integraven l'orquestra pública de Girona havien compaginat els dos oficis al llarg de la vida, el de músic i el de menestral, alguns dels fills van incorporar-se al mercat laboral exclusivament com a músics. És a dir, no és que abans del 1800 no hi hagués músics de funció civil a Girona, és que no s'empadronaven com a tals (Ayats *et al.* 2006; Ayats, Costal, Rabaseda 2009; Costal, Gay, Rabaseda 2010).

A Figueres observem una evolució molt semblant als padrons municipals, motiu que reforça la hipòtesi que la transformació de l'ofici musical va seguir el mateix model. Per il·lustrar-la proposem quatre casos concrets: Rafael Mundi (n.1765), nascut a Castelló d'Empúries i establert amb botiga a Figueres, era sabater, però el seu fill, Abdó Mundi (1817-1872) va traslladar-se a Barcelona com a violinista del Teatre del Liceu; Miquel Ginferer (n.1765) també era sabater, i un dels seus dos fills, Isidre Ginferer (n.1814), es va professionalitzar com a primer flautista del Teatre de Figueres;<sup>11</sup> els germans Joaquim

---

<sup>11</sup> «Tambien dijo con notable espresion la citada Sra. [d'Auria] el aria del último acto, llamada de la loca, *ardon gl'incensí*; cuyo inspirado canto apagado y débil se balancea y se sostiene apénas en las imperceptibles notas de

Coderch (n.1807) i Bonaventura Coderch (n.1810), que provenien d'una família de corders, van establir-se com a músics mentre el seu germà petit, Narcís, va continuar amb l'ofici del pare; i finalment, tot i que ja d'una generació posterior, el flautista i compositor Josep Maria Daunis (n. ca.1840), fill del sastre i cap de cobla Francesc Daunis (n.1819), es va traslladar a Barcelona per formar part de l'orquestra de l'Orfeón Barcelonés fundada per Joan Tolosa (1818-1890).<sup>12</sup> Aquests exemples ens informen, a més, que la vila va preparar joves professionals que van desenvolupar una carrera sòlida com a músics a Barcelona.

En altres zones de Catalunya, la formació d'orquestres estables es va produir a redós de les capelles religioses. Medrano (2006: 32-35) presenta un model d'orquestra a Montblanc per a les funcions públiques civils i eclesiàstiques de fins a trenta músics per a una població que a la dècada de 1850 superava de ben poc els 4.000 habitants. L'orquestra per a actes religiosos es componia de dotze instrumentistes i es podia ampliar amb vuit músics més. Medrano també ha confirmat que tots els músics montblanquins provenien de famílies menestrals dedicades al metall (ferrers i serrallers), a la fusta (fusters i cadirers), a la pell i el cuir (sabaters i espadenyers) i a la sastreria (2006: 55). Tanmateix, cap d'aquests va establir-se exclusivament com a músic, tots van continuar amb l'ofici menestral de la família.

En els casos de Girona i de Figueres, l'activitat al voltant d'un teatre municipal i la regularitat de les temporades còmiques van ser les causes principals per a la consolidació de professionals de la música desvinculats dels estaments religiosos i militars, i amb possibilitats de dedicar-se quasi exclusivament a la interpretació i a la composició. Cal tenir present, a més, que des del 1835 la majoria de músics seglars es trobaven en una situació compromesa «al haber perdido sus ocupaciones en las capillas de música como consecuencia del proceso desamortizador del 1835» (Cortès 1998: 225). L'elaboració de noves normatives d'organització interna per a la reforma i l'estabilització de les orquestres teatrals que es va produir en aquella època denota, doncs, que s'estava produint un canvi de model en l'ofici de músic que va anar lligat a un augment de l'oferta teatral i al protagonisme que els teatres van començar a desenvolupar en la vida social i cultural de viles i ciutats.

---

la orquesta y delicados acordes de la flauta; en la cual ha acreditado ya otras veces el Sr. Ginferrer su ejecucion y buena escuela» (EA, a. 3, n. 193, 06.12.1863, p. 3).

<sup>12</sup> «No olvidemos tampoco el mérito que por sus composiciones tienen adquirido los señores [Abdó] Mundí, [Baldiri] Cristiá, [Domènec] Terrarols [sic, per Terrarol] y Daunis (José Maria), este último primer flauta en la acreditada orquesta del Orfeon Barcelonés» (EA, a. 4, n. 242, 26.05.1864, p. 2).

## Nous models d'orquestrades de ball

Al llarg de la primera meitat del segle XIX, l'Ajuntament de Figueres es va encarregar, a través de les comissions de regidors pertinents, d'organitzar les orquestrades per als balls públics.<sup>13</sup> La majoria de músics que conformaven aquestes agrupacions instrumentals eren els mateixos professors del Teatre, perquè aquests eren considerats treballadors municipals.

A la dècada de 1840, el Consistori licitava a subhasta pública l'arrendament dels balls —és a dir, l'explotació del negoci— i oferia, a canvi, els espais i les cobles amb fons municipals. Per tant, era l'autoritat local la que decidia, en funció del pressupost, el número de músics que havien de tocar en cada un d'aquests espais.

El gener de 1842, per exemple, l'Ajuntament va acordar que s'organitzessin dues orquestrades idèntiques per als balls de Carnaval que s'havien de celebrar al Teatre municipal i al Saló de la Placeta (malgrat que no es va especificar el número de músics que havien d'actuar en cada un dels dos espais).<sup>14</sup> Sis anys després, el 1848, les dues orquestrades van augmentar en número de músics. Una comissió formada pels mateixos intèrprets va sol·licitar a l'Ajuntament que, en les condicions per a l'arrendament dels balls, s'hi fes constar l'augment de cinc intèrprets entre les dues sales. La demanda va ser corresposta i es van constituir dues formacions de set músics cadascuna.<sup>15</sup> No sabem si aquest augment es va

---

<sup>13</sup> Al segle XIX la paraula «cobla» s'utilitza en tot l'àmbit geogràfic català com a genèric d'agrupació de músics (també a la Catalunya del Nord, *couple*). Tanmateix, hem observat que en viles i ciutats amb teatre municipal —com Figueres, Girona, Barcelona o Perpinyà— l'agrupació instrumental per a la interpretació de música escènica es denomina sempre «orquestra» (*orquestra* o *orchestre* en les fórmules en castellà i francès), mentre que per denominar les agrupacions instrumentals de ball, tant a l'aire lliure com dins el mateix teatre, i en els anys que estudiem, les dues paraules, «cobla» i «orquestra», són sinònimes (i així les hi considerem en el nostre text). Contràriament, en pobles que no disposaven de teatre municipal, com Montblanc, per exemple, les agrupacions instrumentals s'anomenen «música» o «cobla», però mai «orquestra». Probablement, doncs, el mot «orquestra» es va introduir al català provinent de la nomenclatura teatral i, poc a poc, va anar arraconant la paraula «cobla» com a antiga denominació genèrica i pròpia de la cultura catalana. No obstant això, no va desaparèixer del tot, ja que a principi del segle XX, «cobla» va començar a designar una determinada formació imaginada com a catalana i tradicional. Com veurem més endavant en aquest mateix capítol, aquest procés de folklorització es va produir bastantes dècades abans a la Catalunya del Nord amb la denominada «cobla de joglars» (*couple de jonglars*).

<sup>14</sup> AMF, «Manual de Acuerdos 1839-1849», 09.01.1842, f. 5r. El Saló de la Placeta, anomenat antigament Casa del Governador, estava situat al capdavant de la Rambla. Aquesta sala va tenir diferents usos al llarg del segle XIX, però el principal entre les dècades de 1840 i 1870 va ser el ball. Durant la Revolució Gloriosa es va convertir en sala de reunions polítiques de caràcter públic i, durant la Tercera Carlinada (1872-1876), va servir de magatzem d'armes. Actualment és la seu del Museu de l'Empordà (AMF, «Manual de Acuerdos 1868», 27.10.1868, p. 72r; «Manual de Acuerdos 1874», 03.01.1874, p. 7v).

<sup>15</sup> AMF, «Manual de Acuerdos 1839-1849», 25.01.1848, f. 5r.

mantenir els anys següents, però deduïm del càlcul que aquell any les orquestres per als balls públics van passar de quatre o cinc fins a set músics.

Els balls públics més importants eren els de Carnaval, entre febrer i principi de març, i els de les Fires i Festes de la Santa Creu a principi de maig. Tanmateix, l'Ajuntament també organitzava balls periòdics al Saló de la Placeta durant tot l'hivern. El novembre de 1856 el Consistori va haver d'intervenir i establir una normativa de rotació dels músics que havien de participar en aquests balls, perquè «Don José Maria Ventura y otros músicos de esta villa» no es posaven d'acord en els dies que els pertocava actuar. La diferència respecte els anys anteriors és que les actes de l'Ajuntament van recollir explícitament el nom de tres «cabeza de *Coplas*», els quals començaven a tenir un lideratge evident. A més de Pep Ventura (1817-1875) s'hi anomena Francesc Daunis (n.1819) i Gabriel Cotó (n.1819), tots tres d'una mateixa generació, al final de la trentena. El conflicte es va resoldre acordant que es formessin quatre orquestres de vuit músics cadascuna,

las cuales [se] turnarán tocando en los espresados bailes; que como en ellos deba haber ocho músicos podrá la copla que corresponda tocar, elegir de los restantes los que le falten para completar aquel número; y como que algun músico lo reúse, quede por este solo hecho excluido del arreglo y por consiguiente sin poder tocar en los bailes: el Ayuntamiento halla dichas bases conformes y las aprueba; y acuerda que se llame á los músicos para que manifiesten si se adhieren á dichas bases — Que mañana toque la copla de Daunis (AMF, «Manual de Acuerdos 1856-1857», 29.11.1856, f. 249v).<sup>16</sup>

Aquest document informa de diversos temes referents a l'organització de les orquestres i a la feina dels caps de cobla. En primer lloc, deduïm que les orquestres tenien un número estable de músics menor de vuit, perquè es fa explícit que les orquestres s'havien de «completar» amb els músics que quedessin lliures. En segon lloc, que aquest nucli de músics de les orquestres l'organitzava el cap de cobla, però que era l'Ajuntament qui es reservava el dret de penalitzar el comportament dels intèrprets que no volguessin atendre les demandes de les orquestres en les ampliacions. És a dir, hi havia un control de l'autoritat pública —que era qui pagava els balls— pel què fa a la responsabilitat i a les obligacions dels intèrprets de la vila. I finalment observem que no tots els músics, ni tan sols els caps de cobla, eren necessàriament músics del teatre: Gabriel Cotó i Pep Ventura

---

<sup>16</sup> La quarta cobla podria ser liderada per en Joan Dalmau (potser massa jove amb setze anys el 1856) o per Eliseu Bartolí, dos caps de cobla que uns anys més endavant van alternar amb l'orquestra d'en Pep Ventura al Casino Menestral (ACMF, «Libro de Acuerdos 1856-1869», 02.10.1864, f. 125r).

s'inscrivien als padrons com a músics, però Francesc Daunis —com veïem més amunt— ho feia com a sastre.

L'augment de cinc fins a set o vuit músics en les orquestres de ball figuerenques a partir dels anys 1840 es correspon exactament amb la descripció que el clarinetista Josep Jurch i Rivas (1808-1891) va fer d'aquest fenomen en les seves memòries personals, el document inèdit «Mis Memorias Artisticas con el Estado de las Piezas de Baile compuestas y arregladas desde el Año 1828 al 1884», subtítulat «Memorias de un Musico escritas por pasatiempo, a la edad de 79 años cumplidos y sin pretensión alguna» (v. **Annex A**).<sup>17</sup> Nascut a Barcelona, Josep Jurch es va formar entre músics militars des de la infància, estudiant solfeig i aprenent a tocar el flautí i el clarinet a la Banda del 1r Regiment del Cos Reial d'Artilleria amb caserna a la Rambla de Canaletes.<sup>18</sup> Durant la guerra de 1822, un conflicte que va finalitzar amb la intervenció de la Santa Aliança el 1823 i va posar fi al Trienni Liberal (1820-1823), Jurch va ser obligat a formar part de la Banda de Tambors tocant el pifre. En aquella mateixa dècada, es va començar a relacionar amb intèrprets del Teatre de la Santa Creu en acadèmies particulars, i ben aviat va entrar a formar part de l'orquestra d'aquest teatre com a clarinetista.<sup>19</sup> Als vint-i-sis anys, a més, va compaginar la interpretació d'òperes al teatre amb la feina de músic de ball a l'orquestra coneguda amb el nom de «La Copla de los gallinares»:

No puedo menos de recordar la primera vez que se me llamó para tocar en Copla, como se denominaban entonces y en parte continua aun las Orquestas muy reducidas para las funciones y bailes de las poblaciones de Cataluña, compuestas por lo regular de cinco musicos con los instrumentos, Un Flautin ò Flauta, un Clarinete, un primer Violin, un segundo y contrabajo [...] (AHCB, Fons Manuscrits B, «Memorias de un músico...», Ms. 303, [p. 2-3]).

<sup>17</sup> A l'Annex A presentem el document sencer que es conserva a l'AHCB dins el Fons Manuscrits B, amb el número d'inventari Ms. 303. Tanmateix, en les cites que fem d'aquest document al llarg de la tesi ens referirem a la numeració de pàgines del manuscrit original per facilitar la localització a altres investigadors.

<sup>18</sup> Aviñoa (2003b) proposa el 1800 com l'any de naixement de Josep Jurch. No obstant això, el manuscrit està signat a Gràcia el 27 de novembre de 1887 i, tal com informa el subtítol, el músic tenia 79 anys quan va escriure les memòries. Per tant, aquesta informació indica que hauria nascut el 1808. A més, segons explica Jurch i Rivas en les primeres línies del text, als 7 anys tocava el triangle (1815), als 10 el flautí (1818), als 11 va començar amb el clarinet (1819) i als 12 ja tocava de clarinet *ripieno* (1820). Més endavant informa que va continuar així fins a la Guerra de 1822. Per tant, és molt més probable que hagués nascut el 1808 que no pas el 1800.

<sup>19</sup> A la Barcelona d'aquesta època, i des del segle XVIII, s'utilitzava el mot «acadèmia» per denominar les vetllades musicals de caràcter privat. La petita aristocràcia barcelonina reunia músics i cantants de les capelles i dels teatres de la ciutat als salons dels seus palauets. En aquests concerts també hi prenien part els mateixos mecenes, amics i familiars, els quals, sovint, eren músics aficionats.

L'any 1840 va morir un dels fundadors de la Cobla dels gallinaires, el compositor Ignasi Ayné, professor de contrabaix de l'Orquestra del Teatre de la Santa Creu i encarregat dels contractes als pobles del Llobregat. I dos anys després va morir l'últim fundador, Jaume Planas, cansalader del barri del Born i responsable dels lloguers als pobles de la costa.<sup>20</sup> Després del traspàs d'Ayné i de Planas, l'any 1842 Jurch va ser nomenat cap de cobla, i es va encarregar dels lloguers i també de cercar els músics per a les ampliacions, «pues en el transcurso de los años [...] se hacian todas las funciones con mayor numero que los cinco de que se componian».<sup>21</sup> A la Barcelona dels anys 1840, per tant, també s'estava produint, com a Figueres, una ampliació de les orquestres de ball.

La cobla de quatre o cinc músics per als balls ja s'havia consolidat a mitjan del segle XVIII en els saraus privats de la ciutat de Barcelona, unes trobades socials que, com assenyala Creixell (2005), eren posades en escena que reproduïen a petita escala les activitats dels teatres. Quan Rafael d'Amat i de Cortada (1746-1819) descriu els balls a casa seva o en altres cases particulars, esmentava sovint la «Cobla del Fidehuer» —en referència a l'ofici del «capitoste» de l'orquestra—, formada per dos violins, contrabaix i clarinet.<sup>22</sup> El clarinet s'havia imposat a les darreries del Set-cents com un instrument nou i modern, i potser per aquest motiu el Baró de Maldà, sempre tan reaccionari amb les novetats, descriu l'instrument com a «ingrat», més ingrat encara que la música francesa —dels «gavaigs», en deia.<sup>23</sup>

Fins a la introducció del clarinet, segurament s'havia ballat al so de dos violins i contrabaix. Aquesta instrumentació era la dels minuets i contradanses de Joseph Haydn (1732-1809) i d'Ignaz Joseph Pleyel (1757-1831), uns ballables que, a final del segle XVIII, es venien a

---

<sup>20</sup> Ignasi Ayné Vila havia nascut al carrer Boters de Barcelona «en donde se vendian gallinas vivas y muertas à trozos ó cuartos como se les llama», i d'aquí el nom o sobrenom de l'orquestra, que a vegades també s'anomenava Els nois del Born per la residència de Jaume Planas (AHCB, Fons Manuscrits B, «Memorias de un músico...», Ms. 303, [p. 4]). Als segles XVI i XVII, el barri del Born era una zona de fabricació de cordes musicals, les quals fins i tot s'exportaven a Cadis i d'allà les cordes de Barcelona arribaven a Amèrica i al nord d'Europa (García Espuche 2009: 40-45). Amb aquests precedents, és probable que Jaume Planas dediqués part del seu negoci de cansalader a la fabricació de cordes de porc per a instruments musicals o, si més no, que facilités la matèria primera als corders.

<sup>21</sup> AHCB, Fons Manuscrits B, «Memorias de un músico...», Ms. 303, [p. 5].

<sup>22</sup> AHCB, Fons Manuscrits A, n. 211, Calaix de Sastre XI 1795, 04.10.1795, p. 255; n. 217, Calaix de Sastre XVII 1798, 23.09.1798, p. 205.

<sup>23</sup> AHCB, Fons Manuscrits A, n. 217, Calaix de Sastre XVII 1798, 11.12.1798, p. 399-400. En el context històric immediatament posterior a la Guerra Gran (1793-1795), el Baró de Maldà criticava qualsevol costum francès, des de la roba fins a la música.

Madrid i a Barcelona com a novetat.<sup>24</sup> Aquest nucli de corda, sobretot els violins, entronca directament amb els músics i mestres de dansa, els quals havien de dominar aquest instrument per comandar els balls de l'aristocràcia. A Barcelona estaven associats en el Gremi de Mestres de Dansa, Musichs i Ministrils de la Ciutat de Barcelona, una confraria que finalment es va dissoldre cap el 1820 (Mas 2009: 285).<sup>25</sup> La data de 1820 no és gratuïta, informa d'un canvi de model pel que fa a l'organització interna de les cobles de ball, de l'ensenyament musical i de la dansa. En definitiva, la fi d'un sistema festiu més propi de l'Antic Règim que el Trienni Liberal va empènyer definitivament a l'extinció.

Des dels anys vint i fins a mitjan segle XIX, la possibilitat d'ampliar el número de músics dels balls, tant a Barcelona, com a Girona o Figueres, per tant, va formar part d'un fenomen ampli, relacionat amb l'estabilitat de les orquestres públiques i amb la professionalització d'uns músics que començaven a definir les característiques d'un ofici amb noves possibilitats.

Ara bé, també hem observat que les cobles de ball no estaven formades íntegrament per músics de teatre. Com en el cas de la Cobla dels gallinaires a Barcelona —i possiblement també de la cobla del Fidehuer que cita el Baró de Maldà—, les cobles de Girona i de Figueres també eren mixtes, amb músics de l'orquestra del Teatre municipal i músics menestrals.

Aquesta composició mixta va continuar fins a la segona meitat del segle XIX. La «Cobla de Girona», per exemple, estava formada a la dècada de 1860 per vuit músics, dels quals, cinc ho eren del teatre: Josep Ribas i Lluís Bosch (fagots), Antoni Bonal (viola), Eudald Solà (trompa), i Gaietà Ferrusola Bohigas (timbales).<sup>26</sup> Els altres tres eren Eustaquí Massanet, Domingo Pallarols i Esteve Cordoneda.<sup>27</sup> El 1871, aquesta cobla s'anunciava al periòdic com la «copla de Girona compuesta de ocho y en su caso mas número de músicos» —

<sup>24</sup> «3 intentos muy agradables con 12 variaciones, de Pleyel, para flauta sola y bajo, 6 minuets de bayle con sus trios á dos violines y bajo, del mismo» (*Gazeta de Barcelona*, 03.02.1798, p. 108); «Seis minuets con trios para dos violines y bajo, por Haidn [sic], à 18 rs» (*Gazeta de Barcelona*, 28.02.1798, p. 192).

<sup>25</sup> També podem afegir que observem una certa relació entre el Gremi de Mestres de Dansa i els gremis d'oficis vinculats amb la construcció d'instruments musicals. El 1797, per exemple, Gil Llagostera, un «jove sabater», va realitzar la prova per ingressar al Gremi de Mestres de Dansa, i durant l'examen d'ingrés va haver de dansar diferents balls, executar diferents passos i moviments de dansa i va «haver sonat lo violó» (ANB, Fons Ferran, top. 1.076/17, f. 45, dia 5 de novembre de 1797).

<sup>26</sup> Malauradament desconexim quins instruments tocaven en la formació de ball.

<sup>27</sup> AHMG, VI Cultura, VI.2. Festes i tradicions, Fires de Girona, Lligall 2 UI 12.708, Anys 1859-1907; *Teatro de la Reina. Año cómico de 1862 á 1863* (1863: 39-40).

sempre amb la possibilitat d'un augment de músics—, i tenia dos representants: Antoni Bonal, músic del teatre amb residència a la plaça del Mercadal (ben a prop d'aquell coliseu), i Francisco Torren, llauner del Pont Major (a l'època nucli de població perifèric i avui barri de la ciutat).<sup>28</sup>

El cas de Girona és idèntic al dels fundadors de l'Orquestra dels gallinaires, amb un representant del teatre i un altre de menestral. En aquesta dualitat hi havia, probablement, el germen de l'èxit empresarial: el representant del teatre s'encarregava de les composicions, arranjaments i selecció de músics, mentre que el representant menestral o amb botiga podia encarregar-se de la part econòmica i, en alguns casos, de la construcció d'instruments musicals. Un equilibri perfecte per a un negoci, com veurem més endavant, en plena expansió.

## Els músics de Pep Ventura

L'orquestra de Pep Ventura també era mixta, formada per músics menestrals i músics del Teatre municipal. No disposem del nom de tots els intèrprets que en van formar part al llarg dels anys, però hem elaborat una relació de nou músics a partir de les informacions que Pere Coromines va extreure d'informacions orals dels anys 1920. Aquest número coincideix amb el de la instrumentació de diversos ballables de saló i de plaça del músic de Figueres (v. **Annex B**):<sup>29</sup>

Nom i cognom	Orquestra de plaça	Orquestra de saló
Pere Codina	Flabiol	Clarinet 1r
Josep Badosa	Tible 1r	Flauta
Salvador Codina	Tible 2n	Violí 1r
Pep Ventura	Tenora	Tenora o Clarinet
Josep Basil	Cornetí 1r	Cornetí 1r
Ricard Terrarol	Cornetí 2n	Cornetí 2n
Vicenç Alsina	Fiscorn o Trombó 1r	Fiscorn
Francesc Ricart	Fiscorn o Trombó 2n	Violí 2n
Domènec Terrarol	Contrabaix	Contrabaix

**Taula 1.1.** Relació dels músics de l'orquestra d'en Pep Ventura amb la indicació dels dos instruments que interpretaven segons la formació de plaça i la de saló.

<sup>28</sup> EA, a. XI, n. 154 (21.05.1871), p. 4.

<sup>29</sup> Per a la relació dels músics i els instruments hem consultat Coromines (1953: 68-69), per a l'ofici hem consultat el Padró municipal de Figueres dels anys 1856, 1857 i 1870 (AMF, Fons de l'Ajuntament, 9. Població, Capsa 800, «Padró de 1856»; Capsa 801, «Padró any 1857», «Padró any 1870»).



Pere Codina Carbonell (n.1820) era el pare de Salvador Codina i Bou (n.1841), i encara tenia dos fills músics més: Casimir Codina Bou (n.1851) —que era líder de la seva pròpia orquestra, anomenada «la del Armonium»— i Joan Codina Bou (n.1854).<sup>30</sup> El pare de Pere Codina Carbonell era sastre, i el germà era sabater.<sup>31</sup> Per tant, la nissaga familiar dels Codina corresponia del tot al model de músics-menestrals. Pere Codina Carbonell i Salvador Codina i Bou, pare i fill, s'inscrivien al padró com a músics, malgrat que, probablement, també participaven de manera directa o indirecta en els negocis familiars de la sastreria i la sabateria.

Ricard (n.1834) i Domènec (n.1843) Terrarol i Manich no eren pare i fill com la bibliografia ha acostumat a emparentar-los, sinó germans.<sup>32</sup> El pare dels dos germans, Francesc Terrarol i Bardera (n.1808), fill d'un escrivà, ja era músic. El perfil no era de menestrals sinó el d'una família dedicada a les arts liberals i a la música, suposem que ben posicionada econòmicament. Domingo Terrarol, a més, també era compositor de ballables i és probable que fos músic del Teatre municipal perquè coneixia bé el repertori operístic. Hem localitzat, per exemple, una «Melodia de la Ópera/ I Puritani/ Arreglado por Orquesta por/ D. Terrarol» al fons de l'Orquestra Nois d'Olesa.<sup>33</sup> La partitura no està datada, però sabem que aquesta òpera de Bellini es va programar al Teatre de Figueres el gener de 1867. També va escriure diversos ballables i música coral d'ideologia republicana.<sup>34</sup>

Josep Badosa i Pagès (n.1843) s'inscrivia al padró com a sastre i, per tant, compaginava els dos oficis —com el seu germà petit, Francesc Badosa (n.1851), que era músic i sabater. A la dècada de 1870 va ser substituït a l'orquestra per Narcís Gimbernat i Cortals, el seu futur

<sup>30</sup> «Reunida así bien al objeto de examinar las siguientes condiciones propuestas verbalmente por Casimiro Codina músico de esta villa y otro de los socios del Casino. [...]. Que dicha orquesta sin otra retribucion que la citada, se compromete á facilitar al Casino otra orquesta que no sea la del armonium, la cual en uno de los sábados de cada mes, dará un bayle de sociedad de diez y seis piezas que será el que se acostumbra dar en el Casino; entendiéndose para mayor claridad que los gastos que ocasione este bayle será de cargo de la orquesta del Armonium» (ACMF, «Libro de Actas del Casino Menestral Figuerense de 1869», 11.10.1871, p. 59-60).

<sup>31</sup> ACAE, «Suplemento al Boletín Oficial correspondiente al 29 de octubre de 1890, núm. 130. Censo electoral del municipio de Figueras. Año 1890. Distrito electoral de Figueras. Partido judicial de Figueras».

<sup>32</sup> «En Pere Codina i En Dominguet Terrarol, que ja tenien llurs fills a la Cobla» (Coromines 1953: 71).

<sup>33</sup> Una part del fons de partitures de l'Orquestra Nois d'Olesa Monné (l'orquestra es va dividir entre la família Monné i la família Sales el 1916), es conserva a l'Arxiu de la Unió Excursionista de Catalunya a Olesa de Montserrat, un fons sense inventariar en el qual hem localitzat aquesta partitura propietat, à l'època, de Fèlix Monné (n.1840) —que no s'ha de confondre amb Feliu Monné (1864-1935), el seu germà i compositor també de diversos ballables.

<sup>34</sup> ACRI, Fons de partitures, «El Aldeano/ Vals con Introd[ucci]on obligado de Flauta/ por/ D. Terrarol», n. inventari 207/3; ASCE, Fons de partitures, «El Federal/ Himno republicano/ Música de D. Terrarol/ Letra de F. Bosch/ Ofrécenlo a la Sociedad Coral La Erato».

cunyat. Josep Badosa, natural de Garriguella, es va casar el 1865 amb Dolors Llonch Garriga, de Figueres; i en Narcís Gimbernat, el 1887, es va casar amb la germana d'aquesta, Enrica Llonch. Segons Coromines, tots dos tocaven la flauta.<sup>35</sup>

Francesc Ricart Estrader (n.1843) s'inscriví al padró com a músic, tot i que una branca de la família es dedicava a l'ofici de sabater. El seu germà Melcior també era músic, i va formar part de l'orquestra de Gabriel Cotó.<sup>36</sup>

Josep Maria Basil era professor de música, i Coromines afirma que també era passant de procurador (Coromines 1953: 69). Va dirigir el cor de la Sociedad Coral La Erato a la dècada de 1870. El seu fill, Ramon Basil (1866-1938) va continuar l'ofici de músic, i també el seu nét Francesc Basil i Oliveras (1905-1975).<sup>37</sup>

Mentre el recorregut biogràfic d'aquests músics sembla prou clar en la documentació de l'època, la biografia de Pep Ventura forma part del mite i ha estat escrita —ens atrevim a dir, fins i tot, novel·lada— per diferents autors des de l'endemà mateix de la seva mort. La narració de Pere Coromines és la més imaginativa, atribuint-li una infància paupèrrima en mans dels avis paterns a Roses i una arribada a Figueres als tretze anys. Tanmateix aquesta història no és certa.

L'avi de Pep Ventura, Miquel Bentura [sic], nascut de pares desconeguts —i d'aquí el nom d'expòsit— havia mort durant la Guerra Gran el 1794, «a resultes d'una ferida dels enemichs francesos».<sup>38</sup> I el seu pare Benet Ventura, també militar com l'avi, no el va abandonar el 1823 després de la mort de Maria Casas, la seva mare.<sup>39</sup> Al contrari, l'any següent tots dos es van traslladar a viure a Figueres per formar una nova família, ja que Benet es va casar amb la figuerenca Joana Sagàs (Pep Ventura tenia set anys quan va arribar

<sup>35</sup> ADG, Dispenses de proclames s. XIX, disponibles en línia: <www.arxiuadg.org>, [consulta: 15.12.2011].

<sup>36</sup> Els músics de l'orquestra de Gabriel Cotó l'any 1869 són els següents: Pere Massot, Gabriel Cotó, Joan Ymbert, Jaume Malé, Pau Geli, Joan Bordas, Melcior Ricart, Pau Amat i Joan Colomer (ACMF, Libro de Actas del Casino Menestral Figuerense de 1869, 15.04.1869, p. 54-55).

<sup>37</sup> Josep Maria Basil i Domingo Terrarol i Manich van fer de testimonis de casament d'un altre professor de música de Figueres, de Baudili Cristià, el qual es va casar en segones núpcies el 1864. Potser ja no existia la idea de gremi com a tal, però és interessant observar que els unia una estreta relació d'amistat i ofici (ADG, Dispenses de proclames s. XIX (1863-1865), f. 121).

<sup>38</sup> ADG, Òbits, Roses, vol. 2 (1752-1808), f. 395.

<sup>39</sup> «No crec necessari allargar més la infància errant d'un home que es va casar als vint anys, i que no se sap que hagués tingut necessitat de purificar-se dels vicis o torciments del caràcter, de les ronyes que solen fer-se a l'ànima de les criatures abandonades que arriben a aquella edat sense tenir qui les redrexi i les aparti del mal camí» (Coromines 1953: 33).

a Figueres, i no tretze i mig com assegura Coromines).<sup>40</sup> Uns anys després, Benet Ventura encara es va tornar a casar. Aquest cop amb Catalina Campi i Cammañ [Capmany], de la Selva de Mar, vint-i-tres anys més jove que ell, i van viure de la seva pensió militar fins que ell va morir.<sup>41</sup>

Coromines justificava l'ofici de músic de Pep Ventura per l'herència de Joan Llandrich i Giral (n.1785), músic i calceter de Figueres i sogre d'aquest. El pare de Maria Llandrich (1813-1863), però, no era calceter com s'ha repetit tantes vegades, sinó cadiraire, un dels oficis menestrals més habitual dels músics (Ayats *et al.* 2006).<sup>42</sup> Tanmateix, i a banda d'aquest error històric, el més interessant és que Miquel Llandrich —el germà d'en Joan Llandrich— sí que era músic, i s'empadronava amb aquest ofici.<sup>43</sup> Per tant, és probable que si algun dels dos va ser cap de cobla fos en Miquel, tot i que es tractava d'una prototípica família de músics-menestrals i aquest detall, fins i tot, no altera la possibilitat que fossin ells els que li traspassessin, efectivament, l'interès musical. En definitiva, era comú del model de músic-menestral casar-se amb la filla d'un d'ells per tal d'heretar el doble ofici (Ayats *et al.* 2006).

No obstant això, Pep Ventura provenia d'una família de militars, i aquest fet no ha estat mai vinculat amb la possibilitat que aprenguéssim l'ofici de músic al costat de músics militars (en la construcció del mite aquesta dada va ser ràpidament bandejada). No hem localitzat documentació relativa a l'educació musical que va rebre, però probablement aquesta va ser, com la de Jurch, molt propera a les bandes militars o de la milícia nacional. En qualsevol cas, podem assegurar que Pep Ventura era «músico» —ni cadiraire, ni sastre—, l'únic ofici

<sup>40</sup> AMF, Fons de l'Ajuntament de Figueres, 09 Població, top. 799, «Padron General del Vecindario de la Villa de Figueras. Año de 1824».

<sup>41</sup> AMF, Fons de l'Ajuntament de Figueres, 09 Població, top. 800, «[Padró de 1856]».

<sup>42</sup> «Joan Llandrich jove cadirer de edat de 19 años, natural y sempre habitant en Figueras, Bisbat de Gerona, fill legítim y natural de Miquel Llandrich treballador de Figueras difunt, y de Maria Llandrich y Giral conj. viuda de aquell [...] Figueras y Maig 31 de 1805» (ADG, Dispenses de proclames s. XIX (1863-1865); «En la fonts Baptismals de la Igta Parrl de St Pere de la Escala, del Bisbat de Gerona. Io Anton Vayreda Pbre y Vicari de dita Parr[ocqui]a he batejat à Maria Rosalia y Fran[cis]ca, nada lo mateix dia filla [...] de Joan Llandrich Cadirayre natural de Figueras y de Maria Rosa Llandrich y Roure de Figueras» (ADG, Roses, Baptismes B5, 1800-1814) – f. 211v).

<sup>43</sup> AHF, Fons de l'Ajuntament de Figueres, 09 Població, top. 799, «Padron General del Vecindario de la Villa de Figueras. Año de 1824».

que va justificar als padrons municipals i el mateix que va declarar al notari Conte Lacoste en el seu testament, ja malalt, el gener de 1875.<sup>44</sup>

Altres músics de Figueres van seguir un camí professional idèntic al de Pep Ventura. El 1837, Pere Massot (n.1807) i Salvi Cotó (1811-1863) van ser admesos a la banda del Batalló Nacional de Figueres que dirigia Xavier Maria Moner.<sup>45</sup> I l'any següent, el 1838, Isidre Ginfrer (n.1814), qui anys després seria el primer flauta del teatre i company de Pep Ventura a l'orquestra, va ser admès a la mateixa banda.<sup>46</sup>

Pere Massot provenia d'una família de sastres. A la dècada de 1860 era intèrpret de la cobla de Gabriel Cotó i potser ell mateix o un seu parent va tenir orquestra pròpia el 1866.<sup>47</sup> També és molt probable que fos un dels fagotistes del Teatre municipal. Curiosament, Josep Jurch també va anar d'aprenent de sastre quan era jove, no pas per tradició familiar, sinó «por encontrarlo mas adecuado al objeto de poder pasar el aprendizaje en una Tienda».<sup>48</sup> És possible que les rebotigues dels sastres servissin d'estudi a diversos músics joves de l'època, o que alguns sastres-músics donessin classes de música a les rebotigues, i potser per aquest motiu la tradició oral ha atribuït l'ofici de sastre a en Pep Ventura.

Salvi Cotó era cosí o germà del cap de cobla Gabriel Cotó —el 1824 vivien en el mateix nucli familiar—, i va ser en diverses ocasions director de l'orquestra del Teatre municipal de Figueres.<sup>49</sup>

Aquests intèrprets van formar-se en les bandes de la milícia nacional de Figueres i van adquirir la pràctica de l'ofici en les acadèmies i serenates públiques que organitzava l'Ajuntament. Més endavant es van professionalitzar com a músics del Teatre municipal de Figueres, arribant a convertir-se, sovint, en els solistes de vent-fusta de l'orquestra. Als anys

<sup>44</sup> AHF, Fons de l'Ajuntament de Figueres, 09 Població, top. 800, vol. [Padró de 1856] i top. 801, vol. [Padró 1857 (I-II)] Barrio 2º; ACAE, Fons Notaria de Figueres, «Protocol del notari José Conte Lacoste de l'any 1875, n. 388, expedient 70», f. 219r/v i 220r.

<sup>45</sup> AMF, «Manual de Acuerdos 1834-1838», 25.08.1837, f. 32r.

<sup>46</sup> AMF, «Manual de Acuerdos 1834-1838», 30.03.1838, f. 15v.

<sup>47</sup> «Además se celebró la fiesta [major] de Olot, Cadaqués y Pont de Molins en donde tocó la copla de Massot» (*El Hogar*, a. 1, n. 2, 16.09.1866, p. 17). Al Museu del Palau Lascaris de Niça es conserva un fagot de quinze claus fabricat per Piatet, constructor de Lyon. La factura d'aquest fagot, un document de 1848, és a nom de Pere Massot (Devem part d'aquesta informació a Francisco Mas, professor de fagot del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid).

<sup>48</sup> AHCB, Fons Manuscrits B, «Memorias de un músico...», Ms. 303, [p. 2].

<sup>49</sup> AMF, Fons de l'Ajuntament de Figueres, 09 Població, top. 800, [Padró de 1831]; i top. 801, [Padró de 1857 (I-II)] «Barrio 1º»; *El Hogar*, a. II, n. 12 (10.02.1867), p. 178.

1850, la seva carrera va coincidir amb un canvi de paradigma dels models de diversió i no només s'hi van adaptar, sinó que van dedicar-s'hi plenament com a líders i caps de cobla, participant activament en la transformació de les plantilles instrumentals i del nou repertori de ballables. Pep Ventura i altres caps de cobla de Figueres, de Girona o de Barcelona, van assumir el paper de líders d'un nou model festiu, un rol imprescindible per a poder relacionar-se, a partir de llavors, amb la demanda d'una iniciativa privada que aniria augmentant progressivament.

### **Creació i consolidació d'orquestrades de gestió privada**

Entre els anys 1850 i 1870 a Figueres es va produir una transformació en el règim intern i en l'organització de les orquestrades de ball. Fins llavors, els caps de cobla organitzaven el número de músics de les orquestrades per als balls públics i senzillament gestionaven el contacte amb l'Ajuntament i confegien les partitures per als balls segons el número de músics per a cada ocasió. El canvi es va produir en el moment que els caps de cobla van començar a gestionar per compte propi les formacions de ball i van convertir les orquestrades en negocis empresarials privats. A partir d'aquell moment, l'Ajuntament va deixar de llogar les orquestrades per número de músics i va començar-ho a fer pel prestigi del seu líder. D'aquesta manera, el preu per actuació no depenia del volum de músics sinó del preu que el cap de cobla fixava, un catxet que es regia per les lleis de l'oferta i la demanda pròpies de l'economia de mercat.

Aquest fenomen ja s'havia produït abans en ciutats grans, com Barcelona —recordem la Cobla dels gallinaires i la Cobla del Fidehuer, liderades i gestionades clarament per noms propis—, però a mitjan segle XIX es va produir, també, en viles de característiques semblants a Figueres.

La creació d'orquestrades de ball de gestió privada va ser un fenomen relacionat amb l'estabilitat de les orquestrades teatrals públiques, però també amb l'augment de la demanda festiva de caràcter associatiu: la dels casinos i les societats recreatives. Amb pocs anys es van fundar nombroses entitats arreu de Catalunya que van començar a organitzar balls privats per als socis, ampliant considerablement les actuacions de les orquestrades. A Figueres, per exemple, entre l'any 1856 i el 1866 es van fundar fins a sis casinos i societats:

el Casino Menestral (1856), el Casino Figuerense (1857), el Liceo Figuerense (1858), la Sociedad Coral La Erato (1862) i el Casino Artístico i el Lazo (cap als anys 1857 i 1866 respectivament).<sup>50</sup> Els balls es van convertir en activitats regulars al llarg de l'any i els diumenges, per exemple, hi podia haver diversos balls de manera simultània.

Per aquest motiu els músics es van organitzar per autogestionar-se i constituir-se com a orquestres autònomes i al marge de l'autoritat pública i de les seves obligacions com a treballadors municipals. La demanda privada, fins i tot, superava la pública. A més, la competència entre entitats —per tenir l'orquestra més fornida, d'acord amb la modernitat romàntica, durant la festa major o durant el Carnaval— va ser una de les causes, també, de l'augment de músics en les orquestres. Josep Jurch atribuïa als caps de cobla la competència d'escollir els músics «más acreditados [...] à medida que las sociedades de las poblaciones pedian para los bailes de las fiestas mayores mayor numero de profesores».<sup>51</sup>

Coincidint amb la fundació de diverses entitats recreatives, a final de la dècada de 1850, a Figueres es van consolidar les primeres orquestres de ball privades, i als anys seixanta i setanta, a la d'en Gabriel Cotó, en Pep Ventura i en Francesc Daunis s'hi van afegir les de: Joan Dalmau (n.1840), Antoni Ricart, Antoni Barrera, Eliseu Bartolí (n. ca.1830) i Casimir Codina (n.1851), entre altres. Segons el periòdic local *El Ampurdanés*, l'any 1861 la mitjana de balls de saló anuals a Figueres era de 380 entre els públics i els privats, i molts d'aquests coincidien per la festa major, Carnaval i els diumenges i festius.<sup>52</sup> Per tant, la regulació de l'oferta i la demanda va ser una de les causes, sinó la principal, d'aquesta proliferació d'orquestres. La majoria d'aquests nous caps de cobla eren una generació més joves que Pep Ventura, una fornada de músics que ja va trobar el camp fressat per desenvolupar una activitat professional consolidada.

Les noves lògiques de lleure i diversió van iniciar una competència econòmica entre cobles. Aquesta competència va marcar les negociacions entre caps de cobla i entitats privades, de manera que els casinos van començar a contractar les orquestres segons un preu establert. El març de 1863, per exemple, el Casino Menestral va acordar llogar la «copla de Dalmau» en lloc de la «de Pep» per als balls de Pasqua, perquè la primera els demanava 24 duros i la

<sup>50</sup> Vegeu Annex C per a una relació i descripció detallades dels casinos de Figueres i dels de la província de Girona.

<sup>51</sup> AHCB, Fons Manuscrits B, «Memorias de un músico...», Ms. 303, [p. 6].

<sup>52</sup> *EA*, a. 1, n. 18 (01.12.1861), p. 1.

segona 28.<sup>53</sup> Tres anys abans, el mateix Casino ja havia acordat en junta ordinària que, si en alguna ocasió no hi havia orquestres disponibles o l'entitat tenia «escasez de fondos», seria un pianista qui s'encarregaria d'amenitzar «las fiestas y veladas con la egecucion de piezas escogidas».<sup>54</sup> És a dir, ja no es posava en joc el número d'intèrprets per negociar un o un altre preu, sinó que les orquestres s'oferien a preu tancat (que evidentment tenia a veure amb el número de músics, però aquesta ja és una qüestió que decidia el cap de cobla en funció del catxet que demanava).

Des d'aquest punt de vista, pren una nova dimensió el fet que entre 1850 i 1870 —i en alguns casos ja a la dècada de 1840— es constituïssin diverses orquestres de ball privades arreu de Catalunya, les quals, com a Figueres, també s'identificaven pel nom, cognom o sobrenom del cap de cobla. Continuaven essent llogades per les festes majors i balls públics, però ja no eren orquestres *municipals*. Tenir en compte aquesta qüestió pot resoldre algunes incògnites al voltant de la data de fundació de diverses orquestres catalanes de mitjan segle XIX.

Posem com a primer exemple les dues orquestres de Sabadell, la dels Muixins i la dels Fatxendes. Els germans Pere (1786-1871) i Baptista (1796-1882) Muixí Marcet van fundar una orquestra en una data indeterminada del primer terç del segle XIX amb cinc músics (observem, de passada, que el model de cinc músics també funcionava a Sabadell). A mitjan segle, Josep Ubach, el gendre de Pere Muixí, va prendre el relleu com a cap de cobla i va ampliar l'orquestra de cinc fins a onze músics. I el mateix procés es va produir amb els Fatxendes i el traspàs de Pau Mimó a Fidel Bosch com a cap de cobla (Nonell i Subirana 2006). És molt probable que les dues orquestres familiars a l'inici del segle XIX desenvolupessin tasques municipals segons les característiques que hem descrit a Figueres, i que a mitjan segle es consolidessin com a orquestres de gestió privada. A més, d'una manera idèntica a Girona i a Figueres, a Sabadell hi funcionava un antic teatre des de 1839 que es va renovar el 1863. Per tant, la indefinició en la data de fundació «oficial» d'aquestes orquestres queda desdibuixada a causa, precisament, de l'impàs entre el concepte

<sup>53</sup> ACMF, «Libro de Acuerdos Años 1856-1869», 13.03.1864, f. 104r.

<sup>54</sup> ACMF, «Libro de Acuerdos Años 1856-1869», 30.03.1861, f. 72v. El piano del casino era de cua, i el 1863 es va fer reparar al fabricant de Girona Miquel Soriano (ACMF, «Libro de Acuerdos Años 1856-1869», 22.02.1861, f. 102v).

d'orquestra de ball pública i orquestra de ball privada, entre músics situats sota la contractació municipal i músics de professió liberal per compte propi.

A Olesa de Montserrat va passar un cas similar. A la dècada de 1850 s'hi van formar dues orquestres amb nom propi, els Nois d'Olesa, fundada per Pau Cortada, i l'Orquestra dels Bois, fundada per Jaume Pascual àlies Boi.<sup>55</sup> La bibliografia local no pot datar amb exactitud una primera orquestra cap a la dècada de 1830 ja liderada pel Boi (Duran 1994). És probable, doncs, que aquella primera orquestra fos la municipal (encara que prengué el nom del cap de cobla, com a Sabadell, a Barcelona i a Figueres) i que, a mitjan segle, la possibilitat d'emancipació i de gestió privada facilités l'escissió en dues orquestres diferents. Pau Cortada era cafeter, i el Boi era funcionari de correus, però com altres exemples que hem citat de Figueres i Girona, a la generació següent, alguns membres d'ambdues orquestres ja es van empadronar com a músics, com el fill del primer, Agapit Cortada (n.1852), o el nebot del segon, Cebrià Pascual (n.1850). A les dècades següents, es van formar més orquestres a la vila també a partir de nissagues familiars, com els Monné, els Ubach o els Boada. El Teatre municipal d'Olesa de Montserrat es va fundar el 1847, i la intensa activitat en diferents casinos va seguir el mateix model que a Figueres (Cobos 1994: 202).

A Girona la transformació de la «Copla de Girona» en una entitat de gestió privada segurament va ser més tardana, o potser es va mantenir com a cobla de subordinació municipal enfront d'altres cobles privades de les quals en desconeixem el nom. Per les Fires i Festes de Sant Narcís de 1867, per exemple, l'Ajuntament va establir el preu de 18 rals per cada un dels músics, obligant-los a tocar durant tres hores i a pagar una multa de 10 rals per cada quart d'hora que un músic arribés tard a l'actuació.<sup>56</sup> Aquestes imposicions mostren que aquests encara depenien de l'autoritat pública. A la dècada de 1870, la cobla era coneguda com a Cobla d'en Cordoneda, en referència al cap de cobla Esteve Cordoneda Sàbat (n. 1832), encara que també és possible que fos una escissió o un apart de la «Copla

---

<sup>55</sup> Segons el compositor barceloní Baltasar Saldoni (1807-1889), Pau Cortada va estudiar a l'Escolania de Montserrat i, més endavant, va ser deixeble seu: «Señor Don Pablo Cortada, de Olesa; discípulo del padre Boada, y condiscípulo nuestro. Está en el pueblo de su naturaleza [Olesa de Montserrat], de maestro y director de la música: es buen violinista y notable compositor para música de baile» (Saldoni 1856: 65).

<sup>56</sup> AHMG, VI.2. Festes i tradicions. Fires de Girona, lligall 2 UI 12.708, Anys 1859-1907, document signat el 14 d'octubre de 1867. El setembre de 1872 la cobla d'en Cordoneda va actuar a les Festes de la Mercè de Barcelona: «Por la mañana la copla gerundense de Cordoneda ejecutará piezas escogidas en la entrada de la calle de Poniente, en la plaza del Padró, en la calle de Amalia y en la de Carretas» (DB, n. 275, 29.09.1872, p. 9754) (al §2 desenvolupem el tema de les Festes de la Mercè).



de Girona». Esteve Cordoneda no era músic de l'orquestra municipal de Girona, sinó que provenia d'una nissaga de músics sastres per la part dels Cordoneda (citats a vegades com a Cardoneda).<sup>57</sup>

La gestió privada de les orquestres de ball i l'augment de l'activitat recreativa en casinos i societats, tanmateix, no va eliminar la possibilitat que els ajuntaments continuessin llogant músics per la festa major o per a balls periòdics. Com veurem a continuació, hi va haver una tipologia de balls que es van mantenir, exclusivament, en l'esfera pública: els balls de plaça.

### **Els balls de plaça es mantenen com a activitats públiques**

Als anys centrals del segle XIX, el finançament dels saraus o balls en espais tancats —teatres, envelats, casinos— es va diversificar i ampliar moltíssim. I com hem vist més amunt, aquesta va ser la causa principal de la desaparició de les orquestres de ball d'obediència municipal i el pas cap a un model de gestió privada.

No obstant això, i en general a tot Catalunya, els balls de plaça van continuar mantenint el patrocini municipal. Constituïen una part important de les diades del calendari festiu de viles i ciutats i es desenvolupaven com a activitats socials ritualitzades. Els ciutadans que formaven part de l'espectacle —els que ballaven i els que hi participaven passivament— traslladaven a aquestes balles els models de representació i de poder social i econòmic que es verificaven any rere any. Durant l'Antic Règim aquesta funció simbòlica l'havien desenvolupat les sardanes curtes, els contrapassos i les contradanses que s'interpretaven i es ballaven en moments molt determinats de l'organigrama festiu, sobretot sortint de la missa major. El batlle, el rector i els hereus i pubilles encetaven els balls, i construïen físicament la imatge del poder, de l'economia i del gènere sense deixar cap detall a l'atzar: «Tothom ocupava un lloc en la representació segons el seu estatus o la seva condició, establert generalment des del naixement» (Ayats *et al.* 2006: 19).

---

<sup>57</sup> Els Cardoneda provenien de Riudellots de la Selva. Esteve Cardoneda, el seu oncle, era sastre, mentre que el seu pare, Francesc Cordoneda es va establir a Girona com a músic als vint-i-cinc anys (ADG, Dispenses de proclames s. XIX, <[www.arxiuadg.org](http://www.arxiuadg.org)>, [consulta: 17.03.2012]; AMG, VIII Demografia. VIII.1.4 Padrons. Any 1850, UI 4948).

A la Barcelona de principi dels anys 1830, la interpretació dels balls de plaça encara tenia aquesta funció, malgrat que amb pocs anys el creixement de la ciutat i la transformació cap a altres models de lleure i de festa van canviar, també, la manera de legitimar les estructures de poder i de representació:

Si hubiéramos escrito el Añalejo 16 ó 20 años atrás [és a dir, el 15 d'agost de 1828 o de 1832], hubiéramos hecho aqui mencion especial del *contrapás*, danza que tenia lugar inmediatamente despues de concludida la funcion de la parroquia. El *contrapás* es el baile serio de los payeses, que se bailaba con toda la gravedad de que puede ser capaz una danza, dando las parejas sueltas algunos pasos hácia adelante y otras hácia atrás, repitiendo la misma ceremonia hasta haber dado la vuelta al rededor de la plaza. Los recién casados salian á lucir sus galas en el *contrapás*, siendo objeto de la curiosidad de unos, de la crítica de otras, y de la envidia de todos. Bailaban, ellas con la mantilla puesta, un ramillete de flores en una mano, y el abanico en la otra; ellos con su gaban ó capa y sombrero puestos por mas que el sol achicharrara. Concluido el *contrapás* quitábanse ellas con donaire su mantilla, arrebujaban ellos su capa, y se daba principio á la contradanza (Cortada i Manjarres 1848: 235-236).

A l'inici del nou règim, sobretot a partir dels anys 1840, les autoritats públiques van assumir un rol que fins llavors, sobretot en viles més petites, havien desenvolupat les famílies aristocràtiques i el mecenatge privat. L'organització i el finançament d'aquests balls de plaça va continuar proporcionant als consistoris el control moral, ideològic i polític que la situació ritual oferia. El finançament públic d'aquestes activitats constituïa una arma de doble tall: eren balls sense pagament ni control d'entrada, gratuïts, però en els quals s'actualitzaven les relacions entre concitadans i autoritat des de l'emoció física i corporal. Els contrapassos i les sardanes a les places empordaneses, i les contradanses o balls (*baills* en l'adaptació francesa) al Rosselló, a mitjan segle XIX es van mantenir com a diversions de cohesió, de representació i d'identificació, mentre els saraus en teatres i casinos van reunir els repertoris més estàndards que oferia la nova societat del lleure i l'espectacle en un espai amb accés reservat i pagament d'entrada. Aquest fet no significa, tanmateix, que els balls de plaça no s'anessin transformant, al contrari: precisament les sardanes llargues van ser fruit d'aquests canvis (v. §4).

Els balls de plaça dels bisbats d'Elna-Perpinyà i Girona (els quals inclouen 10 comarques actuals), però, es diferenciaven respecte els altres balls de plaça catalans en una doble instrumentació: uns instruments eren per als saraus i uns altres per als balls en carrers i places. Aquesta dualitat no només estava justificada per la potència sonora d'uns

instruments idonis per a l'aire lliure, sinó que reforçava la identificació dels balls públics com a elements particulars i característics, i els diferenciava d'uns repertoris de saló que a mesura que avançava el segle XIX es convertien en més «internacionals».

Es podria arribar a argumentar aquesta dicotomia en la divisió d'alta dansa i de baixa dansa de la música del Renaixement, però en la història més recent, la formació instrumental de plaça provenia de les antigues cobles de ministrers, tan habituals arreu de Catalunya fins a final del segle XVIII. Aquestes cobles eren les encarregades d'interpretar les músiques de representació de l'autoritat, la música de les esglésies i la música de ball en les diades assenyalades. Estaven formades únicament per instruments de vent, generalment per dos instruments de canya, dos de broquet i un baixó, i la seva sonoritat era «intensa, sobretot pel so punyent de les xeremies, i era idònia per a espais oberts o de grans dimensions» (Borràs 2009: 93).

Al segle XVIII es va produir un canvi instrumental, i nous instruments clàssics, com l'oboè, la flauta travessera i el fagot, van substituir les xeremies, les antigues flaütes i flabiols i els baixons. A Barcelona, Pere Rabassa (1683-1767) va establir en la seva *Guía para los principiantes* de 1720 una distinció de tres grups de conjunts instrumentals: els ministrers, anomenat amb el nom propi de «Coro de Ministriles» i format per dues xeremies tibles, una xeremia alto i un sacabutx tenor i subordinat a les normes compositives de la música vocal; el grup dels violins i «otros instrumentos», amb tota la família dels violins i altres de vent-fusta, com la flauta i l'oboè; i finalment, els «de acompañamiento», com l'orgue, l'arpa, el serpentó o el fagot (Borràs 2009: 112-113). Al primer terç del segle XVIII Rabassa va descriure la tradició musical immediatament posterior a la Guerra de Successió, un model instrumental que es va transformar a mitjan segle XVIII per l'assimilació dels nous instruments arribats de França i Alemanya i per la nova concepció musical acadèmica.

Francesc Valls (1671-1747), al tractat *Mapa Armónico* (ca.1742) posterior al de Rabassa, ja no esmentava cap dels instruments antics (ni xeremies, ni sacabutxos) ni tampoc el nom de la formació. La irrupció dels nous models musicals del segle XVIII va eliminar de la música

*moderna* instruments que havien tingut molta presència en els balls, en les festes i en la majoria d'activitats civils i religioses fins a principis del Set-cents (Borràs 2009: 110).<sup>58</sup>

Podem entendre, doncs, que la substitució d'instruments que en els rituals barcelonins es va produir en la primera meitat del s. XVIII, en altres comarques va tenir un ritme o una orientació diferent. Ara bé, a la segona meitat del segle XVIII, els balls de plaça de moltes poblacions catalanes es van començar a interpretar, també, amb instruments moderns. L'any 1798, per exemple, el Baró de Maldà va descriure la festa major d'Esplugues de Llobregat, que s'esqueia per Sant Mateu. Després de la missa, la «multitud popular en los dos sexos, y forastera la mes» es va aplegar per al ball de plaça, en aquest cas el ball rodó — un tipus de contradansa— que interpretava l'anomenada «Cobla del Fidehuer»:

Luego hem ohit musica, que era la Cobla, que tota tocant sos violins, viola, y Clarinets sen anaba á plasa á pendrer lloch per las balladas, que se han comensadas luego de haver acabat de dirse lo Sant Rosari en la Iglesia, segons lloable Costum en Diumenges, y dias de precepte (AHCB, Fons Manuscrits A, n. 217, Calaix de Sastre XVII 1798, 23.09.1798, p. 205).<sup>59</sup>

Les orquestres de ball del Rosselló i de l'Empordà (i segurament de la totalitat del territori dels bisbats d'Elna-Perpinyà i Girona, i sense endinsar-nos en la situació de les del bisbat de Vic), tanmateix, no van fer aquest canvi per als balls de plaça ni per a l'acompanyament de les autoritats públiques. La sonoritat de l'orquestra de plaça arrencava des de l'Ajuntament per acompanyar els regidors i l'alcalde fins a l'església parroquial, un passeig cerimoniós que legitimava el poder civil a cada passada. En sortir, el mateix so reprenia la festa al carrer amb la interpretació de les sardanes. Ja no era l'hereu de la casa més rica qui encetava el contrapàs o la sardana, sinó el senyor Alcalde —i en algun lloc el senyor Rector—, l'autoritat pública del nou règim (una tradició folkloritzada que s'ha mantingut o recuperat en algunes poblacions catalanes).

L'ús d'una doble instrumentació en funció de la tipologia de ball ha quedat recollida en diversos documents del segle XVIII i de principi del segle XIX. Un text anònim i sense data que es conserva a l'Arxiu-Biblioteca del Castell de Peralada titulat «Ampurias, antiguamente Empurias (condado de)», publicat per Miquel Galobardes l'any 1947, testimonia aquesta

<sup>58</sup> L'any 1787, per exemple, Ajuntament de Barcelona va acordar que s'acceptés el músic Joan Ginesta com a «individuo del Coro de Musicos que acompañan el Ayuntamiento a las Festividades, y asisten en las Funciones que los executaban los antiguos Ministriles». L'antic «Coro de Ministriles» s'havia transformat, doncs, en el «Coro de Musicos» que, amb les mateixes funcions, ja utilitzaven instruments moderns.

<sup>59</sup> AHCB, Fons Manuscrits A, n. 217, Calaix de sastre XVII 1798, 26.09.1798, p. 198-211.

pràctica a la zona de l'antic Comtat d'Empúries. El document descriu les festes i els balls públics, i diferencia alguns casos en què els músics interpreten dos tibles, una «Gaita Gallega» i «tamboril y Flautin de Pastor», i altres en què els mateixos músics interpreten «trompas o obueses y violines» (Galobardes 1947: 262).<sup>60</sup>

Un document molt semblant, però de la banda nord del Pirineu, és la descripció dels balls de plaça de les comarques del bisbat d'Elna-Perpinyà al llibre *Voyage pittoresque de la France. Province de Roussillon* que el rossellonès Jean Baptiste Carrère va publicar a París l'any 1787. L'autor, establert a París i reconegut metge de Lluís XVI, va publicar un volum per a cada província francesa i va dedicar l'obra al rei. Al volum de la província del Rosselló, Carrère va ser molt dur amb la descripció de la seva terra, a l'extrem sud del país i sense cap virtut especial. No obstant això, va trobar un motiu per justificar l'allunyament cultural de la zona respecte de França: presa pels «bàrbars» —els espanyols!— era lògic el fet que es distingís poc dels seus veïns (Berjoan 2010: 3). En la descripció de les festes, Carrère no es va entretenir a descriure els saraus o balls en cases particulars, els quals, segons ell, no es diferenciaven gens dels de la resta de França. Va preferir esmentar els instruments de les «dances publiques, qui sont les danses nationales de la province»: «cornemuse, un tambourin, un flageolet, et quatre ou six hautbois catalans» (Carrère 1787: 76-77). Sorpren el nombre de músics, de 6 a 8, ja a darreries del s. XVIII, i la gran coincidència amb les xeremies (posteriorment tibles i tenores), la cornamusa i el flabiol i tamborí, comuns a tota la tradició instrumental catalana d'aquelles dècades. Finalment va descriure l'espai on se situava l'orquestra en les grans ocasions, com la festa patronal de Perpinyà:

Les danses font partie des fêtes que la ville de Perpignan donne dans les grandes occasions. On entoure alors la place de l'Hôtel-de-Ville d'une enceinte de bois d'environ vingt pieds de haut; on la couvre de décorations destinées à cet objet; on place aux quatre angles extérieurs, quatre fontaines de vin; on met un grand nombre de Musiciens du pays sur un échafaud orné de même que l'enceinte (Carrère 1787: 77).<sup>61</sup>

<sup>60</sup> Aquest document no porta data de còpia, però l'absència de clarinets i de flutes travesseres per a l'orquestra dels saraus indica, si seguïssim la lògica de la transformació que hem vist al Pla de Barcelona i al Baix Llobregat, una data més propera a la primera meitat del segle XVIII que a la segona.

<sup>61</sup> «Les danses forment part de les festes que la vila de Perpinyà fa en les grans ocasions. La plaça de l'Ajuntament s'encercla amb un tancat de fusta de més o menys vint peus d'alçada; es decora per a l'ocasió; als quatre angles exteriors s'hi col·loquen quatre fonts de vi; un gran nombre de músics del país se situen sobre un cadafal adornat igualment com la tanca».

En els saraus les orquestres de ball de Perpinyà no es diferenciaven de les de París o de qualsevol altra ciutat europea —amb la base de corda i els clarinets com a instruments melòdics— mentre que la particularitat instrumental dels balls públics a l'aire lliure eren un element pintoresc que, per Carrère, era digne de ser mencionat. Aquests mateixos instruments «catalans» eren els que acompanyaven les autoritats, com es pot observar en el gravat que acompanya l'obra (v. **il·l. 1.10**). Hi observem el conjunt de 6 músics descrit, a més de quatre sonadors de trompeta, que precedeixen els porrers i les autoritats.

Aquest model de doble instrumentació va continuar vigent, sense gaire canvis, al llarg del primer terç de segle XIX a l'Empordà i el Rosselló. L'any 1886 Julián de Chía, un funcionari de l'administració pública gironina, va recollir el testimoni oral d'un metge de Bordils que recordava clarament la distribució instrumental segons la seva funció i com l'ampliació de les orquestres a partir de la incorporació de músics de vent-metall es va dur a terme durant la Primera Carlinada (1833-1840):

Para las *ballas*: 2 *tiples*, *fluviol* y *temborino*, *cornamusa*.

Para *sarao*: 2 *clarinetes*, 2 *violines*; y en el caso de ser cinco los músicos, se añadía un *fagote*.

Para funciones de Iglesia: 2 *violines*, 1 *clarinete*, 1 *fagote*.

Cuando iban á las procesiones como acompañamiento, tocaban *tres triples* y un *fagote*, llevando debajo del brazo, para los villancicos, otros instrumentos que eran un *fagote*, dos *violines* y un *clarinete*, cantando entonces la letra los que tocaban los violines.

Despues de la guerra de los siete años [primera carlinada, 1833-1840] se generalizó el aumento de músicos en las coblas, y la introducción en ellas de nuevos instrumentos, siendo uno de los primeros el *figle* (Chía 1886: 77-78, nota al peu).

Després d'anotar aquest testimoni, el mateix Chía va determinar que els ministres municipals, entre el 1840 i el 1843, van haver d'abandonar el paper de representació de l'autoritat que havien desenvolupat en els actes oficials durant l'Antic Règim «para cedérselo á las orquestas que, bajo mejores principios de enseñanza y con otra instrumentación, se habían ido formando en los centros más populosos de nuestra provincia» (Chía 1886: 77-78, nota al peu). És a dir, els canvis polítics i socials al final de la Primera Carlinada van transformar, com dèiem abans, el model d'orquestra —de pública a privada— i allora van ser el revulsiu per a l'ampliació instrumental.

Les orquestres del Rosselló i de l'Empordà, així doncs, no van adoptar els instruments de vent-fusta del classicisme europeu en la seva formació de plaça, sinó que, al segle XIX, van mantenir les tres formacions instrumentals —descrites en la Cobla de Bordils— segons la funció i la ubicació que les músiques havien de desenvolupar en cada cas: saraus, balls públics a l'aire lliure i funcions religioses.<sup>62</sup> Per tant, alguns d'aquests músics de ball tenien una gran versatilitat instrumental i una pràctica interpretativa que abastava des de la música teatral fins als repertoris de totes les funcions musicals d'una festa major. El seu coneixement de l'ofici de músic era, sens dubte, completíssim.

### **Transformació de les orquestres de plaça**

Les actituds socials i culturals del nou règim també van comportar canvis en el significat i en la representació dels balls de plaça. Per qüestions polítiques que desenvoluparem més endavant (v. §5), a Figueres les sardanes llargues van substituir alguns balls que representaven l'ordre de l'Antic Règim i les ideologies que seran considerades reaccionàries, com el contrapàs. Al seu torn, les sardanes llargues van assumir una nova manera de mostrar-se en societat amb una coreografia renovada. I els caps de cobla no van dubtar en incloure a aquesta sonoritat característica dels antics ministrers les mateixes novetats instrumentals que començaven a introduir-se a les orquestres de saló, per bé que es tractava d'una mateixa *empresa* musical.

Des d'aquest punt de vista es fa evident, però no per això deixarem de mencionar-ho, que la transformació de la cobla «de sardanes» no podia ser obra d'un sol home, Pep Ventura, sinó de tota una generació de músics que van conuiu amb una transformació dels models de sociabilitat i de lleure a mitjan segle XIX. Tampoc és correcte afirmar que la cobla de sardanes va *evolucionar*, com a vegades s'ha volgut justificar amb argumentacions d'inspiració biològica: des del «conjunt instrumental de dansa alta del Renaixement, passant per la

---

<sup>62</sup> Aquesta característica, fins i tot, encara va seguir vigent a Barcelona almenys fins als anys 1820. En les seves memòries, Josep Jurch recordava com els cinc músics de la formació bàsica de l'orquestra, a més, tenien assignades unes determinades funcions per a les celebracions religioses: els clarinetistes o flautistes havien de tocar el fagot, mentre que els músics de corda es repartien les veus del cant de manera que el primer violí feia la primera veu, el segon la segona i el contrabaix la tercera veu (v. Annex A). Per tant, aquesta característica, la del coneixement d'instruments que Pere Rabassa havia classificat com «de acompañamiento» encara va ser vigent a Barcelona fins als anys 1820.

cobla de tres quartans del Set-cents fins a l'actual cobla de sardanes» (Ferrer 1984: 123).<sup>63</sup> Aquesta explicació és extremadament limitada i pobra perquè redueix l'orquestra a un mer objecte. És molt més encertat afirmar que van ser els músics, els balladors i tota una societat la que va transformar els seus models sonors segons les activitats lúdiques i de representació en una època en la qual un canvi de règim va fer possible, també, un nou panorama de diversions públiques i privades.

L'ampliació de les orquestres pels volts de 1840 o 1850, segons el cas, es va produir amb la incorporació de músics especialistes en els nous instruments de vent-metall, una modificació que va ser general a tot Europa a inici del segle XIX. Certament, la sonoritat d'oficleides, de bugles i de trombons va transformar notablement les diferents agrupacions instrumentals, com l'orquestra clàssica, les orquestres per als saraus i les *harmonies* o *Harmoniemusik* (conjunts instrumentals formats bàsicament per instruments de vent-fusta i percussió fins a inicis del segle XIX).

Les orquestres de plaça, però, no només van ampliar la formació amb instruments de vent-metall. La cornamusa, per exemple, no va superar aquest canvi de model i va desaparèixer com a instrument constitutiu de les orquestres de ball, essent substituïda per un instrument de vent-metall, com un buccèn, un trombó o un fiscorn. A diferència d'altres països europeus, els constructors no les van transformar per dotar-les de cromatismes aptes per a una major flexibilitat tonal; Ayats apunta la hipòtesi que fos a causa de «la imatge social que aleshores tenia aquest instrument, i que molt probablement el feia un símbol dels “antics”» (Ayats *et al.* 2006: 76).<sup>64</sup>

Una altra de les característiques de les cobles de mitjan segle XIX va ser la incorporació de l'*oboè-ténor* d'Andreu Toron (1815-1886), amb campana metàl·lica i com a instrument transpositor en si bemoll. Aquest nou instrument, remodelat i millorat a partir de les antigues xeremies, va ser una de les respostes a la debilitat sonora dels instruments de vent-fusta respecte dels oficleides i bombardins. L'instrument de Toron, perfeccionat justament

---

<sup>63</sup> L'expressió «cobla de tres quartans» va ser utilitzat per primera vegada l'any 1983 (Ayats, Costal, Rabaseda 2009: 14-15).

<sup>64</sup> No neguem que la cornamusa pogués desenvolupar encara en aquesta època una important funció musical en determinades zones, fet que es verifica amb cornamusaires en actiu al Maresme o a Osona fins ben entrat el segle XX. Només confirmem que va deixar de ser necessària en les orquestres de ball. Malauradament tampoc tenim més informació per saber si els antics cornamusaires es van reconvertir en músics d'altres instruments, tot i que pensem que és probable que fos així, i que alguns agafessin l'acordió com s'ha produït en altres indrets d'Europa.



a la dècada de 1840, va significar l'inici d'un nou cicle: es va convertir en el nou so característic de les sardanes empordaneses i, alhora, va poder competir amb la potència de metall.

L'any 1863 el compositor François-Auguste Gevaert (1828-1908) va descriure la transformació de les antigues *harmonies militaires* des de final del segle XVIII i el procés que les va convertir, finalment, en les bandes militars del Vuit-cents. Des d'aquesta perspectiva tan semblant a la de les orquestres de plaça de l'Empordà i el Rosselló, la construcció d'un nou instrument com la tenora —anomenada «tenora» o «tenor» en català— es torna tan lògic com previsible.

Gevaert va manifestar al seu tractat d'instrumentació que l'*harmonie* s'havia desenvolupat molt a partir de la segona meitat del segle XVIII. El paper cada vegada més destacat del clarinet havia donat per resultat un conjunt equilibrat de timbres i registres que, amb dues flautes, dos oboès, dos clarinets, dos fagots i dues trompes, va posar de moda els divertiments i les serenates a l'Alemanya dels volts de 1760. Tanmateix, l'equilibri sonor es trencava de seguida que s'hi afegien trompetes, timbales i tambors, ja que els fagots sols no podien mantenir la línia del baix, mancant algun altre instrument que realitzés el paper greu dels clarinets. Per aquest motiu, des de 1815 es va afegir un serpentó a les *harmonies*, l'instrument que en la tradició gal·lica reforçava el baix dels cants d'església, i finalment aquest va ser substituït per un trombó.

Aquesta solució, però, no va aconseguir solucionar el problema (Gevaert 1863: 11-12). A principi del segle XIX, els clarinets no transpositors de les *harmonies* es van substituir pels clarinets en si bemoll i es van eliminar els instruments en fa: la «petite flûte en fa», i «la petite clarinette en fa». A partir de 1816, la irrupció de tota la família dels bugles-oficleides va trencar definitivament l'equilibri del conjunt i va desbancar els clarinets i les flautes en la part melòdica solista. Malgrat que es van intentar diverses solucions com la introducció de *corni di bassetto*, clarinets alts i corns anglesos, cap de les temptatives no va aconseguir un resultat perdurable i aquell desequilibri va ser la causa de la baixa consideració que a partir de llavors va tenir aquell conjunt instrumental (Gevaert 1863: 12).

Des d'aquest punt de vista, la tenora —amb l'antecedent dels «hautbois catalans» als quals es referia Carrère— és, clarament, una altra solució per intentar resoldre la mateixa problemàtica que Gevaert plantejava el 1863 en referència a un conjunt instrumental, ja fos

*l'harmonie* o l'orquestra catalana de plaça, que havia augmentat considerablement el número d'instruments de vent-metall. La tenora es va presentar públicament el 23 de desembre de 1849 en el curs d'una sessió pública de la Societat Agrícola, Científica i Literària a la Universitat de la ciutat de Perpinyà. Toron no va rebre cap de les subvencions que el govern francès concedia per a nous productes industrials (van passar-li per davant tres medalles d'or, com la de *Monsieur Joucla* per una màquina de moldre blat, i tres de bronze, com la de *Monsieur Mir* per a nous tints aplicats als fils de llana). No obstant això, el seu nom va ser destacat en el moment de l'entrega de premis «pour l'addition heureuse d'un pavillon métallique au hautbois ténor». <sup>65</sup>

La tenora es presentava, doncs, com un producte industrial, com una patent més entre les desenes d'instruments que en aquells anys es van dissenyar arreu d'Europa. El maig de 1852, J.B. Rodange, director del *Journal des Pyrénées-Orientales* va publicar una crònica sobre l'instrument que Valentí Toron (1777-1850) havia millorat i que el seu fill Andreu Toron havia perfeccionat, pronosticant que «la puissante sonorité de cet instrument, sa constante et parfaite justesse lui assurent désormais un rang éminent dans l'harmonie militaire et dans les orchestres». <sup>66</sup>

Andreu Toron també era el líder de la seva cobla, com Pep Ventura. Segons Cortada (1989: 29-40), les orquestres de plaça del Rosselló de mitjan segle XIX no es van ampliar, de manera que al llarg de tot el segle XIX s'haurien mantingut amb sis instruments: un flabiol, dues *primes* o tibles, dos *hautbois-ténor* o tenores, i un trombó de colissa (el relleu del serpentó segons Gevaert). Les cobles d'en Toron, d'en Delclos, dels germans Vidal, dels Mattes i dels Ferreols també tenien una altra instrumentació per als saraus: violí, viola, flauta o flautí, cornetí i trombó (Cortada 1989: 45). <sup>67</sup> Finalment, Cortada afirma que a la dècada de 1870 el cornetí va substituir el flabiol i que, ja entrat el segle XX, el *saxhorn* o bombardí, va substituir el trombó.

Veritablement sembla una paradoxa que ni la cobla del luthier que va renovar les antigues xeremies i les va convertir en tenores modernes, ni les altres cobles de Perpinyà i la rodalia,

<sup>65</sup> «Per l'encertada addició d'un pavelló metàl·lic a l'oboè tenor» (*JPO*, n. 101, 28.12.1849, p. 2).

<sup>66</sup> «la sonoritat potent d'aquest instrument, la seva afinació perfecta i constant li asseguren una posició eminent en les harmonies militars i en les orquestres» (*JPO*, n. 37, 19.05.1852, p. 3).

<sup>67</sup> En la descripció de Cortada hi manca, segurament, un altre violí o un contrabaix per completar la formació amb sis músics tant a l'orquestra de plaça com a la de saló.

utilitzessin un cornetí fins a la dècada de 1870 i no hi afegissin cap més trombó o fiscorn. Pensem que no va ser així i que a la dècada de 1860, a més d'un trombó de colissa és segur que almenys algunes de les cobles rosselloneses van introduir un bombardí a la formació. Sinó no tindria sentit que des de *Le Journal des P.O.*, es publicués, en to de queixa, la invasió dels instruments d'Antoine-Josep «Adolphe» Sax (1814-1894):

Nous avons aussi remarqué, dans ce dernier orchestre catalane, l'invasion d'un instrument de Sax. [...] Le trombone a, il est vrai, remplacé depuis longtemps la cornemuse, mais il y avait pour cela une raison: ce dernier instrument avait le grave inconvénient de ne pouvoir accompagner dans tous les tons. Le trombone est suffisant pour faire entendre la partie de basse nécessaire à cinq instruments: le Sax est donc superflu. Du reste, les sons trop arrondis de cet instrument changent le caractère des effets harmoniques propres à la musique catalane (*JPO*, a. 54, n. 71, 06.09.1867, p. 3).<sup>68</sup>

Els instruments característics i distintius de l'orquestra de plaça, a ambdós costats del Pirineu, també van incorporar-se al sistema de compra-venda d'instruments moderns. Als periòdics de Perpinyà, Pere Brisillach publicava els preus dels instruments dels joglars (*jouglars* en la grafia francesa): un *ténor* de banús valia 110 francs, una *prime* també de banús, 60 francs, i els flabiols 35 francs.<sup>69</sup> Toron i Brisillach tenien una forta competència, amb botiga oberta al mateix carrer, i l'any 1860 van iniciar una veritable batalla. Tots dos pretenien monopolitzar el negoci de traslladar tots els instruments del Rosselló a l'afinació de 870 vibracions imposada des de París ( $a_3=435\text{Hz}$ ).<sup>70</sup> Hem de suposar, doncs, que tenores, tibles i flabiols d'aquests dos luthiers —segurament els instruments majoritaris de les cobles de l'Empordà i el Rosselló— van seguir aquesta reforma francesa i, per tant, podem assegurar que estaven ben afinats i que podien tocar amb la resta d'instruments moderns, contràriament a la idea errònia d'atribuir-los afinacions rudes i mal trempades.

A més, Pere Brisillach tenia botiga oberta a Figueres, almenys a la dècada de 1870. El 1872 hi ofería diverses facilitats de pagament i preus moderats a la seva clientela, fins a un 20% de descompte en «cambios y recomposición de toda clase de instrumentos».<sup>71</sup>

<sup>68</sup> «Hem observat també, en aquesta darrera orquestra catalana, la invasió d'un instrument de Sax. El trombó, certament, ha substituït des de fa temps la cornamusa, però per això hi havia un motiu: aquest instrument tenia el greu inconvenient de no poder acompanyar en tots els tons. El trombó és suficient per fer sentir la part del baix necessària per a cinc instruments: el Sax, per tant, és superflu. A més, els sons massa arrodonits d'aquest instrument canvien el caràcter dels afectes harmònics propis de la música catalana».

<sup>69</sup> *JPO*, n. 88 (21.11.1860), p. 4.

<sup>70</sup> Més endavant, en aquest mateix capítol, desenvolupem aquest tema de l'afinació.

<sup>71</sup> *EA*, a. XII, 4a època, n. 260 (16.05.1872), p. 3.

El sistema de compra-venda i la perfecció tècnica d'aquests instruments de plaça mostra que, si bé van ésser descrits com a instruments pintorescos en la mateixa època de transformació, aquesta argumentació va ser fruit, sobretot, de l'associació amb l'activitat a l'aire lliure que realitzaven, per la funció pública que desenvolupaven i —com veurem més endavant— a la folklorització com a elements identitaris i a la voluntat expressa de relacionar-los amb instruments antics.

## L'orquestra de Pep Ventura per als ballables de saló

Davant d'uns canvis instrumentals de volada europea és prou obvi que Pep Ventura no va ser-ne el responsable, tal com s'ha insistit des de final del segle XIX i al llarg del segle XX, de la creació de la cobla moderna:

Sense tenir idea de l'enorme transcendència que la seva obra havia de tenir històricament i artísticament, anava ampliant a poc a poc la típica formació orquestral de l'època, composta per un flabiol, dos tibles i una cornamusa que sonaven a les places els diversos contrapassos i la sardana curta. Després de la tenora, Pep Ventura anà afegint al petit conjunt orquestral, els cornetins, els fiscorns, el trombó i el contrabaix. Aquesta obra d'evolució l'havia de conduir forçosament a l'ampliació de l'estructura primitiva de composició musical (Mainar *et al.* 1970: 128-129).

Més aviat el procés va ser just el contrari del que descriu Mainar: la transformació de les músiques desitjades i de les composicions actuen per empènyer la transformació del grup d'instruments. Després d'una anàlisi detallada del fons de partitures de Pep Ventura al Centre de Documentació de l'Orfeó Català podem determinar, a més, que no hi ha cap indici que mostri un possible protagonisme o actitud pionera del músic de Figueres en la transformació de l'antiga cobla de quatre o cinc músics a la cobla de deu o onze músics que es pot considerar l'estàndard de la segona meitat del segle XIX. En totes les partitures per a orquestra de plaça, Pep Ventura ja inclou un mínim de set músics amb la participació, sense excepció, de tres instrumentistes de vent-metall (v. **Annex B**).

El fons de partitures es conserva en molt bon estat, i un inventari recent n'ha facilitat moltíssim la consulta. Ara bé, el principal obstacle d'aquest fons és que, excepte en un parell de casos, les partitures no porten indicació de data ni any de còpia. Aquest mateix inconvenient, tanmateix, ha permès imaginar, durant més de cent anys una cronologia de les sardanes de Pep Ventura *a mida*, infundada i que amb el temps, fins i tot ha acabat

passant del mite —«De bell començament el music empordanès pagà també tribut a la xabacanería de l'època, posant en ritme de sardana els motius dels operistes italians més a la moda» (Pous 1906)— a l'àmbit acadèmic:

Por eso no debe extrañar que sus *primeras* [la itàlica és nostra] sardanas lleven títulos en castellano tan disonantes con el carácter actualmente consagrado de la danza como *El diablo en el poder*, *Sardanas de castañuelas*, *Los dos ciegos* o *El joven Telémaco* (Martí 2002: 181).<sup>72</sup>

A més de no portar data, hi ha un altre factor que complica encara més l'estudi de les partitures de Pep Ventura: cada partitura està marcada amb una triple numeració, i cap d'aquestes pertany a la mà de Pep Ventura. La primera, a la part superior dreta de cada pàgina i d'una tinta més forta que la de les partitures, sembla més antiga, fins i tot del mateix segle XIX; la segona, més moderna, es localitza sempre a l'extrem inferior esquerre de les partitures, d'un color blau fosc; la tercera, molt més recent, feta amb retolador vermell, a la part central superior de les partitures i habitualment sota el títol (v. **il·l. 1.4**). I finalment, és clar, encara s'hi suma una quarta numeració, la de l'inventari provisional que a l'any 2006 s'hi va afegir fruit de l'inici de les nostres investigacions.

Nosaltres hem optat per l'intent d'organitzar el fons en funció de la instrumentació de les partitures. No es tracta de buscar-hi cap *evolució*, sinó de detectar grups de partitures per a una mateixa formació instrumental que indicarien una composició i una interpretació propera. Hem utilitzat el mateix procediment tant per a la formació de plaça com per a la formació de saló (v. **Annex B**).

En una primera mirada sobre el conjunt de ballables, la primera sorpresa és que s'han conservat 57 ballables de saló enfront de 354 ballables per a orquestra de plaça.<sup>73</sup> Encara que tenim present la possibilitat que el fons sigui parcial, pensem que aquest desequilibri entre les dues instrumentacions denota una predisposició més alta de Pep Ventura pels ballables de plaça i, en concret per les sardanes llargues. Per notícies publicades a la premsa

<sup>72</sup> Pep Ventura va compondre sardanes amb títols en castellà i sobre temes lírics fins pocs mesos abans de morir (v. §2). Per tant, una i altra afirmació, separades per quasi cent anys i, tot i que amb diferents intencions, no van encertar la cronologia.

<sup>73</sup> Dels 350 ballables de plaça, hem pogut comptabilitzar: 278 sardanes llargues, 59 contradanses binàries (anomenades per Ventura indistintament «Cortas», «Balls» o «Pequeñas», v. §4), 7 *contradanzas* cubanes, 3 schotisch, una polca, un vals i un contrapàs cerdà (v. Annex B). A aquestes partitures cal sumar-hi 18 peces més que no hem pogut identificar amb seguretat en cap dels gèneres i que hem exclòs d'aquesta relació, a més de diversos esborranys i partitures fragmentàries. Tampoc hi hem sumat les 20 entrades de ball i les 2 peces «para pasada». Cal remarcar que l'objectiu de l'estudi del fons de Pep Ventura no té per objectiu elaborar un catàleg ni tan sols un inventari exhaustiu ni definitiu.

local figuerenca es fa evident que l'instrument que a la dècada de 1860 identificava Pep Ventura entre els seus contemporanis era la tenora, i que destacava més amb aquest instrument en els balls que no pas amb el clarinet al Teatre. L'any 1867, per exemple, el periòdic *El Hogar* feia aquesta crònica d'un concert al Casino Menestral:

El Sr. Ventura entusiasmó como siempre: la tenora es un prodigio en sus manos; el Sr. Ventura la domina [.] la convierte en un instrumento dulce, lo hace hablar, como decia un amigo nuestro. Rossini [.] y no exajeramos, hubiera quedado absorto al oirle tocar el aria de la *vieja* del *Barbero*, como lo quedó Clavé la primera vez que la tenora irió sus oídos interpretando la composicion *De bon matí* (*El Hogar*, a. II, n. 24, 14.07.1867, p. 2).<sup>74</sup>

A partir d'aquí se'ns planteja una possibilitat d'hipòtesi: que en el moment en que Pep Ventura va destacar en la composició de sardanes llargues i en la interpretació de la tenora, va potenciar aquesta faceta particular i va delegar la composició de balls de saló a un altre dels músics de la seva orquestra. A més de l'evident desproporció de número entre uns ballables i els altres, hi ha altres indicis que apunten cap a aquesta direcció: en una acta del febrer de 1871 el secretari del Casino Menestral de Figueres va recollir el nom de l'orquestra anomenada «Pep-Terrarol».<sup>75</sup> És evident que en Terrarol no es deia Josep sinó Domènec. Potser a partir d'una data anterior, però no gaire llunyana de 1870 (recordem que el 1863 l'orquestra era anomenada senzillament «d'en Pep» pels mateixos membres de la junta del Casino Menestral), en Terrarol, nascut el 1843 i que, per tant, no arribava a la trentena, va encarregar-se de gestionar els contractes dels balls de saló. Així, el tàndem «Pep-Terrarol» era el nom, la *marca comercial*, que identificava i donava prestigi a l'orquestra especialment en el repertori de saló. Una notícia al periòdic *El Ampurdanés* del mateix any reforça aquesta hipòtesi:<sup>76</sup>

La siempre celebrada orquesta del Sr. Ventura (Pep) da mayor realce a aquellas reuniones: mereciendo un particular elogio nuestro amigo [.] individuo de la citada orquesta, Domingo Terrarol, por sus bellas y bien entendidas composiciones de música de baile (*EA*, a. XI, 4a època, n. 143, 14.04.1871, p. 4).

<sup>74</sup> El text es refereix a *Sardana del Barbero de Sevilla* (n. inv. 82) que inclou l'ària «Il vecchiotto cerca moglie» de l'òpera de Rossini, i a la sardana *De bon matí* (n. inv. 78) que inclou un fragment de la peça coral homònima de Josep Anselm Clavé.

<sup>75</sup> ACMF, «Libro de actas 1869-1873», vol. 3, (24.02.1871), p. 44-45.

<sup>76</sup> I la notícia que ja hem ofert de composicions de Terrarol al fons de l'orquestra els Nois d'Olesa, ho empara encara més.

A més, en 15 dels 57 ballables de saló de Pep Ventura, un dels clarinets és substituït per una tenora. Hi observem, novament, la voluntat del músic de destacar també amb el *seu* instrument, el de plaça, fins i tot en aquest repertori.

Del conjunt de ballables de saló se n'han conservat 19 en format partitel·la. Aquestes partitel·les es troben agrupades en quaderns que el mateix Pep Ventura va numerar de l'1 al 5 —els únics que trobem ordenats per el mateix.

El quadern n. 4, «Piezas de Baile para Flautines/ por Orquesta regular/ Es musica original de/ José M<sup>a</sup> Ventura/ Son 8 papeles, 1873», és pràcticament l'únic document de tot el fons amb l'any de la còpia. La data és propera a la mort del músic i, per tant, es tracta d'un dels últims quaderns que va escriure (i entenem que també són d'un any molt proper els altres quaderns de partitel·les, per la lògica d'una numeració tan curta, de només cinc jocs). A més, la meitat de les partitel·les d'aquest joc van ser copiades per la mà del fill, Benet Ventura (1858-1890), que el 1873 havia complert els quinze anys: les corresponents al flautí, els dos violins i el contrabaix.<sup>77</sup> El pare hauria fet copiar al fill les partitel·les dels instruments que havien de restar idèntics, mentre ell es va dedicar a ampliar l'orquestra amb els papers per a tres instruments de vent-metall, dos cornetins i un fiscorn, i a realitzar el canvi d'una flauta per un clarinet.

És probable que els ballables per a cinc músics corresponguin a l'etapa 1856-1860, coincidint amb la primera febrada de nous casinos i societats a Figueres, una època en què, recordem-ho, l'ampliació de les orquestres per a feines municipals encara s'havia de fer a petició dels mateixos músics. Possiblement Ventura preparava la base instrumental amb 5 músics, i a l'hora de fer les partitel·les tenia en compte les variables de vent-metall que hi hagués aquell any. La data tampoc pot ser gaire més reculada, perquè alguns d'aquests ballables són havaneres, americanes o *danzas*, els tres noms amb què eren conegudes les contradanses que s'havien desenvolupat a l'illa de Cuba amb un ritme molt característic al baix:

La americana o havanera. *Recientemente* [la itàlica és nostra] se ha introducido en la Península el uso de las danzas llamadas americanas ó habaneras, cuyo nombre indica su procedencia, y que se distinguen por un aire particular muy caracterizado en el bajo (Clavé 1860: 86).

---

<sup>77</sup> Hem pogut comprovar la grafia de Benet Ventura perquè al CEDOC també es conserva el fons del fill de Pep Ventura.

Per tant, podem concloure, que el fons de balls de saló de Pep Ventura que es conserva al Centre de Documentació de l'Orfeó Català correspon als últims quinze o vint anys de la seva vida i, en cap cas, podem observar amb una perspectiva gaire àmplia la seva activitat compositiva ni la transformació instrumental de la seva orquestra. Es tracta de les últimes obres, d'un període curt i concret de la seva vida que, significativament, coincideix amb els canvis en les diversions i a l'esclat de la demanda privada a Figueres.

D'aquestes conclusions en podem extreure tres hipòtesis més: que la producció de Pep Ventura per a orquestra de saló tingui una cronologia màxima de només vint anys, de mitjan 1850 i fins la seva mort; que no s'hagin conservat o localitzat fins avui les seves composicions més primerenques; o bé que les partitures anteriors a la dècada de 1850 fossin propietat municipal, motiu pel qual no les trobem en el fons particular del músic. El que podem assegurar, tanmateix, és que, en aquests anys, Pep Ventura no va inventar res: es va limitar a consolidar un model d'instrumentació que a la dècada de 1840 ja s'estava transformant.

La incorporació d'instruments de vent-metall en l'ampliació de les orquestres va ser una constant en tots els compositors de ballables de mitjan segle XIX. Malauradament no hem localitzat gaires ballables per a orquestra de Jurch i Rivas que estiguin datats, una informació que ens hauria permès observar amb més detall les ampliacions instrumentals que ell mateix va situar cronològicament a partir de 1842. Una part del catàleg d'aquest compositor barceloní, es conserva a la Biblioteca-Museu Víctor Balaguer de Vilanova i la Geltrú. Segons les memòries del músic, entre el 1828 i el 1884 va escriure un total de 2.175 ballables, dels quals només n'hem pogut localitzar i consultar un centenar (v. **Annex A**).<sup>78</sup>

A diferència del fons de Pep Ventura, la instrumentació de Jurch és més àmplia en el nombre d'instruments i més constant, d'entre tretze i quinze músics. Prenem com a exemple d'instrumentació un «Gran Valz/ A las Hermanas de Sans», de les poques partitures amb data, «agosto 1853», per a quinze músics: dos violins i contrabaix, dos flautins, clarinet, tres cornetins, dues trompes, dos trombons, fiscorn i timbales.<sup>79</sup>

---

<sup>78</sup> Josep Jurch va deixar escrit a les seves memòries que una gran part de les seves obres es podien localitzar a l'Arxiu del Teatre del Liceu, un fons que actualment, i gràcies a un conveni, podrà catalogar, digitalitzar i estudiar el Grup de Recerca «Les músiques en les Societats Contemporànies» de la Universitat Autònoma de Barcelona.

<sup>79</sup> Biblioteca-Museu Víctor Balaguer, Fons Jurch i Rivas, n. inventari 449.



L'ampliació, en aquest cas, es produeix amb un instrument de vent-fusta més (un flautí), la percussió, i fins a vuit instruments de vent-metall: tres cornetins, dues trompes, dos trombons i un fiscorn. Aquest fet reforça la hipòtesi que en un ciutat més gran, com Barcelona, amb més teatres i més demanda privada, les orquestres es van engrandir en aquesta proporció més alta i alguns anys abans.

Josep Marraco i Ferrer (1835-1913) va ser un altre dels músics barcelonins que va alternar el teatre i els balls a mitjan segle XIX. Fou violinista i director de l'orquestra del Teatre Principal i del Teatre del Liceu, i probablement va ser el líder d'una orquestra de ball que va començar a organitzar el seu pare, Josep Marraco Xauxas (1815-1875). La família Marraco també va estar molt vinculada a la Catedral de Barcelona, ja que Josep va ser-ne mestre de capella des de l'any 1863, càrrec que també havia ocupat el seu pare. A la Biblioteca Nacional de Catalunya es conserven bona part dels seus ballables, un total de 112, a més de 7 peces religioses.<sup>80</sup> L'avantatge de les partitures de Josep Marraco Ferrer és que quasi totes estan datades i comprenen un període ampli, de 1848 a 1868. La gran majoria de ballables són per a onze músics, i segueixen el mateix model que els de Josep Jurch: dos violins i contrabaix, flauta, dos clarinets, dos cornetins, dues trompes, buccèn o fiscorn. El buccèn era un trombó de colissa antic, i el canvi definitiu a un instrument de vàlvules i pistons com el fiscorn, es va produir en l'orquestra de Marraco Ferrer, d'una manera molt clara entre l'any 1857 i el 1858. Alguns ballables inclouen «gran cassa» i timbales i, extraordinàriament, triangle, pandereta i «látigo». Altres instruments circumstancials són un oficleide i un corn anglès el 1853, i dos fagots, un oboè i un violoncel el 1855.

A l'Arxiu Comarcal del Ripollès hem localitzat ballables de dos figuerencs més, un d'Abdó Mundi i un altre de Domènec Terrarol, tots dos també sense data. Mundi va escriure «Vals y Schotis obligado/ de cornetin con Variaciones» per a vuit instruments: dos violins, contrabaix, flauta, dos clarinets i dos cornetins.<sup>81</sup> És determinant l'absència d'un fiscorn o un altre instrument de vent-metall, com un buccèn o un bombardí. És probable, doncs, que aquest vals i aquest schotisch es corresponguin amb una cronologia una mica anterior que els ballables de Pep Ventura que incorporen el fiscorn. Terrarol va escriure «El Aldeano

<sup>80</sup> BC, Fons Sancho Ferrer, M4775 (per als ballables) i M4748, M4749, M4750 i M4755 per a la música religiosa. La producció musical relacionada amb el càrrec de mestre de capella de la Catedral es conserva a l'Arxiu Diocesà de Barcelona.

<sup>81</sup> ACRI, 14.Col·leccions, 14.10 Partitures musicals, 14.10.10 Col·lecció genèrica, n. inv. 186/2.

/vals con Introducció obligada de flauta» per a nou músics i en la instrumentació de la majoria de ballables de saló de Ventura: dos violins, contrabaix, flauta, dos clarinets, dos cornetins i fiscorn.

Pep Ventura, Josep Jurch, Josep Marraco i Abdó Mundi estaven estretament vinculats a un teatre. Jurch, Sancho i Mundi formaven part de la vida teatral barcelonina. I Ventura i el mateix Mundi també de la vida teatral figuerenca.<sup>82</sup> És lògic pensar, per tant, que quan els músics de teatre componien ballables ho feien ampliant la plantilla instrumental al mateix ritme que ho feien les òperes italianes en els seus respectius coliseus. Els instruments de vent-metall de l'orquestra del Teatre de Girona a la dècada de 1860, per exemple, coincideixen amb els utilitzats als ballables de saló dels anys 1850 i 1860: dues trompes, dos cornetins, dos trombons i «bajo». Aquesta instrumentació de metall era la de les òperes de Verdi d'aquesta mateixa època, amb quatre trompes, dues *trombe* (trompetes), tres trombons i *cimbasso*, bastant més àmplia en relació a les òperes de Rossini dels anys 1830, que utilitzaven només dues trompes i dues *trombe*.<sup>83</sup>

L'orquestra romàntica també va participar de les novetats instrumentals i de les noves patents de vent-metall, unes noves sonoritats i timbres que van ser incorporades per compositors com Felix Mendelssohn (1809-1847) o Hèctor Berlioz (1803-1869), per citar-ne només dos exemples.

Les *harmoniemusik* també van seguir un procés totalment paral·lel, transformant-se en bandes i ampliant considerablement la secció de vent-metall. Medrano (2006: 50) fa notar aquest augment en la formació instrumental de la banda municipal de Montblanc entre el 1851 i el 1867: es va passar de dos oficleides i un trombó a set instruments de vent-metall —sense que els documents originals n'especifiquin la tipologia exacta— alhora que es

---

<sup>82</sup> Abdó Mundi i al seu fill Jaume Mundi (n. 1843), també violinista, van col·laborar amb l'orquestra del Teatre de Figueres la temporada 1865-1866 al costat de Pep Ventura: «Vimos con satisfaccion aumentada la orquesta, además de los señores Navarro y Mundi, padre, según digimos en otro número, con el señor Mundi, hijo. Habiendo tomado parte en la misma, por una muestra de galanteria, y en testimonio de amistad á la Empresa» (*EA*, a. 5, n. 382, 05.10.1865, p. 2-3).

<sup>83</sup> A principi del segle XIX el terme *cimbasso* —abreviació de «corno in basso», «c. in basso»— va ser utilitzat a Itàlia com a sinònim de baix o contrabaix aeròfon de fusta. Era un tipus de serpentó amb una campana metàl·lica, i el van utilitzar compositors com Donizetti o Bellini, vinculats al Teatre de La Scala de Milà. Amb l'aparició dels primers oficleides, *cimbasso* es va convertir en sinònim de baix de metall, ja que els músics i compositors van continuar anomenant l'instrument que feia la mateixa funció amb el nom antic. En les òperes dels anys 1840 i 1850, Verdi fer servir el terme *cimbasso* com a sinònim de l'oficleide o del *bombardone*, el model austríac de vàlvules (Meucci 1996: 143-151).

mantenien les dues trompes i els dos cornetins. Els músics municipals també eren els encarregats d'organitzar els balls de festa major i, per tant, deduïm que les orquestres liderades per les famílies Escoté i Miquel de Montblanc també utilitzaven aquests instruments en la composició i la interpretació de ballables.

### **L'orquestra de Pep Ventura per als ballables de plaça**

La datació de les obres per a orquestra de plaça de Pep Ventura es torna molt més complexa que la dels ballables de saló, sobretot pel notable volum de partitures. Establir-ne la xifra exacta era una qüestió que no entrava dins els objectius del nostre treball, ni tampoc la confecció del seu catàleg d'obres.<sup>84</sup> No obstant això, hem hagut de realitzar un estudi prou aprofundit del fons que ens ha portat a diferents conclusions.

Les sardanes llargues estan organitzades, d'una banda, en onze quaderns de partícels i, de l'altra, en un conjunt de partitures mesclades entre ballables de saló i altres composicions diverses. El més interessant ha estat constatar que bona part de les partitures de sardanes tenen correspondència amb els jocs de partícels. I tenir la possibilitat de contrastar els dos materials afegeix informacions rellevants a l'estudi.

En primer lloc, la numeració dels quaderns de partícels comencen pel número 24 i finalitzen al número 36, mancant els números 27 i 33. Per tant, falten els 23 primers que, segur, són anteriors perquè la numeració dels quaderns sí que està feta de la mà de Pep Ventura.

En segon lloc, les partitures que no es corresponen amb cap partícels són les que presenten unes diferències més grans en la instrumentació i en els aspectes formals de les sardanes. Per tant, pensem que també són més antigues i que, probablement, es corresponen amb els 23 primers quaderns que no s'han conservat.

Si analitzem les sardanes d'aquest darrer grup, les que no presenten correspondència amb cap partícels, observem que la primera semblança entre elles és la instrumentació. No tant

---

<sup>84</sup> Les biografies del segle XX han atribuït a Pep Ventura la composició d'entre 312 i 400 sardanes: «Les 400 sardanes de l'avi Pep, assenyalen una evolució» (Salvat 1927: 40); «Arribà a confegir un repertori personal de més de 400 sardanes» (Mainar 1986: 13); «total sardanes llargues, 312» (Mainar 1989: 39).

el número final d'instruments —que en general és entre 7 i 8—, sinó la utilització de dos instruments en concret: una tenora o dues tenores escrites a la partitura com a instrument transpositor en fa (i no pas en si bemoll segons la tenora presentada per Toron a Perpinyà el 1849), i un baix de metall escrit mig to per sota del to real.<sup>85</sup>

És probable que la tenora escrita com a instrument transpositor en fa —igual com el flabiol i els tibles— sigui la xeremia tenor prèvia a la transformació realitzada per Toron i, per tant, podem marcar la data de 1850 com a límit cronològic en el cas que Ventura hagués adoptat aquest nou instrument de seguida. El marge no s'estén més enllà de l'època en que Pep Ventura escriu ballables de saló amb la tenora ja escrita com a instrument transpositor en si bemoll, en substitució d'un clarinet. Per tant, les sardanes més antigues de Pep Ventura que es conserven podríem datar-les com a anteriors a la dècada de 1860.

Ara bé, si ens fixem en els elements formals de les partitures, observem que la tenora escrita com a instrument transpositor en fa i la tenora escrita com a transpositor en si bemoll s'alternen. És a dir, que en un mateix bifoli hi podem trobar sardanes escrites en ambdues modalitats. La possibilitat d'un temps d'adaptació al nou instrument, per tant, és ben probable, trencant novament la imatge de *progressió lineal* que sempre s'ha atribuït a la cobla de balls de plaça.

Per altra banda, podem apuntar amb bastanta precisió que l'instrument anomenat «bajo» —o també en italià «basso»— de la majoria de sardanes que no tenen correspondència amb cap partícula era un instrument de metall, perquè està escrit en una tonalitat mig to per sota de la tonalitat real de la sardana. A la dècada de 1860 aquest instrument va ser substituït per un contrabaix, amb indicacions tècniques de *pizzicato* i *arco* en unes partitures que hem pogut datar per altres referències —i que detallarem més endavant.

Una solució a la incògnita d'aquesta escriptura per al «bajo», és que estava afinat en do (no era transpositor), però que el resultat sonor era exageradament alt: mig to alt. I en conseqüència, Pep Ventura l'escrivia, directament, mig to baix. La majoria de sardanes amb aquest instrument greu de metall coincideixen amb les que Pep Ventura inclou la tenora o

---

<sup>85</sup> Entre les 278 sardanes llargues de tot el fons, amb menys de 7 instruments només n'hi ha 6, i totes són per a 6 instruments: *De cornetines Para 6 La Salomé* (n. inv. 97), *Para 6 Cornetines y tenor sempre viu* (n. inv. 96(2)), 3 sardanes sense títol literari (n. inv. 97) i *Sardana La Embusteru* (n. inv. 44). En aquesta última la instrumentació inclou flabiol, dos tibles, tenora i dos cornetins, mentre que la instrumentació de la resta és per a flabiol, tible, tenora, dos cornetins i *bajo*.

les tenores en la transposició de fa. No obstant això, aquest instrument es manté en sardanes que ja estan escrites per a tenores en la transposició de si bemoll. Per tant, el canvi d'un baix de metall a un contrabaix, és posterior, almenys en el cas de Pep Ventura, a la incorporació de la tenora en si bemoll.

Observem, per exemple, *Sardana larga de la Traviatta* (n. inv. 58), amb tenora escrita en la transposició de si bemoll i amb un baix de metall. La sardana està escrita en la tonalitat de do menor real (sol menor per als tibles i el flabiol, re menor per a la tenora i els cornetins), i en canvi, el bajo està escrit en si menor, en previsió, com dèiem, d'un resultat sonor mig to més alt (v. **il·l. 1.5**).

Per aclarir quin instrument podia ser aquest «basso», proposem analitzar una sardana d'Abdó Mundi amb data de composició. L'agost de 1851, Mundi va escriure *Dos sardanas largas sacadas de motivos de la opera I Masnadieri i Roberto il Diavolo* per a una orquestra de deu músics: flabiol en fa, primer i segon «tiple» en fa, primer i segon «tenor» en fa, primer i segon «cornet[ín]» en si bemoll, «saxon» en do, «bombardon» en do i «ofiglis bajo» (v. **il·l. 1.6-1.7** i **1.8-1.9**). Abdó Mundi va tocar les òperes de Giuseppe Verdi (1813-1901) i de Giacomo Meyerbeer (1791-1864), respectivament, com a violinista del Teatre del Liceu durant aquella temporada còmica, i les va dedicar a la l'Orquestra d'en Miquel Gich de Torroella de Montgrí. Aquesta orquestra va actuar al Teatre del Liceu el febrer de 1850 i és possible que les composicions de Mundi fossin motivades per aquella coincidència:

Aprovechando la circunstancia de hallarse en esta capital *Una sociedad filarmónica de seis jóvenes profesores ampurdaneses*, bajo la direccion de D. Miguel Gich y Mascaro, dará principio la funcion con el acto tercero de la ópera *Marino Faliero*. A continuación el concierto de los referidos profesores; despues la señora Mas-Porcell cantará la cavatina de *Climene* de la opera *Saffo*, volverán los referidos profesores á ejecutar una pieza: concluida se cantará el coro de los cazadores de la ópera *Il Freyschütz*. Continuaran los profesores ampurdaneses; y terminará la funcion con el baile fantástico en un acto, *La estrella o Terpsicore* en la tierra (*El Áncora*, a. 1, n. 56, 25.02.1850, p. 1).

Segons les descripcions del periòdic, l'orquestra de Torroella de Montgrí es va desplaçar a Barcelona amb sis músics, «*seis jóvenes profesores ampurdaneses*», que van interpretar el flabiol i

tamborí, dos tibles, tenora, figle i cornetí.<sup>86</sup> Ara bé, és quasi segur que per la festa major de la vila la formació es podia ampliar fins als onze músics de les sardanes de Mundi.<sup>87</sup>

Alguns instruments de vent-metall que va utilitzar el músic de Figueres eren els més moderns de l'època. El «saxon» de Mundi era el *saxhorn*, nom de tota una família d'instruments de tres vàlvules que el belga Adolph Sax va patentar a París el 1845 (n'hem fet referència més amunt en ocasió de la crítica que des de la premsa es feia a la incorporació d'aquest instrument a les cobles rosselloneses). Tenint en compte l'afinació en do i l'ús d'altres instruments per a un registre més greu en les partitures de Mundi, aquest *saxhorn* era el de tessitura baríton, conegut en català com a bombardí, en alemany com a *flugelhorn* i en italià com a *flicorno*. El bombardó —*bombardón* en castellà, o *bombardone*, en italià, francès i alemany—, en canvi, és una tuba de quatre vàlvules que es va començar a utilitzar a Alemanya a la dècada de 1820 indistintament per a instruments de metall greus de claus i vàlvules, però als anys trenta el nom va quedar determinat per als de vàlvules. L'«ofiglis bajo» que va anotar Mundi era l'oficleide baix, afinat en do, un instrument de vent-metall amb sistema de claus patentat pel francès Jean Hilaire Asté l'any 1821 i que, com dèiem més amunt, a les orquestres va ser l'hereu del serpentó.

A la sardana sobre temes de l'òpera *Roberto il Diavolo*, Abdó Mundi hi va escriure «ofiglis bajo», però a la de temes de *I Masnadieri* va escriure-hi senzillament «bajo». Aquest detall potser no seria prou destacable per assegurar que la cobla de Pep Ventura interpretava les sardanes amb un oficleide baix. Ara bé, tant l'«ofiglis bajo» com el «bajo» de Mundi tenen la mateixa particularitat que els baixos de diverses sardanes de Pep Ventura: estan escrits mig to per sota de la tonalitat real. En les dues sardanes, la tonalitat real és fa major, mentre que els baixos estan escrits en mi major (v. **il·l. 1.6-1.7** i **1.8-1.9**).

Hi ha una tercera partitura que ens porta, novament, a la hipòtesi que el «bajo» de Pep Ventura escrit mig to baix era un oficleide baix. Al fons del Teatre municipal de Girona es conserva la partitura de l'òpera *Ermani* de Giuseppe Verdi, una òpera estrenada el 1844 a La

<sup>86</sup> DB, n. 50 (19.02.1850), p. 985 (citat per Ayats *et al.* 2006: 34).

<sup>87</sup> A més d'aquestes dues sardanes, també va compondre *Sardana larga Obligada de Flubiol*, «á grande Orquesta de Plaza, escrita expresamente para el uso de Miguel Gich Sola», i *Sardana Obligada de Bombardon* «à solo».

Fenice i representada a Girona diverses vegades entre la dècada de 1840 i 1860.<sup>88</sup> La dada més interessant és que la partitura inclou tres trombons, i a la partícula del tercer, l'interpret gironí hi va escriure en llapis «mix pun bax» («mig punt baix».<sup>89</sup> És a dir, el trombó baix, i només el trombó baix, havia d'interpretar el seu paper mig to per sota respecte la resta d'instruments de la seva mateixa família i dels altres de vent-metall. És possible, per tant, que aquell instrument fos en realitat un oficleide baix i, com en les sardanes de Ventura i de Mundi, sonés mig to alt. El motiu pel qual l'oficleide baix tenia una afinació exageradament alta respecte la resta d'instruments és difícil de respondre, però ho intentarem.

Una possibilitat la trobem a París. Des de l'Exposició Universal de París el 1855, a França es va començar a debatre el fet que l'afinació havia anat augmentant molt, i de manera exponencial, des de l'època de Lluís XIV fins llavors (Cavaillé-Coll 1859). La solució va arribar, finalment, l'any 1858. Una comissió d'experts, entre els quals s'hi comptaven els compositors Halévy, Auber, Berlioz, Meyerbeer, Rossini i Thomas, va determinar que la constant elevació del diapasó tenia dues causes relacionades: la indústria musical i els intèrprets. Com a mesura de solució, els comissionats van determinar que s'establís una afinació homogènia del  $la_4$  a 870 vibracions per segon a quinze graus centígrads, i aquesta mesura es va aplicar a tots els departaments francesos (Halévy 1859: 21-26).

L'oficleide era una patent francesa i el mateix Berlioz, al tractat d'instrumentació de 1843, anunciava que aquest instrument ja es començava a utilitzar en òperes modernes, era ideal per a les «masses d'harmonie» i augurava que seria un dels instruments estrella dels salons per la seva potència sonora (Berlioz 1843: 227).

La nostra hipòtesi encara pren més força quan podem confirmar que el luthier Pere Brisillach de Perpinyà, el 1850 comprava els seus instruments a la «Maison Halary» de París, nom amb la qual es coneixia la fàbrica de Jean Hilaire Asté: «il vient de recevoir un entrepôt de cordes de violon de toutes sortes et des instruments de musique en bois et en cuivre, de la maison *Halary*, de Paris».<sup>90</sup>

<sup>88</sup> La primera representació va ser l'any 1846, i també es va interpretar en la primera temporada del nou Teatre de la Reina el 1860 (Ayats *et al.* 2006: 29; Costal, Gay, Rabaseda 2010: 17; *La espingarda: periódico sarcástico-crítico-jocoso de anuncios y noticias*, a. 2, n. 1, 08.02.1861, p. 3).

<sup>89</sup> AMG, Fons Banda Municipal, Lligall 6, top. 12-27, UI 13113, n. reg. 71, Particel·les Hermani [sic].

<sup>90</sup> *JPO*, n. 25 (03.05.1850), p. 4.

Pere Brisillach no només tenia botiga a Perpinyà, sinó també a Figueres, com hem avançat més amunt. El 1872, un anunci al periòdic local de la vila anunciava el trasllat del negoci a la Rambla, un fet que indica que s'hi devia haver instal·lat uns quants anys abans. El luthier oferia a l'Empordà

un variado surtido de instrumentos de todas clases, como tambien música para pianos, y métodos de toda clase de instrumentos. Al mismo tiempo se recomponen y afinan pianos [...] Todos mis instrumentos están garantidos con afinacion y con trabajo (*EA*, a. XII, 4a època, n. 260, 16.05.1872, p. 3).

Per tots aquests motius, per tant, pensem que és ben possible que aquests oficleides de les orquestres de plaça empordaneses arribessin directament de París.

A la Gran Bretanya l'oficleide es va deixar d'utilitzar a la dècada de 1860 tant en bandes com en orquestres, i a França va passar el mateix fenomen a la dècada següent, essent substituït en ambdós casos, per instruments de pistons i vàlvules. Aquestes dates, sobretot la primera, coincideixen amb la substitució, en les cobles empordaneses, del baix de metall per un contrabaix de cordes. Aquesta substitució va coincidir, en el cas de Pep Ventura, amb la incorporació d'una manera sistemàtica de dos trombons o bé de dos fiscorns en la formació d'orquestra de plaça. Per tant, al mateix temps que el músic que interpretava l'oficleide baix canviava l'instrument de claus per un altre de vàlvules o pistons, s'incorporava a la formació de plaça un contrabaixista. I mentre aquest canvi no es va fer efectiu, Pep Ventura i Abdó Mundi havien d'escriure mig to baix les partitures, perquè d'una altra manera l'instrumentista hauria de transportar mig *punt* baix mentalment, com el músic del Teatre Municipal de Girona.

La qüestió de per què les orquestres de plaça van acabar incorporant, aproximadament a la dècada de 1860, un contrabaix de cordes, tampoc és fàcil de resoldre. El primer que cal destacar és que, òbviament, a les cobles ja hi havia un contrabaixista que tocava als balls de saló. Al costat d'instruments de vent-metall, el contrabaix havia de ser, necessàriament, bastant potent.

Una vegada més trobem una pista en els comentaris del Baró de Maldà. L'estiu de 1798 Rafael d'Amat va anar a la festa major de l'Hospitalet de Llobregat, que s'esqueia per Sant Roc, el 19 d'agost. Va escriure sobre els balls, i va afegir-hi una descripció del contrabaix: amb «hechura de Guitarra ab 3 Corda[s] com se usan ara, ab Puntal de fusta, de palm al



Cap de Vall».<sup>91</sup> Al tractat d'instrumentació que Josep Anselm Clavé va escriure l'any 1852 i que porta el nom de *Música*, sembla molt clara la diferència entre els contrabaixos alemanys, de quatre cordes, i els que s'utilitzaven a França, Espanya i Itàlia, de tres cordes. Clavé també va destacar la diferència d'afinació entre els contrabaixos de tres cordes: els afinats en quintes, això és sol-re-la; i els afinats per a l'ús de les orquestres «que se acordan por cuartas y no bajan del LA», això és, la-re-sol.<sup>92</sup> El contrabaix de tres cordes no tenia l'inconvenient de l'afinació alta i podia complementar la funció de baix, ja que els fiscorns i els trombons són instruments d'un àmbit de tenor.

La descripció que hem fet dels instruments de l'orquestra de plaça empordanesa només vol mostrar que, a la dècada de 1850 era una formació instrumental totalment oberta a les modernitzacions de l'època, tant pel què fa a la incorporació d'instruments de vent-metall com a l'assumpció de les millores tècniques en els instruments de doble canya.

Del total de partitures de Pep Ventura, i com en el cas dels ballables de saló, la instrumentació no va ser estable i va variar des dels set o vuit (excepcionalment sis) fins a dotze instruments (quan s'hi afegien dues trompes). Els instruments inamovibles eren: el flabiol i tamborí, els dos tibles, una tenora, dos cornetins i l'oficleide baix o, més endavant, el contrabaix. La variabilitat sempre era en la segona tenora, en l'ús d'un segon fiscorn o un segon trombó, i l'afegit o no de trompes, de bombo i de plats.<sup>93</sup> Així l'orquestració més àmplia de Pep Ventura era per a 12 músics: flabiol i tamborí, dos tibles, dues tenores, dos cornetins, dos fiscorns o trombons, dues trompes i contrabaix.

Aquesta reforma va ser general a totes les cobles empordaneses. El 1864, per exemple, la cobla d'en Dalmau també va ampliar la seva formació instrumental:

La modificacion que ha sufrido la copla conocida por Dalmau, parece presentar muy buenos auspicios y promete mucho en el difícil arte musical. Los jóvenes que han ingresado en la misma revelan bastante disposicion en sus respectivos instrumentos (*EA*, a. 4, n. 226, 31.03.1864, p. 3).

<sup>91</sup> AHCB, Fons Manuscrits A, n. 217, Calaix de Sastre XVII 1798, 19.08.1798, p. 114-115.

<sup>92</sup> «Música. Mención de los instrumentos de orquesta y Banda militar, con algunas observaciones, acerca del modo de escribirlos, y estension de las voces en el canto [...] Barcelona marzo de 1852». CEDOC, document manuscrit sense inventariar.

<sup>93</sup> No podem comptabilitzar amb exactitud en quines sardanes Pep Ventura hi va afegir bombo o bombo i plats. S'han conservat molt poques partícels d'aquests instruments, i a les partitures Ventura no els indicava mai.

Les noves orquestres que s'anaven formant arreu de l'Empordà també incorporaven *de facto* els nous instruments de plaça:

Por un amigo que estuvo en Viure por la fiesta que llaman la petita, sabemos que no escasearon los obsequios; tomaron parte en ella —estrenándose con los instrumentos dichos de plassa— la nueva *copla de la Sala de esta villa*» (EA, a. 5, n. 342, 11.05.1865, p. 3).

I enmig de tants canvis, la tenora d'en Toron, intepretada per Pep Ventura, es va convertir en l'instrument solista de l'orquestra de plaça moderna, substituint el protagonisme que havien tingut els cornetins en les sardanes primerenques, i va prendre un rol molt semblant al del clarinet de les orquestres de sarau de la primera meitat del segle XIX.

### **La narrativa pintoresca vers la cobla «de sardanes»**

El terratinent Josep Pella i Forgas va néixer a Begur l'any 1852 i podia tenir un record personal molt vague de la transformació de les orquestres de plaça quan va escriure *Historia del Ampurdán* (1883). No obstant això, va situar correctament la dècada de 1840 com l'època del canvi instrumental. El més interessant de la seva descripció, tanmateix, no és la precisió en la cronologia del procés —segurament narrada oralment per protagonistes directes— sinó la voluntat expressa de relacionar la instrumentació de la «orquestra moderna que consta ya de dos llamados *tiples*, un tenor, dos cornetines, el fiscorno bajo ó bajo de metal y los indispensables caramillo y tamboril» amb «su primitiva forma» (Pella 1883: 55). Aquesta forma «primitiva», segons Pella, a la dècada de 1880 encara existia «en algún pueblo rural y no excede de tres músicos», amb la cornamusa, la xeremia i el flabiol i tamborí. Josep Pella va voler posar de relleu la vinculació de la cobla de sardanes llargues amb una antiga tradició musical i instrumental. Pel mateix motiu potser va enumerar a la baixa el nombre d'instruments de vent-metall (que en el cas de Pep Ventura, recordem-ho, havien arribat a ser fins a sis).<sup>94</sup> Entenem que no li interessava mostrar la modernització de la cobla com un procés semblant a altres països, sinó que volia trobar en aquella formació de plaça allò «genuí» i autènticament «català».

---

<sup>94</sup> Cal matisar que, efectivament, no totes les cobles van ampliar el número de músics a la segona meitat del segle XIX. Les formacions de viles i ciutats sense teatre municipal, com Pals o Bordils, van mantenir-se amb un nombre més reduït de músics fins les primeres dècades del Nou-cents. Tanmateix, en aquestes cobles també s'hi van incorporar les millores tècniques en les xeremies i es va eliminar la cornamusa.

Tot i que es pot provar que l'orquestra de plaça, tal com l'hem descrita fins aquí, es va relacionar estretament amb les transformacions i ampliacions de les orquestres de saló i de teatre d'arreu d'Europa, el discurs conservador catalanista volia situar l'«evolució» de la cobla com un fenomen aïllat de l'entorn musical contemporani. Volia entroncar l'orquestra de plaça empordanesa amb unes arrels antiquíssimes i primitives, fet que justificava sobradament que aquesta formació es convertís, també, en nacional, com el mateix ball de la sardana.

Aquesta argumentació evolucionista no pretenia retratar la realitat musical del país, ni explicar la cultura operística en ciutats com Figueres o Girona, ni la creació d'orquestres públiques, ni la professionalització de músics locals i, encara menys, vincular els músics amb les bandes militars o de les milícies nacionals. Aquesta narrativa, tan pròpia del nacionalisme ideològic —i finalment polític— de les darreries del segle XIX, cercava presentar els arguments i els mites per justificar la particular història d'un país.

El discurs de Pella i Forgas de 1883, però, no era pas original. La mirada pintoresca vers les orquestres de plaça i vers les festes majors de l'Empordà va estendre's a tota aquella generació de poetes i intel·lectuals empordanesos, nascuts a mitjan segle XIX i fills de propietaris rurals. Joan Sitjar i Bulcegura (1850-1899), nascut a Castell d'Aro, propietari rural i amic de Jacint Verdaguer (1845-1902) i de Frederic Mistral (1830-1914), va escriure el 1874, que les sardanes llargues

han adquirit gran fama per l'armonia que tè y lo ayrosa qu'es sa música, especialment des que, de no molts anys á esta part, se reformá la tradicional y antiquíssima cobla, que tan sols se componia d'*un fluioler ab tamborí, duas tarotas, y una cornamusa ó sach dels gemechs*, (com se véu, encara avuy en dia, en modestas, senzillas *festas de pagés*, que no sian *festas majors*, y en *ballas de mossolada*, —és a dir de mossos ó *jovent de servey* que no poden gastar gayres quartets; de quatre ó de tres musichs tan sols) y en l'actualitat, es una orquesta completa que conserva, no obstant, las tarotas, acompanyadas de *tenoras*, ab lo fluiol y tamborí (Joan Sitjar dins Briz 1874: 129).

Joan Sitjar, que signava «un minyó de Pagès», no mencionava cap instrument de vent-metall perquè aquests representaven la modernitat i allò estranger i, en canvi, s'esforçava a afirmar que el 1874 encara quedava, en alguna festa de pagès, pobra i mísera, algun ball de tres o quatre músics com els del segle XVIII. Un detall molt interessant d'aquesta descripció és la imatge pagesívola que volia imprimir en aquestes cobles i, sobretot, que les músiques que aquestes cobles humils tocaven era destinada al «*jovent de servey*». Així, el poble senzill tenia la

seva música i els seus instruments *populars*, i els senyors propietaris tenien diversions més refinades i menys polsoses, com l'òpera i el teatre, tot i que s'afegien a ballar, si convenia, per ser vistos el dia de la festa major. Sitjar s'expressava en un to literari similar al que el Baró de Maldà, quasi cent anys abans, va utilitzar per descriure les festes dels seus vassalls d'Albons:

La tarda del diumenge el pasà ab dansa de contrapàs y sardana a só de criatura verda [cornamusa], flaviol y tamborino que feren per a ma diversió mos vasalls y vasallas d'Albons a la plana; ésta al davant del fossar, iglesia y castell del senyor. Duraren tota la tarde les «balles» que en diuen ells i elles (Calaix de Sastre, XX-XLV, any 1780, citat per Mas 1988:11 i Ayats *et al.* 2006: 16).

Entre els anys 1870 i 1880, coincidint amb la periodització indicada per Hobsbawm ([1962] 1975; [1990] 2011), Catalunya també estava arribant a la culminació del nacionalisme ideològic, a la concentració de tots els elements culturals que, en menys d'una generació, passarien a formar part de la identitat «catalana» en termes de nacionalisme polític. En aquest procés de folklorització, només un número molt reduït de manifestacions musicals «populars» van acabar formant part de la cultura identitària, el que avui anomenem música «tradicional». En aquest procés hi van incidir, també, qüestions de distinció social perquè, en cap cas, els elements considerats de l'alta cultura —la propietària de l'Art i oposada a la inspiració popular i col·lectiva—, van passar a formar part de l'imaginari de la tradició.

Aquest és un dels motius pel qual la biografia de Pep Ventura va ser traslladada a l'àmbit del mite. Era més interessant que el símbol de la música popular catalana fos el d'un músic autodidacte, d'infància paupèrrima, tocat per la gràcia divina i per la naturalitat indiscutible de les melodies «de la terra» que no pas un professor del teatre d'òpera i un líder dels nous models de diversió. A final del segle XIX, l'imaginari romàntic que començava a consolidar els seus mites nacionals va construir una nova realitat per a les orquestres de plaça, tan poc *real* com el català de la poesia jocfloral, però emocionalment molt efectiva.

El discurs al voltant d'un fet musical que es volia català i pintoresc, per tant, es va iniciar molt pocs anys després de la modernització de l'orquestra de plaça, en menys d'una generació. Es podria dir que va coincidir-hi a la dècada de 1870 i, fins i tot, que hi va néixer en paral·lel. Aquesta coincidència temporal queda palesa en algunes descripcions poètiques dels anys cinquanta, com en la composició *La Sardana* (1856) del jove Albert de Quintana i Combis (1834-1907), un dels grans propietaris innovadors de l'agricultura i políticament progressista:

## La Sardana

Vestiuse de joya pobles de Ampurdá, la cándida noya que prenga la toya, sardana hi haurá.	la Vila s'enjoya com tu hermosa noya, sardana hi haurá. Ja prop les muralles arriba l'jovent tot ple de rialles, a balles, a balles! en áles del vent.	correm tots allí. Caminan les chiques flairantne clavells: qu'en sou de boniques; les mans de les riques relluhen d'anells. Corremhi a la vora, prenemles del bras: ¿sentiu la tenora? La plassa s'anyora, ja va l'contrapás.
En mitg de la plana, y al peu de un castell, branda la campana que a festa galana te crida, donsell.	La trova sonora Rediu lo Montgrí: ¿que cantas, tenora? La plassa s'anyora,	
Vestiuse de joya pobles de Ampurdá,		

(*La Sardana*, fragment, Albert de Quintana i Combis, citat per Ayats *et al.* 2006: 167).

Aquest fenomen, però, no va ser contradictori: ambdues realitats, la sonora i la poètica, van conviure de manera paral·lela, igual com la mateixa idea romàntica de la ruralitat i la reforma del camp —amb propostes concretes de modernització de la maquinària per a augmentar els beneficis— impulsada per Narcís Fages de Romà (1813-1884).<sup>111</sup>

Tanmateix, però, aquesta actitud pintoresca vers un model instrumental que es volia propi, antic i arcaic i que es va fer visible a Catalunya des del darrer quart de segle XIX, ja feia molts més anys que havia arrelat a la Catalunya del Nord.

Després de la Monarquia de Juliol del 1830, que va suposar un període de calma bèl·lica fins a la revolució de 1848, els intel·lectuals rossellonesos van començar la seva croada particular de recol·lecció de mites. Malgrat estar molt orgullosos de pertànyer a la gran nació francesa, començaven a estar cansats que, des de París, el Département des Pyrénées Orientales fos menyspreat com un departament perifèric i, encara pitjor, que se'ls relacionés amb el caràcter i els costums espanyols, una qüestió que els irritava profundament. Per aquest motiu van començar a reivindicar la llengua catalana —no pas

<sup>111</sup> L'any 1845 Fages de Romà va fundar la Sociedad de Agricultura del Ampurdán amb la intenció de modernitzar el sistema productiu agrari empordanès (v. Annex C). Una acció amb moltes equivalències amb les complicitats que els propietaris de fàbrica progressistes cercaven amb els treballadors i que es materialitzaren entre altres coses, en la protecció dels cors de Clavé (v. §3).

com una llengua d'ús, sinó com a patrimoni lingüístic, a semblança del moviment de la Renaixença a Catalunya— i, sobretot, dos fets històrics que els convertien en protagonistes: haver format part del límit de la Marca Hispànica impedit l'entrada en el territori franc de l'amenaça musulmana, i haver pogut *retornar* a França després del Tractat dels Pirineus (1659), la seva pàtria *natural* (Berjoan 2010: 13-14).

El 1835 es va produir un fet catastròfic per a aquests intel·lectuals que s'agrupaven en societats literàries i científiques de Perpinyà. Aquell any es van publicar a París tres guies del Rosselló i altres comarques catalanes agregades a França en les quals, novament, es feia una descripció molt poc acurada del país: *Voyages pittoresques et romantiques dans l'ancienne France*, dirigida per Charles Nodier (1788-1844); *France pittoresque* d'Abel Hugo (1798-1855, germà de Víctor Hugo); i *Notes de voyages dans le Midi de la France* de l'inspector general de monuments històrics Prosper Mérimée (1803-1880) (Berjoan 2010: 19). Els volums van alertar la Societat d'Agricultura de Perpinyà, fins al punt que es va instituir una comissió de censura dels textos escrits des de París. Els rossellonesos volien demostrar que tenien una cultura i una personalitat pròpia, la catalana, una tendència que va desvetllar un nacionalisme conservador.

Josep Sirven va publicar el 1837 un article titulat «Coup d'œil sur la France pittoresque» en el qual posava de manifest les mentides que es deien des de la capital de la nació i enumerava, una per una, les dades errònies de les tres guies publicades dos anys abans. Va denunciar, per exemple, que Abel Hugo no havia estat mai al Rosselló, que el seu text era una simple còpia del volum de J. B. Carrère de 1787 i que, a sobre, ni el citava.

A l'apartat de costums i festes del Rosselló, Hugo va descriure d'aquesta manera els instruments dels balls de plaça:

Ces danses s'exécutent au son d'une musique assez bizarre d'abord: *lo flaviol*, sorte de flageolet, le tambourin, deux hautbois, *prima* et *tenor*, la cornemuse, la *borrassa* [...] composent cet orchestre, qu'on fini par trouver plus agréable qu'on ne l'aurait cru (Hugo 1835: 26).<sup>112</sup>

El més interessant d'aquest text no és tant l'enumeració dels instruments com la descripció amb l'adjectiu «bizarre», i el to de condescendència amb què Hugo resol la frase, la

<sup>112</sup> «Aquestes danses s'interpreten al so d'una música que d'entrada sona prou estranya: flabiol, un tipus de flautí, el tamborí, dos oboès, *prima* i *tenor*, la cornamusa, la *borrassa* [...] componen aquesta orquestra, que finalment hem trobat més agradable del que hauríem cregut».

conclusió que la sonoritat d'aquestes orquestres era més agradable del que *a priori* hauria cregut. Hugo buscava elements rústecs i primitius. Ja li anava bé pintar, mai tan ben dit, un territori amb costums que identifiquessin els *francesos del sud* amb actituds particulars i diferenciades.

Les làmines que acompanyaven els textos de Carrère (1787) i d'Hugo (1835) mostren clarament la voluntat del segon de mostrar un ambient rural i pagesívol, el qual contrasta amb la solemnitat dels músics municipals de la làmina del segle XVIII (v. **il·1. 1.10** i **1.11**). En la imatge d'Hugo s'hi representa un petit grup de balladors i un sol músic, d'aspecte més aviat miserable, que toca la cornamusa, segurament perquè un instrument en declivi al segle XIX ajudava a donar una idea més pintoresca dels balls del Rosselló. En canvi, cinquanta anys abans, com ja hem destacat més amunt, Carrère havia descrit un gran cadafal a la plaça de la vila amb «un grand nombre de Musiciens» i havia utilitzat una imatge senyorial dels ministrers que acompanyaven les autoritats de l'Ajuntament de Perpinyà (v. **il·1. 1.10**).

El que molestava les elits rosselloneses no era el discurs pintoresc que es desprenia d'aquest text de 1835, sinó el tractament marginal que es donava a la regió. Sirven no es queixava que Hugo destaqués la cornamusa com a instrument en ús, sinó la burla que aquest feia enumerant-ne els malnoms:

Ce n'est que par dérision qu'on l'appelle ici: *lo sach dels gemechs, la criatura verda*. Prendre ces divers dénominations au sérieux est tout au moins singulier. Que signifie la description de cet instrument si connu? Le regarderait-on par hasard comme une spécialité? (Sirven 1837: 24).<sup>113</sup>

Per altra banda, i en els mateixos anys, una article publicat al *Journal des P.O.* es referia a la mala educació d'una cobla que «sans respect pour l'oreille des amateurs» estava tocant «sur la place du théâtre» impedint sentir amb la nitidesa necessària la cantant d'òpera Mlle. Berthault.<sup>114</sup> El fet que la cobla de joglars fos massa estrident per a les orelles fines dels amants de l'òpera, denota un patró de rebuig social cap a una determinada manifestació musical «popular», de carrer, l'inici del procés de distinció de les diversions amb criteris classistes (Bourdieu 1979). El *Journal des P.O.*, fundat el 1815, era de tarannà conservador i

<sup>113</sup> «És per mofa que aquí l'anomenem *lo sach dels gemechs, la criatura verda*. Prendre's seriosament aquestes denominacions és, com a mínim, singular. Què vol dir la descripció d'aquest instrument tan conegut? El considerariem potser com una especialitat [del país]?».

<sup>114</sup> *JPO*, a. 20, n. 37 (12.09.1835), p. 152.

estava dirigit per una elit rossellonesa de posició social molt similar a la de la Sociedad de Agricultura del Ampurdán.

Aquesta dualitat entre una visió «popular» de l'orquestra de plaça, separada de les diversions burgeses, però alhora amb un sentiment de propietat i autenticitat, es va establir a partir de la dècada de 1830 al Rosselló, sobretot a partir de la reacció contra les guies escrites des de París.

La tenora d'Andreu Toron es va presentar el desembre de 1849 com un instrument modern i en sintonia amb les novetats instrumentals de les Exposicions univals, però alhora els intel·lectuals que aplaudien una novetat d'aquestes característiques retreien als intèrprets de «la nouvelle école», «avoir altéré le caractère des anciens instruments, et supprimé la cornemuse».<sup>115</sup> Novament, una magnífica contradicció.

Tanmateix, a la Barcelona de 1850, aquesta voluntat d'atribuir valors d'antiguitat i de nacionalisme a les cobles empordaneses, encara no havia aflatat. Quan la cobla de Miquel Gich de Torroella de Montgrí va tocar al Teatre del Liceu de Barcelona el febrer de 1850, el *Diario de Barcelona* va denominar com a «instrumentos pastoriles» el conjunt format per quatre xeremies, flabiol i figle, i va reconèixer aquells instruments com a particulars de l'Empordà en l'expressió «al uso del país».<sup>116</sup> Ara bé, el cronista, no va insistir gens en relacionar aquells instruments amb unes pràctiques antigues, sinó més aviat a destacar-ne les novetats organològiques i la bona interpretació dels músics:

Los mismos ampurdaneses dieron una prueba de ser buenos profesores y consumados en el arte de tocar los respectivos instrumentos, particularmente los de las tarotas, pues supieron hacer perder buena parte del sonido chillón que tienen naturalmente esta clase de instrumentos más propios del campo que para orquesta de salón, acompañando con gusto, precisión y afinación cuantas piezas tocaron. El profesor del instrumento llamado *tenora* demostró habilidad de ejecución en la pieza obligada que tocó (*DB*, n. 56, 25.02.1850, p. 1109).

En canvi, nou anys més tard, coincidint amb l'efervescència de la restauració dels Jocs Florals, el mateix *Diario de Barcelona* va publicar una notícia —raportant un text del periòdic *El Gerundense*— a propòsit de l'actuació d'una cobla empordanesa als Jardins del Tívoli. El text remarcava que els mateixos empordanesos residents a la capital havien llogat la cobla

---

<sup>115</sup> *JPO*, n. 80 (16.10.1856), p. 3.

<sup>116</sup> *DB*, n. 56 (25.02.1850), p. 1109.



«al objeto de hacer conocer á los barceloneses la antigua música de nuestro país».<sup>117</sup> Música antiga en plena renovació instrumental! Amb pocs anys, per tant, s'evidencia un canvi ideològic respecte d'aquests instruments i es comença a fer explícita la voluntat de descriure'ls des d'un prisma antic i allunyat de la moda contemporània.

El nacionalisme ideològic del Rosselló va ser especialment dur amb la irrupció dels instruments de vent-metall perquè desvirtuaven la formació més *autèntica* dels joglars (recordem l'expressió «l'invasión d'un instrument de Sax»). I també es criticava aquelles festes patronals en les quals la cobla de plaça havia estat substituïda per una orquestra de saló.<sup>118</sup> Es tractava, com dèiem més amunt, dels inicis d'un procés de folklorització molt incipient, és a dir, l'interès per un folklore que no havia desaparegut pas —perquè els músics de *l'autèntica* tradició encara eren vius— però que calia mantenir:

Elle [notre musique nationale] peut encore se relever, car les Touron, les Ferriol, les Simon ne sont pas morts, mais si l'on n'y prend garde, elle finira par s'en aller où s'en sont allés les bonnets rouges de nos pères, les capuches de nos mères, nos contrepas, j'allais dire nos baills, où s'en iront bientôt, si l'on ne revient sur une décision malheureuse, les magnifiques arbres de notre Pépinière: elle disparaîtra comme en disparu tant de pittoresques choses, sans que rien vienne combler le vide qu'elle aura laissé (*JPO*, a. 54, n. 71, 06.09.1867, p. 3).<sup>119</sup>

Entre les dècades de 1860 i 1870, en paral·lel a la modernització instrumental i a l'adaptació a les noves formes de lleure del segle romàntic, l'orquestra de plaça va donar contingut als discursos del nacionalisme ideològic. Com a objecte conceptual, aquesta formació instrumental van ser sotmesa a dos processos simultanis, iniciats una mica abans a la Catalunya del Nord: el de distinció per qüestió de classe social —qualificada de «popular» i allunyada del nou model d'alta cultura o cultura de les elits— i el de distinció per qüestió nacional —escollida per formar part de l'imaginari d'allò propi, antic i, per tant, identitari. A les dècades següents i, sobretot, al tombant de segle XX, aquest procés va evocar l'orquestra de plaça a un aïllament definitiu respecte el curs dels canvis socials, culturals i festius, i va adquirir, definitivament, la nova condició de símbol.

<sup>117</sup> *DB*, n. 53 (22.02.1859), p. 2089.

<sup>118</sup> *JPO*, a. 54, n. 64 (13.08.1867), p. 3.

<sup>119</sup> «[La nostra música nacional] encara es pot recuperar, ja que els Touron, els Ferriol, els Simon, no són pas morts, però si no se'n té cura, acabarà per anar-se'n al mateix lloc on van anar a parar les barretines vermelles dels nostres pares, les mantellines de les nostres mares, el nostre contrapàs, anava a dir els nostres balls, o com desapareixeran ben aviat, si no es revisa decisió desafortunada, els magnífics arbres del nostre [Parc de la] Pépinière: la nostra música nacional desapareixerà com han desaparegut tantes coses pintoresques, sense que res ompli el buit que elles hauran deixat».

**1**



Il·lustracions

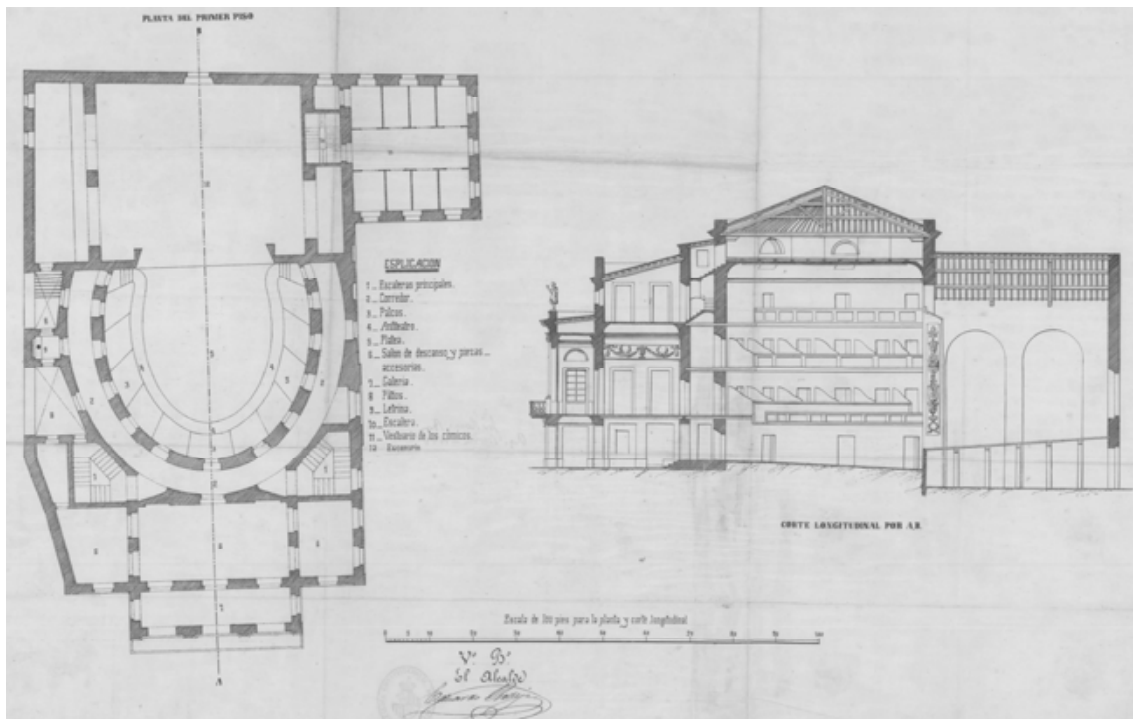




1.1. Fotografia amb la façana del Teatre municipal de Figueres i una cantonada de l'església de Sant Pere. Josep Maria Cañellas (1856-1902), «Fachada del Teatro». Figueres, BFC, Album Rubaudonadéu, vol. 1, 1888-1889.



1.2. Fotografia amb visió de les dues façanes del Teatre municipal de Figueres. Autor desconegut. Barcelona, Institut del Teatre, Fons Eduard Rodeja.



1.3. Fragment de la planta i l'alçat del Teatre municipal de Figueres. Girona, AHG, Fons Govern Civil, Sèrie 06.01.01, top. D253, «Proyecto para el aumento de cuatro palcos en el primer piso del teatro de la Villa de Figueras. Formado por el arquitecto D. José Roca y Bros. Barcelona 30 julio de 1866».

214

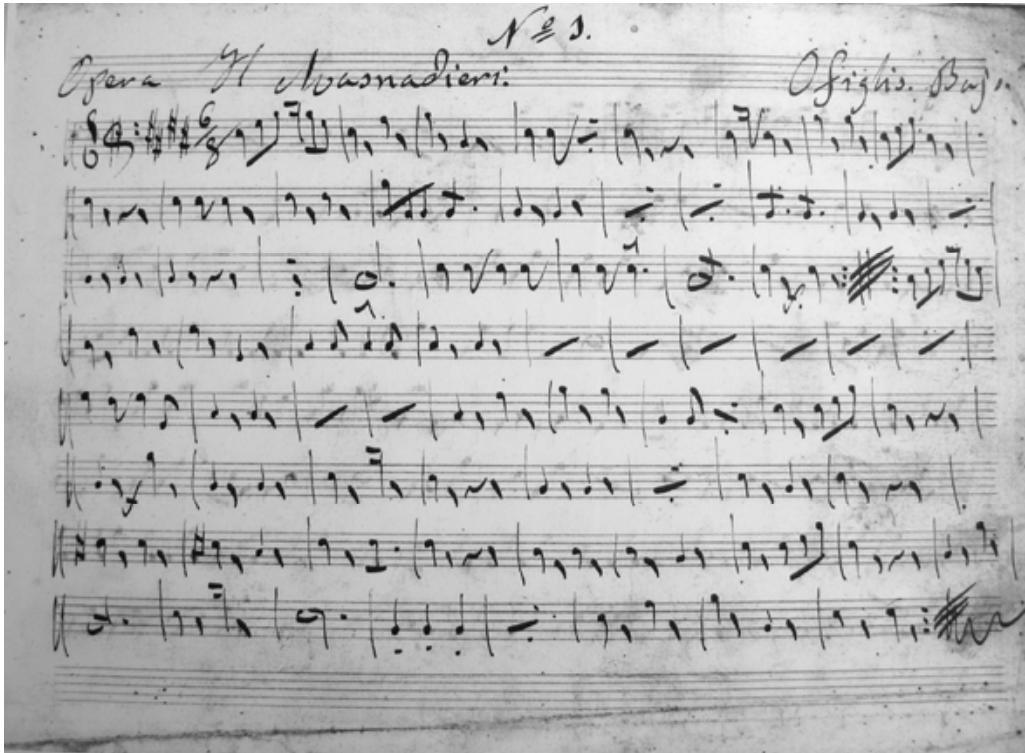
*Sardana Larga de la Molinera*

Doc. n. 81

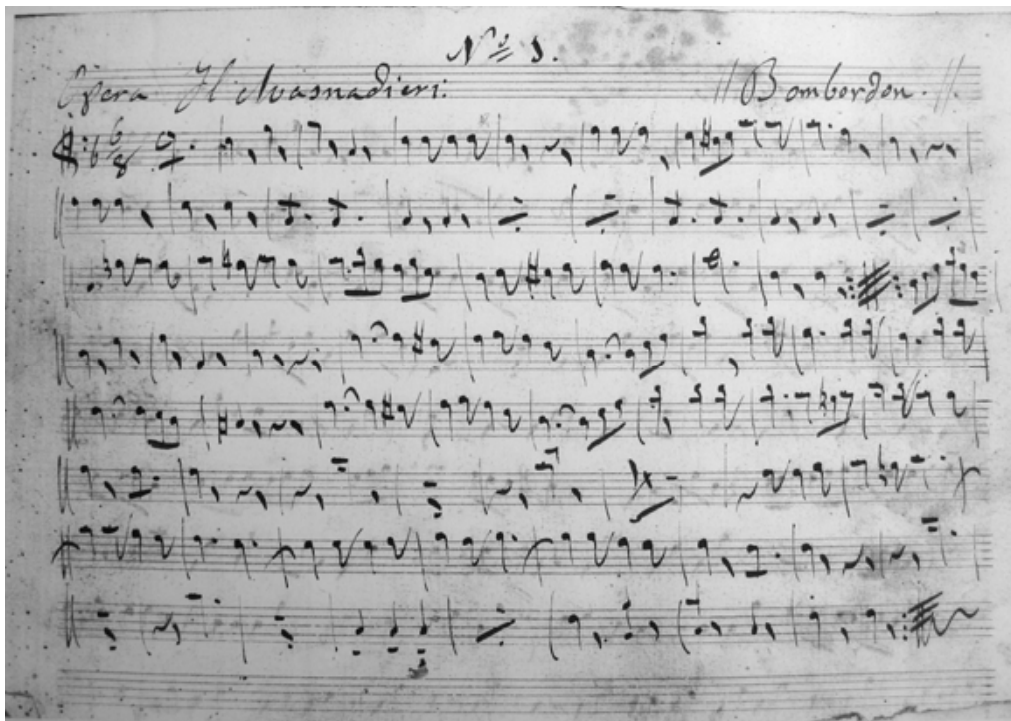
1.4. *Sardana larga de la Molinera* de Pep Ventura, partitura hològrafa. Barcelona, CEDOC, Fons Pep Ventura, n. inv. 81.



1.5. *Sardana larga sobre motivos de la Traviata* de Pep Ventura, partitura hològrafa, fragment. Barcelona, CEDOC, Fons Pep Ventura, n. inv. 58.



1.6. Sardana *Opera Il Masnadiers* de *Dos sardanas largas sacadas de motivos de la opera I Masnadiers* y *Roberto il Diavolo* d'Abdó Mundi, partiel·la d'«ofiglis bajo», o sigui, oficleide baix (tonalitat real, mi major). Barcelona, Arxiu particular de Jordi León.



1.7. Sardana *Opera Il Masnadiers* de *Dos sardanas largas sacadas de motivos de la opera I Masnadiers* y *Roberto il Diavolo* d'Abdó Mundi, partiel·la de «bombardón» (tonalitat real, fa major). Barcelona, Arxiu particular de Jordi León.

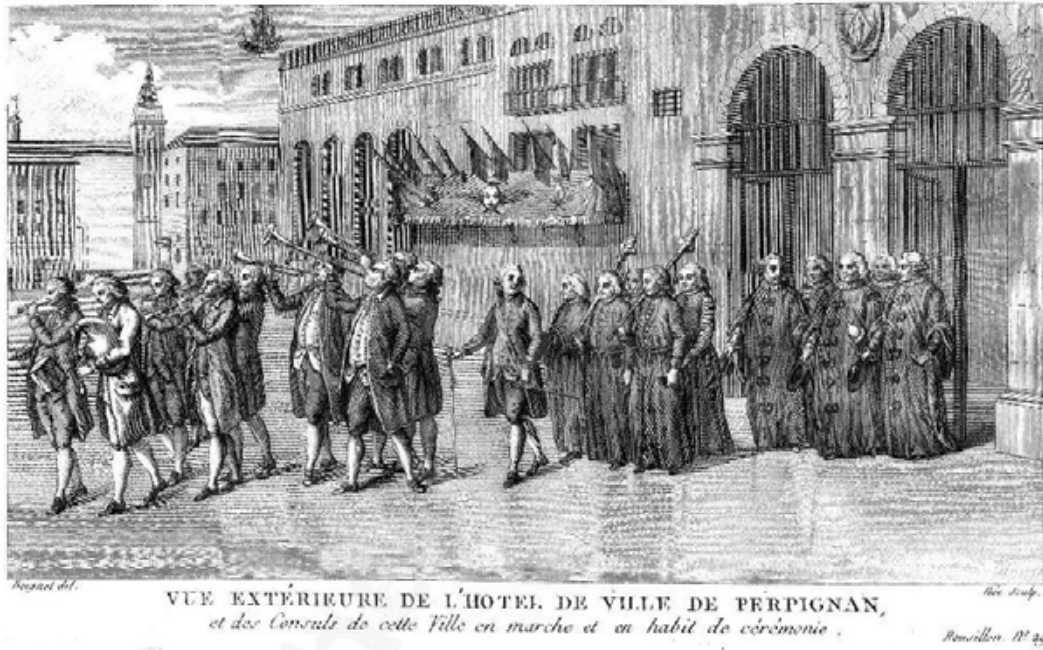




1.8. Sardana *Il Roberto* de *Dos sardanas largas sacadas de motivos de la ópera I Masnadieri y Roberto il Diavolo* d'Abdó Mundi, partidel·la d'«[ofiglis] bajo» (tonalitat real, mi major). Barcelona, Arxiu particular de Jordi León.



1.9. Sardana *Il Roberto* de *Dos sardanas largas sacadas de motivos de la ópera I Masnadieri y Roberto il Diavolo* d'Abdó Mundi, partidel·la de «bombardón» (tonalitat real, fa major). Barcelona, Arxiu particular de Jordi León.



1.10. Gravat amb un grup de ministrers de la ciutat de Perpinyà. CARRÈRE, J.B. (1787). *Voyage pittoresque de la France. Province de Roussillon*. Paris: Lamy, p. sense numerar, làmina 29.

### FRANCE PITTORIQUE



1.11. Gravat que representa la part final d'un ball en algun poble del departament francès dels Pirineus Orientals. HUGO, Abel (1835). *France pittoresque ou description pittoresque, topographique et statistique des départements et colonies de la France*. Paris: Chez Delloye, làmina sense numerar.



## CAPÍTOL 2

---

**DEL TEATRE A LA PLAÇA.  
ÒPERES I SARSUELES PER BALLAR**



## El Teatre a Figueres o el poder de l'elit burgesa

El Teatre municipal de Figueres era un edifici de dimensions colossals per a una vila que no superava els 10.000 habitants. La seva construcció, com la de la majoria de nous teatres de mitjan segle XIX, s'ha d'entendre dins l'estratègia de legitimació pública que la burgesia va realitzar a través del finançament de referents artístics, arquitectònics i urbanístics. Per a les famílies benestants europees de l'inici del nou règim, la ciutat era l'escenari en el qual podien demostrar un poder social que ja no només residia en la superioritat econòmica, sinó en la capacitat de promocionar i dinamitzar les arts i les ciències. Per això en aquesta època es van ordenar i monumentalitzar diverses ciutats europees, amb projectes com les reconstruccions gòtiques d'Eugène Viollet-le-Duc (1814-1879) arreu de França, l'Eixample barcelonina d'Ildefons Cerdà (1815-1876) o el *Ringstrasse* de Viena (Domingo 2009: 40-41; 2011: 59).

Els nous teatres públics també van formar part del conjunt de remodelacions urbanístiques promogudes per les classes altes. Aquests edificis deixaven enrere les incomoditats dels teatres situats en els antics magatzems i casernes del Set-cents, i se situaven en punts estratègics propers a passejos i rambles que connectaven les parts de nova construcció amb els nuclis antics.

El negoci teatral de Figueres va ser gestionat per la iniciativa privada fins el 1826. Aquell any els propietaris van concedir a l'Ajuntament tot el mobiliari i «armatoste» teatral per a l'explotació pública de l'edifici a canvi d'obtenir la recaptació econòmica dels tres primers anys.<sup>1</sup> Una generació després, també van ser les famílies més ben posicionades les que van impulsar la construcció del teatre neoclàssic, aquesta vegada amb l'adquisició en propietat d'una llotja al primer pis (Torrent 1972: 14). L'accés al Teatre era públic i l'entrada només

---

<sup>1</sup> «Habiendo manifestado Juan Pablo Llorens, D. Francisco Antonio Delhom, D. Joaquin Sans y Roca, Jose Antonio Delhom, Jose Antonio Tutau, Antonio Gensana, Ramon Moyá, Rafael Escura, y Jose Roure que tenian en su poder el armatoste de un teatro con sus correspondientes decoraciones que habia sido colocado de antes en la sala del cuartel y que acreditando ellos partidas de concideracion que habian adelantado, cedirian el espresado teatro al Ayuntamiento si les permitiese colocarlo en la espresada sala y cederles el producto de todas la diversiones publicas teatrales que se hiciesen en esta villa durante los años mil ochocientos veinte y siete, veinte y ocho, veinte y nueve, á fin de poderse cubrir de los espresados gastos, [...]» (AMF, «Manual de Acuerdos 1823-1826», 15.09.1826, f. 35r).

era limitada al preu del tiquet, però el control social, econòmic i moral de l'activitat teatral continuava a mans de les classes benestants.<sup>2</sup>

A mitjan segle XIX, les llotges principals dels teatres públics, com el de Figueres, van assumir una funció de representació social similar a la que desenvolupaven els ritualitzats balls de plaça o la col·locació estratègica de les famílies dins les esglésies. Els rols de classe, de gènere i d'edat s'anaven transformant, però les diversions i les celebracions de caràcter públic continuaven essent els espais en els quals aquestes estructures socials, any rere any, es legitimaven i consolidaven. Un teatre públic, molt més obert a diversos sectors de la ciutadania que els teatres d'Antic Règim, augmentava l'amplitud d'aquesta representació de les famílies i les autoritats i, per tant, tenia molt de sentit participar en el seu finançament.

No obstant això, el perfil ideològic i econòmic dels promotors d'aquests teatres podia ser molt divers i, fins i tot, oposat. El Teatro de la Reina de Girona, per exemple, va ser impulsat pels socis del Casino Gerundense, entitat fundada el 1848 per famílies situades en els primers llocs del rànquing de béns immobles de la província, com la de Joaquim de Cors o la de Joaquim de Pastors (Clara 1985: 32).<sup>3</sup> Per tant, els qui van promocionar les representacions d'òpera a Girona i van donar un impuls musical i cultural a la ciutat van ser el conjunt d'hisendats i propietaris rurals, representants d'idees conservadores i, fins i tot, reaccionàries. A Figueres, en canvi, el finançament del Teatre no provenia de grans terratinents, sinó de famílies d'industrials, comerciants i professionals liberals —advocats, metges, polítics. Les diferències també eren òbvies en el terreny ideològic, ja que la majoria de propietaris rurals de Girona van participar activament en les ideologies carlina o unionista, mentre que a Figueres s'hi concentraven bona part dels republicans federals i dels progressistes de la província. Tanmateix, però, tant els promotors de Figueres com els de Girona van trobar una manera idèntica de legitimar la seva influència: des de les llotges del primer pis dels nous temples de diversió pública.

---

<sup>2</sup> El preu de les entrades el va fixar l'Ajuntament el febrer de 1850. Els abonaments per a una quinzena de teatre declamat al primer pis (el pis dels propietaris) era de 80 rals, i la dotzena de representacions líriques de 100 rals; al segon pis, de 60 i 80 rals respectivament; al tercer de 32 i 38 rals; i, finalment, els abonaments més econòmics eren els de les llunetes de plata, a 26 i 32 rals (AMF, «Manual de Acuerdos 1850-1853», 19.02.1850, f. 22v/23v).

<sup>3</sup> El Casino Gerundense es va fundar l'any 1848 i, pocs mesos després, el gener de 1849 el Liceo Gerundense, una segona entitat de famílies gironines poderoses i influents, amb l'objectiu de dinamitzar les activitats musicals privades però també amb l'interès de promocionar l'òpera i l'espectacle teatral a la ciutat. Finalment, el 1853 les dues societats es van fusionar en un sol casino, que va prendre la denominació de Casino Gerundense tot i que amb uns nous estatuts (Costal, Gay, Rabaseda 2010: 40).

Vuit anys després de la inauguració del Teatre municipal de Figueres, el 1858, un grup de petit burgesos compromesos amb el lideratge cultural de la vila van fundar la Sociedad Liceo Figuerense amb l'objectiu de «difundir la ilustracion y promocionar a los socios de la misma el lícito recreo», i la voluntat de crear tres escoles artístiques: una de cant, una de ball i una altra de declamació.<sup>4</sup> L'Ajuntament va concedir a la nova entitat l'explotació del Teatre per tres anys, a més de l'ús privat de les estances del pis principal —que la majoria ja devien tenir en propietat, per una òbvia coincidència entre els socis del Liceo i els promotors de l'edifici. En contrapartida, el Liceo Figuerense es va comprometre a fer algunes obres de millora a l'interior del Teatre i a decorar els salons que des d'aleshores es van convertir en la seu de la nova l'entitat. La primera comissió de govern del Liceo va estar formada per personatges il·lustres, com el metge i polític republicà Francesc Sunyer i Capdevila (1826-1898), el comerciant i empresari del sector tèxtil Joan Giralt i Salavert (amb botiga al carrer de la Presó) o el polític progressista Pere Alegret, que va formar part del Consistori de la vila a la dècada de 1860.<sup>5</sup>

Els socis del Liceo Figuerense s'ocupaven cada temporada de trobar la companyia dramàtica o lírica més adequada i de subvencionar l'empresari de torn amb l'objectiu de sufragar el dèficit que suposava el negoci teatral.<sup>6</sup> El teatre era una diversió de caràcter públic, però sense el concert econòmic de les elits locals probablement hagués hagut de tancar les portes. A Girona el cas també era molt similar, amb diversos alcaldes i càrrecs institucionals que van formar part del Casino Gerundense i, per tant, de la promoció del teatre des d'ambdós àmbits, el públic i el privat (Costal, Gay, Rabaseda 2010: 43).

En definitiva, doncs, les fórmules de mecenatge de l'Antic Règim no havien desaparegut, sinó que s'havien transformat en una nova manera, potser encara més ambigua, de controlar les diversions públiques per tal de mantenir les estructures socials sempre a favor d'uns quants privilegiats.

<sup>4</sup> AMF, «Manual de Acuerdos 1858-1859», 16.03.1858, f. 36v.

<sup>5</sup> AMF, «Manual de Acuerdos 1858-1859», 16.03.1858, f. 36v.

<sup>6</sup> L'any 1862, per exemple, el Liceo Figuerense va subvencionar amb 8.000 rals de velló a l'empresari José Sáez (*EA*, a. 2, n. 56, 14.08.1862, p. 2).



## La cartellera del Teatre municipal

El teatre declamat va protagonitzar bona part de les funcions teatrals de la cartellera figuerenca al llarg de la primera dècada del nou coliseu. Els noms de les companyies dramàtiques que van arrendar el Teatre van quedar recollides als llibres d'actes del Consistori, tot i que no s'han conservat els títols de les obres que s'hi van representar. No obstant això, i per les referències d'altres teatres catalans, s'hi devien representar comèdies de costums, les quals van heretar bona part dels codis del segle XVIII i van continuar oferint un retrat social amb els estereotips quotidians més coneguts —conflictes familiars, conflictes morals, discussions econòmiques. Això sí, sempre amb la funció de presentar una realitat més perfecta i millorada; perquè, com assenyala Sala Valldaura, a tothom li continuava complaent «mirar-se sobre l'escenari, [...] emmirallar-se en un espill embellidor» (2006: 142).

A diferència de la dècada de 1850, a l'inici dels anys seixanta la premsa local va deixar testimoni de la majoria de títols que es van posar a escena. El drama historicoromàntic es va alternar amb la comèdia contemporània d'actualitat i amb els títols reciclats del Siglo de Oro espanyol.

El gener de 1862, per exemple, es va representar la comèdia *La cruz del matrimonio* de Luis de Eguílaz (1830-1874), ambientada a Madrid el 1860 i estrenada al Teatro Variedades de la capital espanyola el novembre de 1861 —només dos mesos justos abans que a Figueres. També s'hi representaven algunes peces bilingües, com *Un llaminer dintre d'un sach* de Ramon Mora (1827-1875), que començaven a incomodar el govern de Madrid.

El 15 de gener de 1867 Isabel II va prohibir per decret llei la representació d'obres escrites íntegrament en qualsevol altra llengua —el decret va fer servir la paraula «dialectos»— que no fos el castellà (Sala Valldaura 2006: 148-149). Tanmateix, el decret no va tenir seguiment, i quatre mesos després de la prohibició a Figueres es va estrenar el drama català en tres actes i en vers *Tal faràs tal trobaràs* d'Eduard Vidal i de Valenciano (1838-1899).<sup>7</sup>

Figueres també comptava amb diversos escriptors i dramaturgs de renom. Damàs Calvet i de Budellés (1836-1891), catedràtic de dibuix de l'Escola d'Enginyers de Barcelona i mestre en gai saber, va col·laborar en el recull *Los Trobadores Nous* de 1858 i va guanyar l'englantina

---

<sup>7</sup> Eduard Vidal i de Valenciano era amic de Josep Anselm Clavé, col·laborador en l'organització dels festivals corals de Barcelona i fundador de la societat coral vilafraquina La Tertúlia el 1859 (Solé 1981: 204).

als Jocs Florals de Barcelona de 1859 amb *Son ells!*, un poema sobre els almogàvers.<sup>8</sup> El 1864 va estrenar a Figueres l'obra *La Romeria de Requesens*, un quadre de costums sobre aquest aplec que cada primer diumenge de juny reunia gent de diferents contrades dalt del Santuari de Requesens.<sup>9</sup> El pelegrinatge l'organitzava la Confraria de la Puríssima Sang de Figueres des del segle XVII, fruit d'una promesa després que la tramuntana s'endugués un brot de pesta, i va deixar de fer-se després de la Revolució Gloriosa.<sup>10</sup>

Miquel Coll de Álvarez (ca.1825-1896), advocat del jutjat de Figueres, també va estrenar algunes obres dramàtiques al Teatre municipal.<sup>11</sup> El 1863 es va posar en escena la seva comèdia bilingüe *Los minyons de Vilafant*, dedicada, molt probablement, al col·lectiu de rajolers d'aquesta vila propera a Figueres (malauradament no n'hem pogut localitzar cap exemplar).<sup>12</sup>

Teodor Baró i Sureda (1842-1919) també va ser un destacat poeta i dramaturg de la vila, establert a Barcelona des de jove. Militant del Partit Liberal, va ser diputat a Madrid, als anys 1880 governador civil de Màlaga, Sevilla i La Coruña, i al tombant de segle va ser director del *Diario de Barcelona*. L'estiu de 1868 va estrenar a Figueres l'obra *La casa sens govern*.<sup>13</sup>

Tot i la voluntat dels promotors del Teatre de Figueres d'atraure companyies líriques, durant la primera dècada de funcionament del nou coliseu tan sols hi va haver representacions d'òpera l'estiu de 1855, gràcies a l'estada puntual que hi va fer la companyia lírica de Girona dirigida per Giuseppe Sacca.<sup>14</sup> La companyia tenia en cartell diverses òperes

<sup>8</sup> Al capítol 3 desenvolupem a bastament el tema de la restauració dels Jocs Florals a Barcelona el 1859 i també el tema dels reculls *Los Trobadors Nous* (1858) i *Los Trobadors Moderns* (1859).

<sup>9</sup> El Santuari de Requesens està situat a ponent del barri de Requesens, al municipi de La Jonquera, Alt Empordà.

<sup>10</sup> «Se explica que en 1612, cuando el Ampurdán era solamente un pantano, y en sus encharcadas aguas se producian la niebla y las emanaciones pútridas que engendraban las tercianas, los sencillos habitantes de esta comarca imploraban del Todopoderoso la deseada tramontana, como medio de ahuyentar los mefíticos miasmos que condensaba la atmósfera; pero hoy, que gracias á la industria del hombre que ha encauzado las aguas encharcadas se ha saneado el pais con mil medios eficaces, la romería de Requesens en demanda de la tramontana es ya un contrasentido, y si bien hace ya muchos años que no tiene efecto, tampoco acusaba en sus últimos tiempos la devota piedad de nuestros antepasados» (*EA*, 2a època, a. 1, n. 25, 08.12.1878, p. 2).

<sup>11</sup> En el testament, Pep Ventura va nomenar Miquel Coll de Álvarez curador dels béns del seu fill Benet Ventura fins que aquest fos major d'edat: «Tercero. Nombra curador de su hijo Benito Ventura y Llandrich á D. Miguel Coll de Alvarez, abogado vecino de esta villa» (ACAE, Fons Notaria de Figueres. Protocol del notari José Conte Lacoste de l'any 1875, n. 388, expedient 70, f.219 r/v i 220 r).

<sup>12</sup> *EA*, a. 2, n. 119 (22.03.1863), p. 4.

<sup>13</sup> *EA*, a. 8, n. 631 (16.07.1868), p. 3.

<sup>14</sup> AMF, «Manual de Acuerdos 1854-1855», 16.06.1855, f.130v.

italianes, entre elles *Beatrice di Tenda*, *La Favorita* i *Roméo et Julieta*, i segurament s'hi van representar alguns d'aquests títols.<sup>15</sup>

A partir de 1863, el teatre líric va començar a prendre més importància a la cartellera (v. **Annex E**). Abans de la Revolució Gloriosa s'hi van representar els títols més rellevants de compositors com Gioachino Rossini (1792-1868), Vincenzo Bellini (1801-1835), Gaetano Donizetti (1797-1848) i Giuseppe Verdi (1813-1901), unes òperes que van configurar el tronc central dels abonaments de teatres amb prou recursos i amb una orquestra pública, com el de Girona, el de Tarragona i els dos de referència de Barcelona —el Teatre de la Santa Creu o Teatre Principal i el Teatre del Liceu a la Rambla (Costal, Gay i Rabaseda 2010; Baixauli 1969). A la tardor de 1863, el retorn de l'òpera italiana a Figueres va ser molt celebrat:

¡Regocijaos, filarmónicos ampurdaneses! Ya queda todo arreglado para funcionar en el teatro una compañía lírica desde el 1º de setiembre próximo al Carnaval venidero. [...] Auguramos que el público acogerá con gusto la predicha compañía, cuando hay cerca de unos ocho años que no gozamos de ópera (EA, a. 3, n. 157, 02.08.1863, p. 3).

Aquella companyia lírica era la del jove napolità Francesco D'Auria (1841-1893), compositor i director d'orquestra. D'Auria va iniciar la carrera a Europa, i als anys vuitanta es va traslladar a Nova York i a Cincinnati. Va ser el responsable de la gira americana d'Adelina Patti (1843-1919) entre 1881 i 1882, i als anys noranta va fundar la seva pròpia orquestra simfònica a Toronto (Morey 2012). Un director d'orquestra, per tant, que va començar una vida professional molt exitosa en un teatre de província com el de Figueres, un cas que no va ser únic, com veurem a continuació.

Després del parèntesi d'un any, les representacions d'òpera italiana van tornar amb la companyia del «Primo buffo caricato é basso» Camilo Parodi. Durant la temporada 1865-1866, l'orquestra va ser dirigida pel jove italià Carlo Mangiagalli Vitali (1842-1896), compositor, director i professor de cant nascut a Bèrgam. Aquella temporada va declinar un contracte al Teatre de Niça per provar fortuna a Espanya, motiu pel qual va acceptar el modest contracte que li va oferir el Teatre de Figueres. L'estiu de 1866 va deixar Figueres per dirigir la companyia dels Camps Elisis de Tarragona, el 1875 va ser condecorat amb la

<sup>15</sup> AHMG, Teatre, Lligall n. 7, Correspondència (1846-1867), TOP. 1211, UI 12888.

Creu de Cavaller de l'Ordre de la Corona d'Itàlia i a la dècada de 1880 es va establir a Madrid, ciutat on va estrenar diverses sarsueles (Cortizo 1999: 96).<sup>16</sup>

El també ben jove compositor, violinista i director d'orquestra Cosme Ribera i Miró (1842-1923) va ocupar la vacant de Mangiagalli la temporada següent. Format a Barcelona amb Mateu Ferrer (1788-1864) i Josep Marraco (1835-1913) s'inicià en la direcció d'òperes a Figueres i després a Lleida la temporada 1867-1868. Als anys setanta va dirigir les orquestres del Teatre de la Santa Creu i del Teatre del Liceu, als vuitanta es va traslladar a Palma i València, i als noranta es va establir a Lleida dedicant-se a la direcció, la pedagogia i la composició (Herrera 2003).

D'Auria, Mangiagalli i Ribera eren de la mateixa generació, tenien poc més de vint anys quan van dirigir l'orquestra del Teatre de Figueres, i tots tres van desenvolupar a posteriori una carrera sòlida als Estats Units, Madrid i Barcelona respectivament. Aquest fet denota la vitalitat del teatre a la dècada de 1860 però, potser encara més interessant, mostra com la xarxa de companyies líriques que treballaven a Catalunya va esdevenir una plataforma de promoció per a aquests joves directors, els quals entraven en un circuit que els podia oferir, fins i tot, una projecció internacional.

La majoria dels primers papers d'aquelles dues companyies, la de D'Auria i la de Parodi, van ser interpretats per cantants italians que venien d'Itàlia al Regne d'Espanya, a excepció d'alguns noms més reconeguts de la lírica catalana, com la *prima donna* de Barcelona Joana Baptista Fossa (1825-1873), que ja havia actuat al Teatre de la Santa Creu i al Gran Teatre del Liceu. Alguns d'aquests cantants italians a Figueres van ser el tenor Cristoforo Fabris i el baríton Gustavo Panizza (1825-1905). Fabris havia cantat al Teatre de Girona la temporada 1862-1863 amb un catxet de 2.506 rals mensuals —un sou que quasi duplicava el de la *prima donna assoluta* Rosa Vielli—, i Panizza actuava als teatres de Trieste, Milà i Pavia en diverses representacions d'òperes de les dècades de 1850, 1860 i 1870 (v. **Annex E**).<sup>17</sup> A més del potencial dels joves directors d'orquestra, els cantants italians també podien desenvolupar en els teatres catalans i peninsulars una bona carrera professional. La xarxa d'òpera a Catalunya, per tant, va ser una plataforma de promoció internacional en ambdues direccions.

<sup>16</sup> *Gaceta Musical de Madrid*, n. 38 (04.07.1866), p. 154.

<sup>17</sup> *Teatro de la Reina. Año cómico* 1863: 35; *El Lloyd Español*, n. 2528 (24.02.1866), p. 2; *La Escena*, n. 1 (13.10.1866), p. 7. Istituto Centrale per il Catalogo Unico delle Biblioteche Italiane e per le Informazioni bibliografiche <www.sbn.it> [consulta: juliol 2011].

L'òpera italiana, doncs, va ocupar la cartellera del Teatre de Figueres durant tres temporades de la dècada de 1860. El contacte amb aquell repertori va ser breu, però suficient per connectar la vila amb unes músiques comunes arreu d'Europa, amb unes melodies que van esdevenir la base de la majoria de diversions musicals de la societat de l'espectacle que en aquell moment s'estava consolidant amb força a Europa i a Amèrica.

Després de la Revolució de 1868 i al llarg del Sexenni Revolucionari, les companyies de sarsuela van substituir les d'òpera en l'arrendament del Teatre, i es van posar en cartell uns títols que estaven molt en voga en aquells anys, com *Los Magyares*, de Joaquín Gaztambide (1823-1863) i Luis Olona (1823-1863), *El joven Telémaco*, de José Rogel (1829-1901) i Eusebio Blasco (1844-1903), o *El diablo en el poder*, de José Asenjo Barbieri (1822-1870) i Francesc Camprodon (1816-1870) (v. **Annex E**).

Aquests títols es van representar a la majoria de teatres espanyols de les dècades de 1860 i 1870 i van ser fruit d'una voluntat concreta: la d'instaurar la sarsuela com a gènere líric i dramàtic pròpiament «espanyol». Amb aquest objectiu, el juliol de 1851 un grup de llibretistes i compositors liderat per José Asenjo Barbieri (1822-1870) va fundar una Sociedad Artística.<sup>18</sup> L'empresa va ser possible perquè en aquells anys s'havien donat diversos aspectes favorables,

el nacimiento de una nueva clase de ciudadanos con cultura suficiente para saborear un teatro de carácter nacional, el abandono temporal del intento de hacer una “ópera nacional”, [...] la influencia de la ópera cómica francesa, punto de partida de la nueva zarzuela, pero sobre todo, la existencia de un grupo de personas capitaneado por Hernando y Barbieri que se habían marcado un camino nuevo (Casares 1994: 87).

La construcció a Madrid del Teatre de la Zarzuela el 1857 va esdevenir un fet clau per a l'estrena d'unes obres en castellà que, ja fossin originals o adaptacions d'operetes franceses, van substituir progressivament les òperes italianes de les cartelleres d'arreu d'Espanya.

Novament el Teatre de Figueres no va ser una excepció, i a partir de l'any 1867 i fins el 1871 s'hi van començar a representar de manera continuada els nous títols del teatre líric en castellà. Les companyies d'Antoni Puigsegú, de Manuel Rumià i d'Ivo Biosca es van succeir durant aquelles quatre temporades. Deu anys enrere, tanmateix, a la vila ja hi havia hagut

---

<sup>18</sup> Els responsables de la nova societat van ser Joaquín Gaztambide (1829-1901), José Asenjo Barbieri (1822-1870), Cristóbal Oudrid (1825-1877) Francisco Salas (1812-1875), Luis Olona (1823-1863), Rafael de Hernando (1822-1888) i José Incenga (1828-1891) (Cotarelo [1934] 2000: 370).

l'experiència d'una temporada sencera amb representacions de sarsuela, la dels anys 1857-1858 amb la companyia d'Antonio Solís —tot i que no en coneixem el detall de la programació per la manca de documents. Potser també hi havia hagut representacions puntuals la tardor de 1854, amb la companyia de Juan Cavaletti (v. **Annex E**).<sup>19</sup>

### **Virtuosisme, fantasmagories i magnetisme animal**

Durant les pauses necessàries per mudar els decorats en les funcions dramàtiques o líriques, a l'escenari del Teatre de Figueres l'espectacle no s'aturava, i la companyia de torn entretenia el públic amb actuacions musicals de caràcter breu. Aquestes intervencions tenien una doble finalitat: d'una banda, eliminaven o reduïen considerablement la possibilitat d'aldarulls i altres inconvenients fruit de tenir a centenars de persones en espera —les funcions, per tant, eren contínues, sense descansos— i, de l'altra, constituïen espais per al lluïment dels cantants, dels músics del teatre o de virtuoses de pas.<sup>20</sup>

En la majoria de casos aquestes actuacions tenien un element comú: les melodies d'òpera italiana, que eren a la base dels repertoris virtuosístics independentment de l'instrument musical o de la procedència geogràfica dels intèrprets. Les àries, les cavatines, les *cabalette*, els cors i els duos de les òperes de Bellini, Donizetti, Rossini o Verdi es transformaven en fantasies, variacions, capritxos i divertiments.

Aquest fenomen havia passat arreu d'Europa al llarg de la primera meitat del segle XIX. Grans virtuoses com Niccolò Paganini (1782-1840) o Franz Liszt (1811-1886) van compondre i interpretar peces instrumentals sobre temes d'òpera, com *Tema e variazioni per violino con accompagnamento di pianoforte* sobre la *cabalette* «Non più mesta» de *La Cenerentola* de Rossini, del primer, o *Fantasie sur des motifs favoris de l'opéra Sonnambula de Bellini* del segon, per

<sup>19</sup> «Leida una sollicitud de D. Antonio Solís empresario de la Compañía de verso, canto, baile y zarzuela que actualmente funciona en el Teatro de la villa de Valls, para que se le conceda el teatro de la presente, que se halla vacante» (AMF, «Manual de Acuerdos 1856-1857», 10.11.1857, f. 190v); «Se da cuenta de una carta del Señor Cavaletti, para que se le permita dar algunas funciones de zarzuela en este teatro. El Ayuntamiento no halla inconveniente en ello, pero acuerda que se manifieste á la Junta» (AMF, «Manual de Acuerdos», 1854-1855, 13.09.1854, f. 117v).

<sup>20</sup> Volem deixar constància que en tots els espectacles, fins i tot els de màgia i prestidigitació, s'acompanyaven d'intervencions musicals de l'orquestra. Per aquest motiu els músics no podien abandonar els seus llocs sota cap concepte durant tota la funció: «El director y músicos de la orquesta permaneceran constantemente en sus puestos, sin poder salir durante las representaciones de opera, zarzuela ó baile. Tocarán en todos los entreactos de las comedias y juegos, evitando las reclamaciones del público». (AMF, Fons Teatre municipal, «Reglamento general de Teatros», s/d, article 38, caps 1010).

citar-ne només dos exemples. Les melodies del bel canto s'havien convertit en un material melòdic comú en un àmbit territorial de gran abast —identificable per les persones que acudien a la majoria de teatres europeus i americans del moment— a partir del qual s'elaboraven passatges al límit del virtuosisme instrumental.<sup>21</sup>

Tanmateix, però, entre Paganini i Liszt hi havia una generació de diferència, uns anys claus en la creació del nou concepte d'estrella musical *mediàtica* que la societat de l'espectacle va potenciar. Com assenyala Rabaseda, en les sis actuacions que Franz Liszt va realitzar a Barcelona l'any 1845, «una nova indústria de la música estava ja en funcionament», uns mecanismes econòmics i socials que són a la base, encara, de les grans figures mediàtiques actuals (2011a: 63). Aquest fenomen va coincidir amb el màxim apogeu de les carreres pianístiques de la generació nascuda a principi del segle XIX, com la de Frederic Chopin (1810-1849), Robert Schumann (1810-1856), Clara Schumann (1819-1896) i la del mateix Liszt.

Paganini va morir el 1840 estigmatitzat i sense el reconeixement que començaven a recollir els més joves. Liszt, en canvi, representa un model d'època, una icona d'aquesta nova era, «un personatge que incorpora l'idealisme romàntic i amb una actitud d'autopromoció dirigida a facilitar l'espectacle, alhora que mostra una forta fascinació per la velocitat mecànica i el poder del domini del llenguatge musical» (Ginesi 2011: 59).

Tant un com l'altre, encarnaven el que el sociòleg Richard Sennett anomena «artista executant romàntic», una figura que sorgeix en les dècades de 1830 i 1840 i que mostra explícitament la separació entre les dues identitats públiques que caracteritzen la societat de l'espectacle nascuda del nou règim:

por un lado, un extraordinario actor; por el otro, espectadores que pueden permanecer confortables en su pasividad. Ellos poseen menos dones que él, pero él no los desafía. Él los «estimula».

Esta situación es totalmente diferente del control que el público del *ancien régime* ejercía sobre sus actores y músicos, donde lo que era real y conocido para ellos limitaba aquello que el ejecutante podía realizar (Sennett 2011: 251).

---

<sup>21</sup> A Barcelona es van publicar moltes partitures virtuosístiques sobre temes d'òpera italiana. En proposem només algunes de les que es conserven a la Biblioteca Nacional de Catalunya: LEYBACH, Joseph (s/d). *Fantaisie brillante sur la Sonnambula opéra de Bellini pour piano*. Barcelona: Andrés Vidal; BARRAU, Joan (ca. 1868). *Fantasia a cuatro manos: sobre motivos de La Traviata por el maestro Juan Barrau*. Barcelona: Andrés Vidal y Roger; STREABBOG, L. (ca. 1861). *Fantaisie sur Faust de Ch. Gounod pour piano / par L. Streabbog*. Barcelona: Andrés Vidal y Roger.

Al Teatre de Figueres hi van actuar intèrprets de diverses nacionalitats, però tots van presentar-hi fragments d'òpera italiana, la majoria amb improvisacions o arranjaments propis. Els que hi van actuar entre 1863 i 1866 van coincidir, a més, amb les companyies italianes i amb el moment de més interès i expectació per a aquest gènere.

El novembre de 1864, per exemple, el guitarrista i compositor andalús Julián Arcas (1823-1882), mestre de Francesc Tàrrega (1852-1909) i un dels guitarristes més reconeguts de l'època, va oferir un recital públic.<sup>22</sup> La premsa local va anunciar les diferents actuacions del músic d'una manera molt semblant a com vint anys abans la premsa barcelonina havia rebut Franz Liszt. Uns dispositius publicitaris, per tant, que també estaven arrelats en viles de cens més modest però que, com Figueres, gaudien d'una activitat musical proporcionalment elevada. A cada actuació la premsa li dedicava una crònica amb paraules d'elogi:

Las divinas armonías que produce su instrumento estasian, tienen el alma suspensa, pendiente de la voluntad del inspirado artista que sabe reunir una ejecucion prodigiosa y límpia con un gusto admirable y una inteligencia nada comun (*EA*, a. 4, n. 292, 17.11.1864, p. 3).

El dia 15 de novembre Arcas va interpretar el «Miserere» d'*Il Trovatore* de Verdi, una jota, una gallarda i unes variacions sobre *Il pirata* de Bellini. Després del gran èxit de l'actuació, el guitarrista en va oferir una altra, dos dies després, als entreactes d'una obra dramàtica. Va interpretar el final de la *Lucia di Lammermoor*, *La Rondeña* —de composició pròpia—, *Fantasia sobre motivos de La Traviata* i una improvisació sobre diversos temes coneguts, ben probablement també d'òpera.<sup>23</sup>

El febrer de l'any següent, va actuar al mateix escenari el duo format pel Sr. Aggeri, «primer Vielliste á una sola cuerda de Europa y primer baritono de los teatros de Italia» i «Mr. Bono, guitarrista y cantante italiano».<sup>24</sup> El de Figueres va ser el primer teatre on van actuar abans de fer una gira per la Península, un fet que situa el coliseu figuerenc, novament, en una posició privilegiada a les portes d'Europa. El 19 de febrer de 1865 van oferir un recital —als entreactes de l'obra dramàtica *Borrascas del Corazón* del dramaturg i polític espanyol

<sup>22</sup> El germà de Julián Arcas, Manuel Arcas, era cantant i va formar part com a segon tenor en la companyia de sarsuela que es va establir al Teatro de la Reina de Girona la temporada 1862-1863 (AMG, Fons Teatre, Lligall n. 7, Correspondència 1846-1867, Top. 1211, UI 12888).

<sup>23</sup> *EA*, a. 4, n. 292 (17.11.1864), p. 4. Les obres d'aquest concert, i moltes altres d'aquest intèrpret i compositor van ser publicades a final de segle XIX a Barcelona per Andrés Vidal y Roger en una col·lecció de peces per a guitarra.

<sup>24</sup> *EA*, a. 5, n. 319 (19.02.1865), p. 4.



Tomás Rodríguez Rubí (1817-1890)— també fonamentat en l'òpera italiana: un «Gran vals sobre motivos de la Traviata», la «Cavatina del Trovador», un «Gran Potpurri, compuesto de aires de casi todas las principales óperas conocidas» i la «Cavatina de la calumnia de la ópera El barbero de Sevilla».<sup>25</sup>

Les actuacions virtuosístiques també tenien com a protagonistes els cantants de les companyies líriques. En aquest cas, la rotació de les interpretacions de lluíment als entreactes estava regulada per les anomenades funcions «a benefici». Al llarg de les temporades còmiques, i normalment de manera estipulada per contracte, els cantants rebien en la seva funció a benefici l'import econòmic de la liquidació d'aquell dia (no cal dir que aquestes funcions eren anunciades amb profusió perquè el públic omplís totes les localitats i pogués mostrar així l'interès envers els solistes vocals de la companyia). Els cantants interpretaven les seves àries preferides, o les que comportaven un virtuosisme més espectacular. També eren habituals les funcions dedicades a benefici del públic o a benefici d'alguna causa o persona il·lustre de la ciutat.

El dia 25 d'octubre de 1864, per exemple, la companyia de Francesco D'Auria va programar una funció a benefici del públic. Al primer entreacte de l'òpera *I Lombardi*, Elisa Devrient D'Auria —segurament l'esposa de Francesco d'Auria, *prima donna* de la companyia i també pianista virtuosa— va interpretar la *Gran fantasia* d'Ascher per a piano de l'òpera *La Traviata*; i al segon, va cantar una escena i cavatina d'una òpera del mateix D'Auria, *Eufemia de Flescinville*.<sup>26</sup>

La temporada següent, el 1865, la *prima donna* Constanza Novellini de la companyia de Camilo Parodi, va obsequiar l'alcalde de Figueres, Eduard Rodeja, i el Casino Figuerense, amb les dues funcions a benefici que li pertocaven.<sup>27</sup> El dia del benefici al Casino Figuerense, en acabar l'ària de l'òpera *Attila* de Verdi a l'entreacte de l'òpera *Lucia di Lammermoor* de Donizetti, els socis de l'entitat van obsequiar la cantant amb una corona. Mentre la Novellini es col·locava la corona, el públic va deixar anar coloms i va llençar flors i poesies a l'escenari.

Aquestes manifestacions ritualitzades de reconeixement públic —llençar coloms, flors i poesies des de les llotges era força habitual al teatre de Figueres i al de Girona— confirmen

<sup>25</sup> EA, a. 5, n. 319 (19.02.1865), p. 4.

<sup>26</sup> EA, a. 3, n. 181 (25.10.1863), p. 4.

<sup>27</sup> EA, a. 5, n. 400 (07.12.1865), p. 3; EA, a. 5, n. 417 (04.02.1866), p. 3.

que, a més de la cartellera farcida de títols italians, l'òpera desenvolupava una funció més enllà de l'entreteniment. Les actuacions al Teatre de Figueres reunien la ciutadania, les entitats i les autoritats públiques al voltant d'una activitat que desenvolupava una funció de representació i cohesió social extraordinària. No només l'òpera, és clar, també el teatre declamat i la sarsuela, tot i que la presència d'uns divos i dives italians reforçava la idea de modernitat i de prestigi de la vila vers un tipus d'espectacle car i molt cobejat per les elits locals.

A banda d'interpretacions musicals, als entreactes de les funcions dramàtiques o líriques també s'hi programaven altres tipus d'actuacions. Les més habituals eren les de màgia i prestidigitació, les de números de física o de gimnàstica, i les que entretenien el públic amb projeccions de quadres dissolvents a través de llanternes màgiques, precedents immediats del cinematògraf que encara causaven expectació tot i ésser ginys del segle XVIII.<sup>28</sup>

L'efecte de «brillantes y sorprendentes *cromatropes* ingleses», per exemple, s'aconseguia fent rodar a diverses velocitats diferents plaques circulars de colors primaris de formes concèntriques i excèntriques —amb un efecte similar al del calidoscopi (Groom 1855: 53).<sup>29</sup> Els neorames eren quadres dissolvents que mostraven interiors d'edificis, i els cosmorames, que mostraven diferents parts del món i permetien veure, per exemple, «las mas lindas vistas de Suiza ó Italia», les «erupciones del Vesubio en Nápoles».<sup>30</sup> Els quadres dissolvents no eren estàtics, sinó que la il·lusió del moviment s'aconseguia enfocant i desenfocant lentament dues diapositives amb dos punts de llum.<sup>31</sup>

El 1864, els figuerencs també van poder *veure* les muntanyes dels Alps i les explosions del volcà napolità —que havia patit diverses i violentes erupcions des de la darrereria del segle XVIII, especialment la de 1822. Els fenòmens naturals com a espectacle s'alternaven amb alguns decorats de les òperes italianes que, precisament, també estaven ubicades en aquelles contrades, com *La Sonnambula*, l'acció de la qual transcorre al bell mig dels Alps suïssos. A

---

<sup>28</sup> Sala Valldaura assenyala que el gust pel teatre barroc s'allarga a Catalunya fins al punt que «les comèdies de màgia es renoven amb l'enginyeria teatral, i la diversió de les llanternes màgiques no fa més que perllongar un gust ben semblant pel misteri, el prodigi “científic” o “sobrenatural”, un gust que va a raure en l'estètica gòtica i en el romanticisme» (2006: 121). Per a una descripció de les projeccions amb llanternes màgiques a la Barcelona dels anys 1820 i 1830, vegeu Fàbregas (1975: 65-69).

<sup>29</sup> *EA*, a. 4, n. 290 (10.11.1864), p. 4.

<sup>30</sup> *EA*, a. 4, n. 290 (10.11.1864), p. 4.

<sup>31</sup> Per a més informació sobre els avenços tecnològics de la llanterna màgica al llarg del segle XVIII i XIX, vegeu Jerez (2006).

més, trobem exemples dels mateixos poliòrames, el mateix any i a l'altre punta de món, com era Santiago de Xile.<sup>32</sup>

També era molt propi de l'època el gust per elements gòtics, com les fantasmagories amb esquelets i espectres que apareixien enmig de ruïnes i de bruixots que preparaven misterioses pocions per a encanteris.<sup>33</sup> Aquests temes màgics formaven part de diverses òperes de la primera meitat de segle, com *Der Freischütz* (1821) de Carl Maria von Weber — la primera òpera romàntica alemanya amb diversos elements fantasmagòrics—, *La Sonnambula* (1831) de Vincenzo Bellini —en aquest cas amb un «fantasma» de carn i ossos però que tenia atemorit tot un poble— o, ja més tard, de *Macbeth* (1847) de Giuseppe Verdi. A més, les comèdies anomenades «de màgia», com *Todo lo vence amor, o La pata de cabra* (1829) de Juan de Grimaldi (ca. 1796-1872), o *Los polvos de la madre celestina* (1840) traduïda del francès per Juan Eugenio Hartzenbusch (1806-1880), potenciaven els aspectes lúgubres i tètrics amb l'ajuda d'aquests nous ginys.

Les escenografies de les obres teatrals, líriques o dramàtiques, de fet, també van haver d'anar incorporant algunes d'aquestes novetats, perquè el públic ja s'havia familiaritzat amb els nous trucs òptics, físics i mecànics. I viceversa, alguns dels llibrets de les obres líriques i dramàtiques de la primera meitat de segle tenien una relació directa amb temes científics i tecnològics que estaven a l'ordre el dia i que posaven a prova a més d'un escenògraf.<sup>34</sup>

Un dels prestidigitadors catalans més reconeguts, Fructuós Canonge (1824-1890) — enllustrador d'ofici i amic íntim de Josep Anselm Clavé, i que va fer fortuna als teatres d'Europa i Amèrica—, també va actuar a Figueres als anys seixanta (Caballé i Clos 1949: 264). Entre els números que va presentar el juny del 1867 s'hi endevinen trucs a partir d'aquestes noves tecnologies, com «la bugia misteriosa», «el pañuelo litográfico» o «el frasco encantado».<sup>35</sup> La moda del magnetisme animal també es feia present en números en els quals els objectes es movien segons la voluntat del prestidigitador, com «las pizarras

<sup>32</sup> *El Progreso*, s.a., n. 955 (05.12.1845), p. 3, publicat per Maturana (2009).

<sup>33</sup> Al Museu del Cinema de Girona es conserven diverses plaques de llanternes màgiques amb aquestes característiques.

<sup>34</sup> Segons Maindrot (2011, 214-215), Richard Wagner (1813-1883) no va ser pas el primer a aconseguir il·luminar i enfosquir el teatre en les seves produccions. Louis Daguerre (1787-1851), que abans de ser l'inventor dels primers aparells de «fotografia» era ajudant d'escena i segon pintor de l'Òpera de París, ja aconseguia excel·lents jocs de llums en òperes que així ho necessitaven, com per exemple *Aladin ou la Lampe merveilleuse*, amb música de Nicolò Isouard (1773-1818) i llibret de Charles-Guillaume Étienne (1777-1845), interpretada a l'Òpera de París el 1822.

<sup>35</sup> *EA*, a. VII, n. 529 (13.06.1867), p. 3.

magnetizadas» o «la campana magnetizada» de Canonge, o «la gran suerte de el sueño magnético y aéreo sobre apoyos móviles de cristal» que *monsieur* Bousiges va presentar a Girona el 1861.<sup>36</sup>

El magnetisme animal, la hipnosi i la frenologia —disciplines científiques que al llarg del segle es van debatre entre la ciència i l'espectacle— van estar en voga a Catalunya des dels anys 1840, sobretot en viles i ciutats amb un grup important d'intel·lectuals progressistes.<sup>37</sup> La frenologia catalana va elaborar un corpus teòric d'idees reformistes, i per aquest motiu va aglutinar bona part dels liberals del país. Aquesta ciència incidia en la religió, en la família i en l'educació per aplicar reformes socials i va ser defensada per un gruix important de republicans i socialistes utòpics —com el mateix Narcís Monturiol (1819-1885)— perquè en l'inici del nou règim aquests elements tenien un paper real «en la construcció del “nou món”, alhora que estaven marcades per un profund to moralitzant» (Nofre 2005: 178). Per altra banda, aquestes teories eren rebutjades pels intel·lectuals de to més conservador, com Joan Mañé i Flaquer (1823-1901) o Pau Piferrer (1818-1848), els quals veien els frenòlegs i els magnetitzadors com a farsants. A Figueres la frenologia va tenir un ampli seguiment, igual com a Vilanova i la Geltrú —on Magí Pers (1803-1888) va fundar la Sociedad Frenológica de Villanueva— o com a Reus, una altra vila de tradició liberal i amb un paper important en al política espanyola del segle XIX (v. **Annex C**).

A les dècades de 1860 i 1870, per tant, les representacions de teatre declamat, d'òpera italiana i de sarsuela, es van alternar amb espectacles de virtuosisme i amb números de màgia, física i experiments científics. Totes aquestes actuacions estaven plenament en sintonia amb les idees i les inquietuds científiques i tècniques que defensaven els promotors del teatre i les autoritats públiques de Figueres; el que s'esdevenia a l'escenari del Teatre municipal mostrava grans coincidències amb les voluntats i aspiracions dels figuerencs que les finançaven. Ningú es plantejava si les funcions d'òpera o de sarsuela eren *populars* o no ho eren, perquè no s'havia produït, encara, la necessitat de segregar les músiques o els

<sup>36</sup> *La Espingarda*, a. 2, n. 35 (28.04.1861), p. 4.

<sup>37</sup> El mesmerisme o magnetisme va néixer com a ciència oculta durant l'Antic Règim de la mà de Franz Anton Mesmer (1734-1815), però es va anar transformant en un tractament mèdic acceptat per la societat postrevolucionària. Conscient del poder curatiu dels imants, Mesmer creia en l'existència d'un fluid universal present dins el cos humà i treballava en la possibilitat del guariment de malalties a través de sessions amb aquests minerals. Els tractaments provocaven que els pacients entressin en un estat de crisi i, en alguns casos, perdessin la consciència, un primer estadi abans de la curació definitiva (Nofre 2005: 77).

espectacles segons uns criteris de classe. El teatre desenvolupava una funció social que reunia bona part de la ciutat i aquesta era la seva principal raó de ser.

### Com l'òpera italiana esdevé música popular

Al llarg de la primera meitat del segle XIX, com dèiem més amunt, la burgesia europea va projectar en les ciutats una reordenació urbanística per tal de fer visible el seu poder social en el context del nou règim. Tanmateix, però, entre la segona i la tercera Guerres Liberals (1830-1848) aquestes mateixes elits van començar a observar amb recel com les classes treballadores arribades en massa a les ciutats més industrialitzades, envaïen d'una manera alarmant els espais públics. Els nous teatres, que fins llavors s'havien erigit com a símbol burgès, ja no eren suficients per marcar una distància cultural entre classes socials perquè les activitats musicals començaven a sobrepassar-ne els límits físics. La burgesia industrial i comercial del segle XIX, que havia pres les regnes de la cultura i del prestigi que ofería el mecenatge de les funcions líriques, restava desconcertada davant la nova dimensió que prenia l'activitat musical:

What a strange set of anomalies! Music is proliferating with astonishing speed today. The art has passed from the theatre into the salons, from salons into the shops, from there onto the street, seeking to become a force among the masses; the number of those who understand music, whether more or less, has become immense; new kinds of music giddily appear; top artists become ever more numerous; music schools proliferate [...] (Léon Escudier, *France Musicale*, 31.12.1838, p. 1, citat per Weber 2008: 85-86).<sup>38</sup>

L'accés a les representacions d'òpera s'estava democratitzant i, a més, com llegim en aquest article de la revista *France Musicale*, l'accés a la música s'estava estenent a totes les capes socials i en emplaçaments no destinats específicament a aquesta finalitat, espais, fins i tot, on la gent entrava i sortia a voluntat i sense control —com carrers, places, jardins i altres espais a l'aire lliure.<sup>39</sup> L'activitat de la música, fins aleshores delimitada a uns rituals molt

---

<sup>38</sup> «Quin estrany conjunt d'anomalies! La música prolifera a una velocitat sorprenent. L'art ha passat del teatre als salons, dels salons als comerços, d'allà als carrers, cercant esdevenir una força de masses; el número dels qui entenen de música, en major o menor mesura, és immensa; apareixen nous tipus de música vertiginosament; els bons artistes cada vegada són més nombrosos; les escoles de música proliferen». Malauradament no hem pogut recuperar el text original en francès publicat a *France Musicale*.

<sup>39</sup> Desenvolupem el tema del control obrer al capítol 3.

precisos, començà a introduir-se a espais i a situacions cada vegada més diversos i cada vegada més flexibles i modulables.

Als anys 1830, per exemple, va sorgir una nova tipologia d'espectacle musical: els concerts *promenade*. Protagonitzats a París per Philippe Musard (1792-1859), aquests espectacles incorporaven repertoris variats d'obertures, marxes, fantasies i ballables de moda sobre temes d'òpera italiana i francesa mentre el públic, generalment sense distincions ni separacions de classe social —amb l'excepció del proletariat més humil—, passejava, menjava o conversava. Aquest tipus de funcions musicals eren multitudinàries, i es realitzaven en teatres a l'aire lliure a l'estiu —amb una mínima estructura d'escenari envoltada de parcs i jardins— i en grans sales preparades per a l'ocasió a l'hivern (Scott 2008: 41). Els concerts de dia s'alternaven amb els balls nocturns, que gràcies a les noves tecnologies lumíniques es podien celebrar fins a les hores menudes. El ball més famós, per ser pioner, fou el revolucionari *bal Mabille*, també als Camps Elisis de París i amb una il·luminació nocturna espectacular (Gasnault 1986).

Philippe Musard als Camps Elisis de París, Louis Jullien (1812-1860) al Drury Lane de Londres i Johann Strauss (1804-1849) als parcs de Viena, es van convertir en el que Scott (2008: 34) ha denominat «modern type of star», líders musicals que van destacar en la nova indústria de l'entreteniment i que van esdevenir, ells mateixos, veritables estrelles mediàtiques. D'una manera semblant als intèrprets virtuosos —«artistes executants romàntics» en la terminologia de Sennett—, el renom d'aquests directors, compositors i empresaris avalava les seves actuacions i, destacant per sobre de la resta, podien cobrar un catxet més elevat. Els concerts *promenade* es coneixien arreu d'Europa amb el nom de concerts «à la Musard», i Johann Strauss era anomenat el Rei del Vals o el Napoleó Austríac:

In the middle of the garden on the orchestra platform there stands the modern hero of Austria, le Napoléon Austrichien, the musical director, Johann Strauss. The Strauss waltzes are to the Viennese what Napoleonic victories were to the French (Knowles 2009: 23, cita de l'escriptor Heinrich Laube, 1833).<sup>40</sup>

---

<sup>40</sup> «Al centre del jardí sobre l'entramat per a l'orquestra hi ha l'heroi modern d'Àustria, el Napoleó Austríac, el director, Johann Strauss. Els valsos de Strauss són per als vienesos el que van ser per als francesos les victòries napoleòniques».

Segurament per primera vegada, i aquest és el canvi radical en la concepció de la diversió contemporània, el lideratge social d'aquelles activitats requeria més en la figura d'aquests nous líders que en els promotors econòmics, ja fossin públics o privats. Unes activitats musicals, per tant, que van substituir l'antic sistema de mecenatge —que cercava prestigi i distinció social— per una xarxa d'empreses musicals que s'obrien pas en una economia de mercat i sota un nou concepte de negoci musical de gestió privada.

Aquest va ser l'inici d'un canvi de paradigma en les diversions musicals, el mateix canvi que va arribar a Figueres pels volts de la segona meitat de la dècada de 1850, moment en el qual es van multiplicar els casinos i societats recreatives i les orquestres municipals es van transformar en empreses de gestió privada (v. §1). Pep Ventura va esdevenir, en el context corresponent, el Philipp Musard o el Johann Strauss dels balls de plaça, en l'empresari, compositor, líder musical i emblema d'una nova manera de concebre l'espectacle de les sardanes llargues. Tanmateix, no va ser l'únic, igual com tampoc van ser únics Musard a París o Strauss a Viena, però sí un dels més valorats pels seus contemporanis.

En paral·lel al sorgiment d'aquestes noves formes d'entreteniment musical i de l'aparició d'estrelles mediàtiques, les veus dels crítics musicals van començar a segregar les músiques classificant-les segons uns nous criteris basats en l'*autenticitat*: mentre unes es convertien en «músiques de moda» i en concerts «miscel·lània», les altres eren definides com a «clàssiques», «serioses» o «superiors» (Weber 2008: 98). Les obres de Bellini, Donizetti, Rossini i Verdi que aproximadament des de la dècada de 1820 havien format part de les cartelleres dels teatres europeus amb gran èxit, van començar a rebre crítiques negatives des de París, Londres o Viena al segon terç del segle XIX. Primer van ser atacades per certs costums establerts, com les interpretacions no completes de les òperes, l'ús d'edicions dolentes, el mal gust per les fantasies sobre temes d'òpera o la incoherència d'alguns programes amb barreja de gèneres musicals; i més endavant també s'hi van sumar qüestions morals i de conducta, com la demanda d'un comportament seriós durant les interpretacions musicals, el respecte per la integritat de les obres d'art, i la superioritat moral d'un tipus de música respecte d'una altra (Weber 2008: 85, 97).

L'òpera italiana no va ser qüestionada en tant que gènere musical, o per si podia o no podia formar part de la música «clàssica», «seriosa» o «superior» d'una manera objectiva. La qüestió era una altra. El procés va iniciar-se per una volguda diferenciació ideològica i

moral de les músiques, que va anar acompanyada —en terminologia de Levine (1988)— d'un procés general de «sacralització de la cultura».

En aquell moment de redefinició ideològica dels elements culturals, la música simfònica i la música de cambra van resoldre la necessitat d'un sector social molt determinat que volia separar-se d'uns repertoris i sobretot d'unes tipologies d'espectacles que permetien la barreja de diferents classes socials, com havia esdevingut l'òpera, els concerts *promenade* i els balls públics a l'aire lliure:

No one objects to a felicitously *varied* programme. Indeed it is always desirable. But it is childish to suppose an incoherent medley, of Symphony and polka, Beethoven and sable minstrelsy, the sublime and the frivolous, the delicately ideal and the boisterously rowdy [...].

There is really more effective variety, more stimulating contrast, between the different movements of the same good Symphony, for instance, than there is between the different pieces of the most miscellaneous “popular” programme («“Light” and “Heavy”», p. 310; *Dwight's Journal of Music*, citat per Scott 2008: 94).<sup>41</sup>

Amb una cronologia diversa segons les realitats polítiques i socials de cada territori, però d'una manera clara i progressiva a partir de la darrera Guerra Liberal de 1848, una nova autoritat musical, formada per intel·lectuals i institucions, va començar a contraposar unes músiques «populars», les representacions d'òpera italiana i totes les músiques que se'n derivaven, enfront d'unes músiques «clàssiques». És a dir, la voluntat d'uns sectors burgesos de fragmentar les activitats musicals en esferes culturals separades va concretar-se en l'organització de «concerts clàssics», associats a un canon de «bona» música que identificava l'alta cultura en la vida musical de les ciutats, alhora que la paraula «popular» es començava a fer servir amb caràcter despectiu i s'associava a les capes més baixes de la població (Weber 2008: 105 i 235-236).

La improvisació virtuosística també va perdre el prestigi i la força comunicativa que havia tingut dècades enrere, al mateix temps que la figura del compositor i de la partitura van assumir la responsabilitat de legitimar el fet musical. I les velles pràctiques d'interpretar

---

<sup>41</sup> «Ningú s'oposa a un programa agradablement *variat*. En efecte, sempre és desitjable. Tanmateix és ingenu proposar una barreja incoherent de simfonia i polca, Beethoven i grups còmics, el sublim i el frívol, el delicat ideal i l'aldarull de la broma [...]. Realment hi ha una varietat més efectiva, un contrast més estimulant, entre els diferents moviments d'una mateixa bona simfonia, per exemple, que entre diferents peces d'un programa miscel·lània “popular”. Els *minstrels* o *black minstrels* eren espectacles de companyies ambulants amb interludis còmics, danses i balls interpretats per actor blancs que, amb la cara pintada, ridiculitzaven les persones negres.



números de màgia, de gimnàstica o de física als entreactes, van començar a quedar relegades a les carpes de circ.

Alemanya, immersa en un complex procés de transformació geopolítica, es va convertir en un dels punts forts d'aquest canvi de paradigma, i es va erigir com a portaveu d'un altre fenomen important en la gestació de la cultura musical occidental contemporània: la construcció del cànon musical a partir de les obres del passat. Es va recuperar un repertori antic i se li va transferir una àuria d'autenticitat, conceptualitzada des dels models de present, que el va convertir *de facto* en una música inviolable, exclusiva i eterna. O sigui, amb una voluntat de fer-ne un símbol atemporal i durable. Dos exemples clàssics: Felix Mendelssohn (1809-1847) va idealitzar la *Passió segons Sant Marc* de Johann Sebastian Bach situant-la com a emblema i, uns anys més tard, Edward Hanslick (1825-1904) coronava Brahms com el cim de les tres «B», just després de Bach i de Beethoven —aquest últim convertit en el primer geni musical des de la perspectiva romàntica.

La creació del cànon musical va portar implícita la necessitat d'una escolta conscient i d'una programació coherent, una actitud que es va sumar, també, a la segregació cultural de les músiques (Levine 1988: 136; Weber 2001).

Un nou model ideal d'escolta, un repertori legitimat per la «veritat» històrica, i una crítica a les classes populars i a les seves músiques «sensorials» —segons la separació formulada pel jove Edward Hanslick l'any 1854— van provocar un gir ideològic en relació a les músiques que es va anar estenent arreu d'Europa a mesura que les elits locals, instal·lades als respectius primers pisos dels teatres d'òpera, van sentir-ne la necessitat.<sup>42</sup>

L'any 1864, per exemple, el Parlament britànic va debatre la possibilitat d'eradicar la música de carrer perquè molestava els veïns. El descontrol públic de l'activitat musical era, en el fons, el que preocupava les autoritats, més que el nivell de decibels. El Govern anglès va recollir les demandes ciutadanes i va decretar una llei de regulació de bandes militars o civils, passavolants amb orguenets de maneta (amb els típics *monkey's*) i tot tipus de

---

<sup>42</sup> Potser aquí cal recordar que Joseph Kerman va ser el primer musicòleg a fixar-se en la qüestió del cànon als anys 1980, un tema que als anys 1990 van reemprendre Katherine Bergeron, Philip Bohlman i Marcia J. Citron (Weber 2001: 337).

formacions instrumentals que fins llavors interpretaven cançons angleses i fragments d'òpera italiana en qualsevol cantonada.<sup>43</sup>

Els ballables i les fantasies sobre temes d'òpera, però, van continuar en voga. Que ideològicament formessin part del repertori «popular» no va determinar-ne l'extinció, al contrari, aquella música era més necessària que mai per marcar les diferències i justificar quines músiques havien de consumir les classes populars i quines no.

A la Biblioteca Nacional de França, per exemple, hi hem localitzat diferents partitures editades de ballables, tant per a piano, com per a orquestra o banda i, entre aquests, els títols amb referències operístiques són molt recurrents, en especial títols com *Un ballo in maschera* de Verdi, *Il barbiere di Siviglia* de Rossini o *La Sonnambula* de Bellini. També es van popularitzar òperes no italianes a través de les fantasies i els ballables, com *Martha* del compositor alemany Friedrich Flotow (1812-1883), *Fra Diavolo* del francès Daniel François Esprit Auber (1782-1871) i, sobretot, la francesa *Faust* de Charles Gounod (1818-1893).<sup>44</sup>

A la dècada de 1850, aquesta pràctica era tant estesa que fins i tot s'havien arribat a portar a judici els conflictes per drets d'autor en l'arranjament i la interpretació de ballables sobre temes d'òpera. El més interessant, més enllà de les qüestions legals, és que segurament durant aquest procés va néixer el concepte «d'arranjament» segons l'accepció contemporània d'aquesta paraula. Durant l'època daurada del virtuosisme i de la improvisació —als anys 1830 i 1840—, utilitzar material operístic com a base del repertori era el més habitual, i explotar-ne els límits melòdics era un mèrit i no pas una falta. A partir de mitjan segle XIX, contràriament, fer ús de la música d'un altre compositor era considerat cada vegada més un comportament que calia regular i normativitzar.<sup>45</sup> El 1858, per exemple, un tribunal de París va recordar als acusats de l'afer «Mignard c[ontre] Colin et autres» que

<sup>43</sup> Un veí de Dorset Street, per exemple, estava tan enfadat pel soroll que va enviar una carta al responsable d'aquest tema amb una estadística: en un any havia estat molestat fins a 90 dies per 96 «organ-grinders», 9 bandes de vent-metall i per 60 altres formacions instrumentals (Bass 1864: 22).

<sup>44</sup> Citem per exemple: ARBAN, Jean-Baptiste (1858). *Bouquet de Martha, quadrille sur l'opéra de Flotow par Arban*. París: La fleur amé; LAMOTTE, Anthony (1866). *Fra diavolo. Grand quadrille (pour orchestre) avec choeurs ad libitum sur l'opéra d'Auber par Anthony Lamotte*. París: A. Lamotte; CHIC, Leon (1865). *Grande valse sur les motifs de La Sonnambula de Bellini*. París: Gautrot ainé.

<sup>45</sup> No ens podem estendre en aquest tema, però és molt significatiu que la Société des Auteurs, Compositeurs et Éditeurs de Musique (SACEM) es constituís a París el 1847, i al Regne d'Espanya aquesta necessitat de fundar la Sociedad de Autores no sorgís fins el 1899.

La musique d'un opéra ne peut être exécutée sans le consentement des auteurs tant du poème que de la musique. Les entreprises de bals ou de cirques publics sont soumises à ces règles, et ne peuvent exécuter même des extraits ou des arrangements de la musique sans le consentement soit des auteurs soit du compositeur qui a fait ces arrangements du consentement des auteurs (Cas del Tribunal civil de la Sièene a Paris el 6 de gener de 1858 recollit per Huard i Mack 1891: 275).<sup>46</sup>

Tanmateix, malgrat el procés ideològic que privilegiava la música simfònica com a autèntica i pura —Hanslick (1854) va encunyar el nou terme de música «absoluta» per separar-la de la situació i circumstàncies socials de la interpretació—, a mitjan segle XIX no es van deixar de representar ni de compondre òperes, al contrari. En aquests anys es van consolidar les escoles d'òpera nacionals i també el gran projecte alemany de l'obra d'art total de Wagner. Els nacionalismes musicals cercaven un estil i un color propis, per diferenciar-se de la música dels *altres*. I per aconseguir-ho, la llengua, les cançons i els balls populars —que lligaven amb el passat històric imaginat del territori— es van convertir en elements que volien justificar, precisament, diferències entre escoles nacionals. Aquest gir nacionalista en la producció d'òperes va frenar, també, el protagonisme de l'òpera italiana, la qual havia monopolitzat l'escena operística durant més de dos-cents cinquanta anys.

## Òperes al Passeig Nou i a la Rambla de Figueres

A Figueres l'òpera també va envair els espais públics a l'aire lliure, sobretot als anys seixanta del segle XIX, coincidint, com hem vist més amunt, amb les tres temporades de companyies italianes al Teatre. Les bandes militars dels diferents regiments que ocupaven la plaça del Castell de Sant Ferran oferien a la vila una tipologia d'espectacle molt semblant al dels concerts *promenade*.<sup>47</sup> I el repertori també era similar al de les orquestres de Musard, Strauss o Clavé, uns programes amb arranaments i fantasies sobre temes d'òpera.<sup>48</sup> Aquestes

<sup>46</sup> «La música d'una òpera no es pot executar sense el consentiment dels autors tant del llibret com de la música. Les empreses de ball o de circs públics s'han de sotmetre a aquestes regles, i no poden fer interpretar ni tan sols extractes o arranaments de la música sense el consentiment ja sigui dels autors, ja sigui del compositor que ha fet els arranaments amb el consentiment dels autors».

<sup>47</sup> A més de la música necessària en època de guerra i que desenvolupava una funció estratègica, aquestes agrupacions musicals també oferien concerts regularment en els moments de distensió i de descans de les tropes en les viles i ciutats en les quals tenien destinació (Kastner 1848: 185).

<sup>48</sup> «Les symphonies ou divertissements militaires consistent pour la plupart en *arrangements* sur des thèmes populaires ou es thèmes favoris d'opéras connus. De même que pour les marches, il existe en ce genre fort peu de musique spéciale. Au reste, toutes sortes de morceaux, tels que valse, marches, fantaisies, ouvertures, pots-pourris, galops, thèmes varies» (Kastner 1848: 340). «Les simfonies o divertiments militars consisteixen majoritàriament en arranaments sobre temes populars o temes favorits d'òperes conegudes. Igualment que

actuacions musicals es feien, especialment, en dos espais de la ciutat: el Passeig Nou i la Rambla.

A les primeres dècades del segle XIX, a Figueres es van remodelar diverses places per afavorir el creixement dels mercats ambulants i de l'activitat comercial —com la Plaça de la Constitució (avui Plaça de l'Ajuntament), la Plaça del Gra antiga (avui Plaça de la Indústria), o la Plaça del Gra—, i es van projectar dos nous passejos (v. **il·l. 2.1-2.3**).

El Passeig Nou, amb quatre fileres d'arbres, un perímetre delimitat per arbustos, dues zones per als vianants i una per a les diligències, es va convertir en espai molt destacat de la vida pública (Alonso de Medina i Cervera 1980: 45 i 83). La col·locació de bancs el 1866, una llarga reivindicació dels figuerencs, va acabar de consolidar-lo com un espai ordenat i cívic que permetia la celebració de concerts i altres esdeveniments. A la nit s'il·luminava a la veneciana, amb farolets de gas acetilè —com els balls als Camps Elisis de París— quan el temps ho permetia, i també s'hi realitzaven espectacles amb pirotècnia i focs d'artifici.<sup>49</sup> La banda del regiment d'infanteria de Luchana n. 28, va començar a oferir-hi concerts, amb un repertori que despertava la curiositat i l'interès dels figuerencs. Fins al punt que els ciutadans reclamaven que, com a «algunas ciudades del extranjero», se'ls informés de quines obres tocaria la banda militar de torn, ja que així «es mas fácil á los filarmónicos el mérito de su desempeño».<sup>50</sup> Aquesta demanda mostra que les obres que s'interpretaven mereixien l'atenció del públic, i que la informació prèvia sobre el repertori era un valor afegit a l'espectacle.

L'altre gran passeig de Figueres era la Rambla. El cobriment de la riera de Galligans que limitava la ciutat cap al sud i constituïa un focus de brutícia —s'hi abocaven les aigües residuals de la població— va donar lloc a la creació d'un ampli espai que es convertiria en l'eix principal de la divisió entre la nova eixample i la part antiga.<sup>51</sup> La Rambla era un dels epicentres de les relacions socials i comercials de Figueres, i sovint també s'omplia de

---

per a les marxes, hi ha molt poca música escrita especialment per a aquest gènere. Per a la resta, tots els tipus de fragments musicals, com valsos, marxes, fantasies, obertures, popurrís, galops, temes variats».

<sup>49</sup> «[...] y que el Paseo Nuevo estará iluminado á la veneciana. Se dice que en este paseo se construirá un magnífico castillo de fuegos artificiales, obra de uno de los mas reputados pirotécnicos de Barcelona» (*EA*, a. 2, n. 37, 13.04.1862, p. 3); «música en el paseo nuevo [...] por la banda militar del regimiento de Murcia que guarnee esta plaza» (*EA*, a. 3, n. 180, 22.10.1863, p. 3).

<sup>50</sup> *El Pensamiento*, a. 1, n. 2 (24.03.1872), p. 3. *El Pensamiento* era l'òrgan de difusió de la Sociedad Coral La Erato. Aquesta societat coral figuerenca va ser fundada el 1862 (v. Annex C. Desenvoluparem el tema del cant coral a Barcelona i a Figueres al capítol 3).

<sup>51</sup> El projecte, que s'aprovà el 1831, va ser interromput per les guerres carlines en diverses ocasions i s'acabà finalment el 1845. Deu anys després es va cobrir el segment que donà lloc a la Plaça del Sol, i finalment el 1879 s'acabà el projecte amb la Plaça de la Palmera (Alonso de Medina i Cervera 1980: 30, 57-59).

música. La primavera de 1864, i com a gran novetat, la banda del regiment de Luchana va començar a oferir-hi concerts a semblança del Passeig Nou. La regularitat era una de les característiques destacables, amb concerts cada dijous i cada diumenge, en horari nocturn i un repertori «de lo más selecto y variado».<sup>52</sup> El flautista i director Pascual Zozaya va apostar per la interpretació d'òperes italianes quasi senceres, amb arranjaments instrumentals per a les parts vocals solistes, una pràctica que va tenir també molt bona rebuda. El 17 de juliol de 1864, per exemple, es van interpretar dos actes d'*I Martiri* de Gaetano Donizetti.<sup>53</sup> Malgrat que el regiment va deixar la vila l'octubre d'aquell any, el costum de concerts nocturns els dijous i els diumenges va continuar els anys següents.<sup>54</sup> L'any 1869, per exemple, la banda d'un altre regiment oferia «piezas tocadas con el ajuste y afinacion que tiene acreditada tan buena música» les nits d'estiu.<sup>55</sup>

Aquells dos dies de funció a l'aire lliure, els dijous i els diumenges, no eren casuals: les representacions d'òpera i de sarsuela en aquella dècada també es feien els dijous i els diumenges, de manera que l'activitat musical de la vila continuava a l'estiu amb la mateixa periodicitat substituint el Teatre pels passejos de Figueres.

Les òperes, però, no només eren interpretades a l'aire lliure per les bandes militars. Els líders de les orquestres de Figueres van començar a incloure temes del repertori líric italià i francès —i més endavant de sarsueles, seguint les novetats de la cartellera teatral— a les sardanes llargues, posant de manifest la voluntat i la complicitat de tota una societat per acceptar i fer seves aquelles músiques de moda.

La primera notícia fiable de la interpretació de sardanes llargues sobre temes d'òpera a Figueres és del maig de l'any 1855:<sup>56</sup>

<sup>52</sup> EA, a. 4, n. 242 (02.05.1864), p. 3.

<sup>53</sup> EA, a. 4, n. 238 (21.07.1864), p. 3.

<sup>54</sup> «Se da cuenta de una comunicacion que el Sr. Coronel del Regimiento Ynfanteria de Luchana ha pasado á este Sr. Alcalde con fecha de ayer, con la que espresa su reconocim[ien]to por las benévolas distinciones que le han dispensado las autoridades locales y vecinos todos y por la favorable acogida que desde su llegada á esta villa ha tenido el primer Batallon de dicho Regimiento, asi como el sentimiento con que los individuos todos del cuerpo dejan una poblacion, cuyos habitantes y autoridades les han tratado con tanto cariño» (AMF, «Manual de Acuerdos 1864-1866», 07.10.1864, f. 96r-96v).

<sup>55</sup> EA, a. IX, n. 100 (05.09.1869), p. 3.

<sup>56</sup> Diversos autors, com Albert (1980), Ramió (2001) i Mainar, Albert, Casanova *et al.* (1970) indiquen que la primera sardana llarga coneguda data de l'any 1835 i seria una composició de Josep Mercader de Celrà (citat per Ayats *et al.* 2006: 21). Tanmateix, ningú fins avui ha pogut consultar i estudiar cap d'aquestes composicions a partir de les partitures originals.

Por la tarde habrá baile público en la plaza, en el que se bailarán las danzas del país conocidas con el nombre de SARDANAS LLARGAS, á cuyo fin se tienen preparadas hermosas tocatas, en las que se reproducirán bellos trozos de música de las mejores óperas (*DB*, n. 117, 27.04.1855, p. 3473; citat per Ayats *et al.* 2006: 34).

El periòdic no fa referència a quina o a quines orquestres van interpretar les òperes aquell any, un detall que reforça la hipòtesi que hem desenvolupat al primer capítol, que en aquella data les orquestres encara no s'identificaven explícitament com a entitats autònomes sinó que tenien encara la condició d'orquestres dependents de la iniciativa municipal. És possible que Pep Ventura estigués involucrat en almenys alguna d'aquestes «hermosas tocatas» de sardanes llargues de 1855, tot i que no ho hem pogut provar.

L'entusiasme per aquest tipus de composicions encara era totalment vigent onze anys més endavant. El 1866 un anònim que signava com «Lo noy gran de can Miquel» —o bé algú tan conegut que podia permetre's aquesta firma—, va publicar a la premsa figuerenca un article en referència a la festa major del poble veí de Vilafant d'aquell any. Hi va explicar que, com era habitual, l'Ajuntament llogava la cobla d'en Pep, «que son'ls reys, no tan sols del Ampurdá, si[nó] que també de la provincia».<sup>57</sup> El mateix escrit també va destacar, d'aquella festa major, una sardana del repertori de l'orquestra d'en Pep:

Aquest any tucaban entre otras (totas bonas) aquella sardana que'ls inteligents diuen qu'es la Sonámbula. ¡Alló si, alló si, que 's bó! ¿Qui no balla, sentin aquella música tan airosa? ¿Qui no sen el que s'acabi per mes que n'diguin una sardana llarga? (*EA*, a. VI, n. 482, 20.09.1866, p. 2).

A les dècades de 1850 i de 1860, per tant, compondre sardanes sobre temes d'òpera italiana a l'Empordà no suposava cap inconvenient sinó que esdevenia un reclam. Any rere any, la renovació del repertori durant la Quaresma i la presentació de les estrenes durant les festes majors d'estiu mantenia les expectatives dels balladors, els quals ja devien esperar aquelles novetats —fossin sobre temes d'òpera o no.

A Figueres, el Teatre municipal continuava representant el poder de les elits locals intel·lectuals i comercials, les quals encara eren necessàries per finançar-lo i contribuir així, amb el seu poder econòmic, al lideratge social de la vila. Per tant, a la segona meitat del segle XIX, aquell teatre encara complia la funció social per a la qual va ser erigit, i no calia buscar altres espectacles o gèneres musicals que visualitzessin públicament cap dicotomia

<sup>57</sup> *EA*, a. VI, n. 482 (20.09.1866), p. 2.

entre una música «clàssica» i una altra de «popular». És per aquest motiu que les representacions d'òpera italiana, així com les múltiples formes musicals dels retalls d'òpera —en forma de concert per a banda a l'aire lliure, en forma de sardana, o en un concert tipus miscel·lània—, per la mateixa lògica, no havien de generar cap patró de rebuig.

Els casinos privats de Figueres tampoc van excloure l'òpera italiana dels repertoris de les vetllades musicals que celebraven. L'estiu de 1867, per exemple, el Casino Figuerense va organitzar un concert miscel·lània, en el qual un cantant va interpretar una ària de *Martha* de Flotow, el final de *Lucia de Lamermoor* de Donizetti i la barcarola d'*Un ballo in maschera*.

El jueves por la noche tuvo lugar en el Casino Figuerense un concierto en el que tomó parte el Sr. Garulli: cantó el aria de la *Martha* interpretando con sentimiento la música de Flotow. En el sublime final de la *Lucia*, tan rico de sentimiento, cuyas notas son lágrimas, el Sr. Garulli [podria ser el pare del tenor Alfonso Garulli] se hizo aplaudir, asi como en la juguetona barcarola del *Ballo in maschera* (*El Hogar*, a. 2, n. 24, 14.07.1867, p. 2).

Després dels tres fragments lírics, el concert va continuar amb més òpera italiana. Pep Ventura —com hem vist més amunt (v. §1)— va interpretar l'ària «Il vecchiotto cerca moglie» de Berta de *Il Barbiere di Siviglia* amb la tenora.

Els socis del Liceo Figuerense també organitzaven concerts privats al saló del primer pis del Teatre municipal que era, recordem-ho, la seu de l'entitat. El gener de 1871, per exemple, el pianista Alfonso Barroso Zam hi va interpretar un «gran concierto» amb repertori basat quasi exclusivament en òpera italiana:

*Primera parte*

- 1° LA TEMPESTAD, fantasia capricho original, F[rantz] Liszt
- 2° LOS PURITANOS, fantasia y variaciones por F[rantz] Liszt
- 3° LA ESTRANGERA, grande fantasía por A[dolfo] B[arroso] Zam

*Segunda parte*

- 4° Andante final de LUCIA DE LAMERMOOR por S[igismund] Talberg
  - 5° LA HIJA DEL REGIMIENTO, grande fantasía por F[rantz] Liszt
  - 6° EL TURBULLON, grande galop de concierto por A. Napoleon
- (*EA*, a. XI, 4a. època, n. 117, 19.01.1871, p. 3).

A Figueres i al rodal, la promoció i el finançament d'espectacles musicals d'àmbit públic —com les sardanes llargues— i d'àmbit privat —com els concerts dels casinos— continuava participant de l'entusiasme per les òperes italianes. En definitiva, doncs, al llarg de vint

anys, entre 1855 i la mort de Pep Ventura, no hi va haver cap element de classe que transformés el gust musical de les elits figuerenques cap a un repertori simfònic o de cambra clàssic, ni cap element «nacional» que posés en entredit la composició i la interpretació de sardanes llargues sobre temes d'òpera.

### L'òpera italiana en el naixement de les sardanes llargues

Dins el catàleg de Pep Ventura el número de sardanes llargues sobre temes d'òpera i sarsuela no és gaire extens. Hem pogut documentar 8 sardanes sobre temes d'òpera i 9 sobre temes de sarsuela d'un total aproximat de 278 sardanes llargues (v. **Annex B**).<sup>58</sup>

Pensem que no és tan important el volum d'aquestes sardanes dins la producció de Ventura (prop d'un 6%), sinó el motiu pel qual el líder musical figuerenc va incloure aquestes referències en les seves sardanes llargues. Com en el cas dels seus homònims francesos, per exemple, Ventura va transformar en sardanes llargues els títols de més èxit de les òperes italianes, com *La Sonnambula* de Bellini, *La Traviata* de Verdi o *Il barbiere di Siviglia* de Rossini.

En aquesta primera taula detallem les obres líriques en les quals Pep Ventura es va basar per escriure les sardanes, i en la segona, les partitures i les partícels que s'han conservat al Centre de Documentació de l'Orfeó Català:

---

<sup>58</sup> Aquest és el recompte de sardanes que hem fet nosaltres a partir de l'estudi del fons de partitures del CEDOC i el que es correspon al llistat que proposem en l'Annex B. Probablement quan es realitzi un catàleg complet de l'obra de Pep Ventura aquest número pugui variar.



Títol	Compositor	Llibretista	Estrena
<i>Il barbiere di Siviglia</i>	Gioacchino Rossini	Cesare Sterbini	1816
<i>Fra Diavolo</i>	Daniel-François Auber	Eugène Scribe	1830
<i>La Sonnambula</i>	Vincenzo Bellini	Felice Romani	1831
<i>La Traviata</i>	Giuseppe Verdi	Francesco Maria Piave	1853
<i>Catalina</i>	Joaquín Gaztambide	Luis Olona	1854
<i>Los dos ciegos</i>	Francisco A. Barbieri	Luis Olona	1855
<i>El diablo en el poder</i>	Francisco A. Barbieri	Francesc Camprodon	1856
<i>Los Magyares</i>	Joaquín Gaztambide	Luis Olona	1857
<i>Faust</i>	Charles Gounod	Jules Barbier i Michel Carré	1859
<i>Un ballo in maschera</i>	Giuseppe Verdi	Antonio Somma	1859
<i>Las amazonas del Tormes</i>	José Rogel	Emilio Álvarez	1865
<i>El joven Telémaco</i>	José Rogel	Eusebio Blasco	1866
<i>El Barón de la Castaña</i>	José V. Arche Bermejo	Rafael María Liern <i>Amalfi</i>	1872

**Taula 2.1.** Relació d'obres líriques en les quals es va basar Pep Ventura per escriure les sardanes.

Òpera	Partitures	Particel·les
1	<i>Sardana larga sobre motivos de la Traviata</i>	----
2	<i>Sardana sobre motivos del Faust</i>	----
3	<i>Sardana del barbero de Sevilla</i>	----
4	[Ària d'Oscar] [ <i>Un ballo in maschera</i> ]	----
5	<i>Sardana larga del Ballo</i>	<i>Del Ballo</i>
6	<i>Sardana Sonambula</i>	<i>De la Sonambula</i>
7	<i>Sardana de la Sonambula</i>	<i>A fosco chelo de la Sonambula</i>
8	----	<i>Fra Diavolo</i>
Sarsuela	Partitures	Particel·les
1	<i>Sardana de los dos ciegos</i>	<i>El Guachindanguito</i>
2	<i>Sardana de los Magyares</i>	<i>De los Magyares</i>
3	[Fray José] [ <i>Los Magyares</i> ]	<i>Fray José</i>
4	<i>Sardana larga del joven Telémaco</i>	<i>Del joven Telémaco</i>
5	<i>Del diablo en el poder</i>	<i>Del diablo en el poder</i>
6	<i>Sardana de Catalina</i>	<i>De Catalina</i>
7	<i>Sardana del Barón de la Castaña</i>	<i>Del Barón de la Castaña</i>
8	<i>Valentina y Quintín</i> [ <i>Las amazonas del Tormes</i> ]	<i>Valentina y Quintín</i>
9	<i>Victorina y colegialas</i> [ <i>Las amazonas del Tormes</i> ]	<i>Victorina y colegialas</i>

**Taula 2.2.** Relació de partitures i particel·les de sardanes sobre temes d'òpera i de sarsuela que s'han conservat al CEDOC.

Els estudis musicològics dels últims anys (Ayats *et al.* 2006; Ramió 2001) han apuntat la hipòtesi que les sardanes van transformar-se musicalment i coreogràfica a partir de la influència de les melodies d'òpera italiana i del component d'actualitat que aquestes obres portaven implícit:

Les antigues cobles començaren de seguida a incloure en les composicions elements musicals de les músiques de moda d'aquella època i, sobretot i en primer lloc, de les àries d'òpera, amb el tenor [...] en el principal paper *belcantista*. S'ha de dir que la tenora compartia aquest paper de solista amb el

cornetí —que era el principal instrument solista a les bandes— i també amb el fiscorn, més aviat solista en el ball de parelles. [...] Per tant podríem dir que el trio de solistes en l'òpera, format per soprano-tenor-baríton, té el seu equivalent amb els solistes de tible-tenora-fiscorn de les cobles (Ayats *et al.* 2006: 28).

Per altra banda, el mite de Pep Ventura ha reportat fins al segle XXI la idea que va ser el músic de Figueres el principal impulsor de la transformació de les sardanes cap a un model de ball completament renovat:

Entre la quarta i la cinquena dècada del segle XIX, quan en els balls populars de plaça s'inclouïen peces originals confeccionades pels caps de cobla que completaven els repertoris per a les ballades durant la temporada baixa d'hivern, aparegué a l'Empordà una variant anomenada *sardana llarga* que es diferenciava de l'antiga en extensió i la variabilitat del nombre de compassos i l'estructura irregular de les tirades. [...] La llibertat d'extensió de la sardana llarga facilità el desenvolupament de la fantasia i l'expansió dels compositors, cosa que permeté l'absorció de patrons musicals procedents d'altres gèneres.

Personatge clau, si bé poc documentat, en el procés de transformació de la sardana fou Josep Maria «Pep» Ventura i Casas [...] (Ramió 2003: 130).

Tenint en compte aquests dos elements, el de l'òpera italiana i el de Pep Ventura com a possible renovador de les sardanes, és gairebé obligat analitzar les sardanes sobre temes d'òpera i també sobre temes de sarsuela del compositor de Figueres per trobar-hi, potser, elements que permetin validar o refutar aquestes dues hipòtesis.

La dificultat en la datació de les partitures es presenta, novament, problemàtica en l'intent de poder relacionar aquestes sardanes amb les estrenes figuerenques. No obstant això, i sempre amb la possibilitat d'error, ens atrevim a formular-ne una periodització aproximada. Hem tingut molt present la cartellera d'òperes i de sarsueles del Teatre municipal de Figueres esperonats per la notícia de *Lo noy gran de can Miquel* —ja que precisament *La Sonnambula* es va estrenar a Figueres el febrer de 1866 i tenim documentat que l'orquestra de Pep Ventura la portava en repertori aquell mateix estiu— i partint de les dades *ante quem* i *post quem* que hem pogut obtenir de la premsa i de la data de composició mateixa de les obres líriques. Finalment, alguns detalls d'instrumentació dins la lògica del catàleg del músic de Figueres també han acabat d'orientar la nostra proposta.

Títol de l'òpera o de la sarsuela <i>Títol de la sardana de Pep Ventura</i>	Estrena absoluta	Estrena Barcelona	Teatre de Girona	Teatre de Figueres	Hipòtesi d'estrena de la sardana
La Traviata <i>Sardana sobre motius de la Traviatta</i>	1853	1855 (Liceu)	1860	1863	>1855
Fra Diavolo <i>Fra Diabolo</i>	1830	1853 (Liceu)	---	---	1864-1866
Un Ballo in Maschera <i>Un ballo in maschera</i> <i>Sardana amb ària d'Òscar</i>	1859	1861 (Liceu)	1862	1864	1864-1866
Los dos ciegos <i>Los dos ciegos o El guachindanguito</i>	1855	---	1872	1865	1865-1868
Il Barbiere di Seviglia <i>Del barbero de Sevilla</i>	1816	1818 (Santa Creu)	1841	1865	1866-1867
La Sonnambula <i>Sardana Sonambula</i> <i>A fosco chelo de la Sonambula</i>	1831	1848 (Liceu)	1840	1866	1866
Faust <i>Sardana sobre motius del Faust</i>	1859	1864 (Liceu)	1873	---	<1867
Los Magyares <i>Sardana de los Magyares</i> <i>Fray José</i>	1857	---	1864	1867	1868-1869
Las amazonas del Tormes <i>Valentina y Quintín</i> <i>Victorina y colegialas</i>	1865	---	1870	1867	1868-1869
El joven Telémaco <i>Del joven Telémaco</i>	1866	---	1870	1867	1868-1869
Catalina <i>De la Catalina</i>	1854	---	1864	1871	1871-1872
El diablo en el poder <i>Del diablo en el poder</i>	1856	---	1864	1870	1871-1872
El Barón de la Castaña <i>Del barón de la Castaña</i>	1872	---	1873	---	1873-1874

**Taula 2.3.** Proposta de cronologia de composició de les sardanes de Pep Ventura en relació a l'estrena absoluta de les obres líriques, l'estrena a Barcelona (de les òperes, al Teatre del Liceu i al de la Santa Creu) i les interpretacions d'òperes i sarsueles a Girona i Figueres.

El resultat d'aquesta proposta cronològica mostra com les 17 sardanes podrien inscriure's dins una periodització que abastaria de 1855 (com a hipòtesi més antiga) i fins la mort del músic el 1875. Com també passa amb l'anàlisi de la instrumentació de les seves sardanes, la sorpresa és la datació tan tardana que presenta el seu catàleg i que es correspon amb els darrers vint anys de la seva vida. Així doncs, les primeres composicions conservades serien de quan Pep Ventura ja tenia uns 38 anys, sinó més.

Una de les sardanes llargues de Pep Ventura sobre tema d'òpera i que, pels motius que desenvolupem a continuació, sembla la més antiga és *Sardana larga sobre motivos de la Traviatta* (v. **il·l. 1.5**). L'anàlisi detallat d'aquesta partitura és, sens dubte, interessant per determinar la manera de procedir de Ventura a l'inici d'aquest tipus de composicions basades en temes lírics. Oferim, a continuació, un llistat dels elements que ens han dut a pensar que es tracta d'una de les seves primeres experiències en aquest camp.

a) En primer lloc, trobem dos indicis cronològics en la instrumentació de la sardana. D'una banda, no inclou cornetins, dos dels instruments més constants de tot el catàleg de Pep Ventura; i de l'altra, en lloc del contrabaix, que ja és habitual a la dècada de 1860, inclou el baix de metall escrit mig to baix (i que hem tractat al §1). Aquesta última característica —la del baix de metall escrit mig to baix perquè el resultat final fos satisfactori— també coincideix amb les dues sardanes d'Abdó Mundi datades el 1851.

b) En segon lloc, un detall molt determinant és que, de la resta de sardanes que estan instrumentades amb aquest baix de metall, amb una tenora escrita com a instrument transpositor en fa, o bé amb totes dues possibilitats, no n'hi ha cap que tingui un títol significatiu. És a dir, que cap de les altres 43 sardanes amb aquestes característiques instrumentals porta un títol literari que permeti relacionar la melodia o melodies que se sentiran al llarg del ball amb una melodia que es pugui reconèixer *a priori* —com en el cas de *La Sonnambula*, segons el testimoni de Lo noy gran de Can Miquel—o que es pugui identificar *a posteriori* —com les sardanes que apareixen mencionades a la premsa una vegada ha passat l'actuació.

Aquest element identificatiu casa perfectament amb el moment històric dels anys centrals de la dècada de 1850. De quina manera podia una orquestra que s'acabava de transformar en empresa de gestió privada oferir un reclam publicitari per a les seves ballades? Un títol que identifiqués i individualitzés una sardana respecte d'una altra començava a ser un recurs molt interessant.

c) En tercer lloc, i reforçant les idees anteriors, no s'han conservat les partícels d'aquesta sardana, motiu que ens porta a pensar que hauria format part d'un dels 23 quaderns que no són al Centre de Documentació de l'Orfeó Català (previs al n. 24, segons la numeració del mateix Ventura), és a dir, dels més antics.

d) En quart lloc, aquesta sardana és la que més es diferencia formalment de tota la resta del catàleg sobre temes lírics. Pep Ventura va inserir-hi el tema «Cor de Gitanes» de l'òpera de Verdi («Noi siamo zingarelle», Acte II, n. 2), i la partitura presenta una continuïtat melòdica entre els curts i els llargs, de tal manera que no es poden diferenciar una i altra part coreogràfica perquè l'inici és exactament igual. Aquesta característica no es repeteix en cap altra sardana del seu catàleg (a excepció d'un parell de sardanes revesses que detallem al §3) i, per tant, pensem que efectivament aquesta va ser una de les primeres experiències de Pep Ventura en aquest terreny. Si fos així, l'impuls inicial que l'empeny a interpretar fragments d'òpera no hauria estat el virtuosisme instrumental que imitaria els solistes vocals, sinó els números corals.

e) Finalment, hem detectat un element clau que determina en aquesta sardana un canvi molt significatiu en la composició musical de les sardanes llargues dins el catàleg de Pep Ventura: el tractament de la melodia. En la majoria de sardanes en les quals Ventura fa ús d'un baix de metall o d'una tenora escrita com un instrument transpositor en fa, és a dir, les que hem determinat com a més antigues, l'element principal que articula la sardana no és una melodia cantable.<sup>59</sup> Contràriament, aquestes sardanes s'estructuren a partir de l'alternança de diferents seccions —que limiten una amb l'altra a partir de canvis de tonalitat i d'instrumentació— en les quals destaquen un o dos instruments solistes que interpreten fragments virtuosístics: amb valors ràpids i amb tessitures que busquen l'espectacularitat. Aquestes melodies tenen un registre completament instrumental i són difícils de cantar i de memoritzar (desenvolupem aquesta qüestió al §3).

*Sardana sobre motivos de la Traviata* esdevé, per tant, una sardana molt interessant per observar un canvi de model melòdic: no només inclou una melodia cantable i, per tant, un canvi substancial en les sardanes llargues de Pep Ventura, sinó que, a més, aquest canvi ve determinat per una melodia operística.

A més, deduïm que en cap cas va ser la primera experiència de sardanes sobre temes d'òpera. D'entrada, cal tenir en compte que Verdi va estrenar *La Traviata* a Venècia (i amb poc èxit inicial) l'any 1853 i que va ser estrenada al Gran Teatre del Liceu l'any 1855 i al Teatre de Girona el 1860 (Ayats *et al.* 2006: 30). Encara que la sardana de Pep Ventura fos

---

<sup>59</sup> Entenem per melodia cantable aquella que té un àmbit adient per a ser cantada.

de l'any d'estrena al Liceu, podem estar segurs que les dues sardanes d'Abdó Mundi sobre temes de *I Masnadieri* i de *Robert le diable* són, com a mínim, quatre anys més antigues.

És molt probable, doncs, que Ventura no fos el primer en escriure sardanes llargues sobre temes d'òpera italiana —una hipòtesi que resta oberta perquè *Sardana sobre motivos de la Traviatta* és la més antiga que s'ha conservat, però no sabem si realment va ser la primera d'aquestes característiques que va escriure. I no obstant això, i encara que el primer hagués estat Abdó Mundi, o Gabriel Cotó, o qualsevol altre dels músics de Figueres vinculats poc o molt a una orquestra de teatre, o de Torroella de Montgrí —recordem que la cobla de Miquel Gich va actuar al Gran Teatre del Liceu el febrer de 1850— el més interessant és que aquestes sardanes estaven en voga, com les òperes homònimes i que, efectivament, l'activitat d'aquell ball de plaça va quedar fortament marcat per unes músiques que, com arreu d'Europa, van estendre's a tot tipus de gèneres i de situacions musicals de la naixent societat de l'espectacle.

No forma part dels nostres objectius intentar resoldre aquest atzucac. La nostra intenció, senzillament, és la de deixar constància que, segons la documentació que s'ha servat de Pep Ventura al Centre de Documentació de l'Orfeó Català, no es pot verificar la intervenció decisiva de Pep Ventura en la transformació de les sardanes llargues a partir de la influència de l'òpera italiana.

### **Anàlisi de les sardanes sobre temes lírics de Pep Ventura**

A banda de determinar que molt probablement *Sardana sobre motivos de la Traviatta* va ser una de les primeres sardanes llargues de Ventura sobre un tema d'òpera, hem analitzat la resta de sardanes sobre temes d'òpera i sarsuela de Pep Ventura per extreure'n les característiques principals. Aquesta anàlisi dóna resposta a diverses qüestions, com per exemple: com es realitzava l'adaptació d'un fragment líric a la forma sardana, quins fragments utilitzava amb més freqüència, si determinats instruments desenvolupaven la funció dels cantants solistes, o de quina manera l'obra de referència marcava els límits formals del ball de plaça, entre altres.

Hem agrupat les conclusions en un total d'onze punts que presentem a continuació de manera succinta i numerada.

1. *Les sardanes sobre temes d'òpera i de sarsuela no presenten un desenvolupament de la melodia principal en forma de variació, glossa o fantasia.* En totes les sardanes, sense excepció, els compassos que fan referència a una altra obra es presenten sense cap tipus de manipulació melòdica; no s'hi observa cap intent de crear variacions, glosses o fantasies creatives sobre un tema, ni de modificar-ne alguns compassos per qüestions tècniques dels instruments ni formals. Les sardanes, per tant, són simplement la reinstrumentació d'uns fragments d'òpera i de sarsuela per a orquestra de plaça, amb les mínimes modificacions que comporten, en alguns casos, els canvis de compàs i de tonalitat. Fins i tot quan alguna sardana inclou fins a tres fragments diferents d'una mateixa obra lírica (com, per exemple, en la sardana *De Catalina*), Pep Ventura ni tan sols va elaborar alguns compassos de transició entre un tema i un altre; senzillament els va unir sense solució de continuïtat.

Aquesta característica també l'observem en els ballables francesos sobre temes d'òpera. D'una manera idèntica a Pep Ventura, compositors com Girard, Bosisio, Anthony Lamotte o J. V. Vautier van fer ús de partitures operístiques sense gaires modificacions per a construir quadrilles, schotisch o valsos.<sup>60</sup> Observem, per exemple, la sardana *Fra Diavolo* de Pep Ventura en contraposició a un dels números de la quadrilla del mateix nom d'Antony Lamotte (v. **il·1. 2.4-2.5**). Les frases musicals de vuit compassos es disposen i se succeeixen segons les necessitats de la forma concreta del ball, però no estan gens modificades.

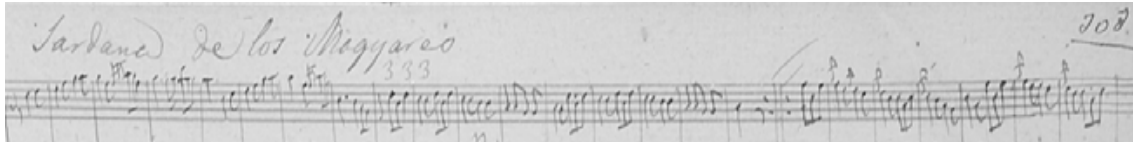
2. *L'ús de partitures generals o de partitelles d'orquestra com a model de referència per a les sardanes, en lloc de partir de les versions de variacions i fantasies per a piano o de popurris de l'època.* Enllaçant amb la conclusió anterior i com a conseqüència d'haver observat que molts detalls de les partitures d'òpera i sarsuela apareixen acuradament a les sardanes, pensem que és força improbable que Pep Ventura hagués utilitzat reduccions per a piano, o versions de cant i piano, de les obres líriques. Si ens agafem a la hipòtesi que les sardanes tenen una data de composició propera a la interpretació d'aquestes òperes al Teatre municipal, és quasi segur que Pep Ventura va tenir accés als materials de l'orquestra.

3. *L'ús de les parts instrumentals, i no de les parts vocals, com a base per a l'adaptació a la forma sardana.* Comparant les sardanes amb la partitura lírica que ens serveix de referència, els fragments vocals (àries, cors, duos o tríos) no apareixen reproduïts a la sardana tot seguint

---

<sup>60</sup> D'aquests compositors en desconeixem les dates de naixement i mort i, dels dos primers, el nom de pila (potser es tractava de pseudònims).

la línia melòdica de les parts vocals, sinó que sempre reproduïxen la part instrumental que dobla la veu. Aquesta característica es pot observar per les diferències en les articulacions, en les notes d'ornament i en les notes d'enllaç entre dues frases, notes que només realitzen els instruments i no pas les veus. Un exemple que il·lustra clarament aquesta característica el trobem en la *Sardana de los Magyares*. Pep Ventura utilitza totes les notes d'ornament que tenen els instruments (grupets i mordents), i que la veu solista no realitza:<sup>61</sup>



**Exemple 2.1.** *Sardana de los Magyares* de Pep Ventura, partitura hològrafa, tible I, fragment. Barcelona, CEDOC, Fons Pep Ventura, n. inv. 96(2).

Hem trobat, però, dues excepcions que, de fet, confirmen la regla: a *Sardana del barbero de Sevilla*, la part solista de la tenora coincideix en alguns moments amb la part vocal que canta la solista (el personatge de Berta) i, a *Fray José*, la part solista de la tenora coincideix amb el solo vocal del protagonista de la sarsuela. En ambdós casos Ventura va haver-se de servir de la part vocal perquè cap dels instruments dobla la veu i, per tant, la part vocal és l'únic referent melòdic d'aquells compassos.

4. *L'ús d'un acompanyament melòdic (que resta en segon terme en relació a la part solista del fragment líric) com a melodia principal de la sardana.* Aquesta característica està molt relacionada amb l'anterior. Per exemple, a la part central de l'ària «Il vecchio cerca moglie» —que es correspon amb l'inici dels llargs de la sardana—, la part solista vocal és molt poc atractiva, amb notes repetides i més semblant a un recitatiu. Pep Ventura, en aquest moment, empra la part instrumental, òbviament perquè té un major interès melòdic, i elimina completament la referència a la part vocal.

<sup>61</sup> Hem comparat la partitura de Pep Ventura amb les partícels dels manuscrits de la sarsuela que es conserven a l'Arxiu Històric de la Societat General d'Autors i Editors de Barcelona (n. inv. M195).



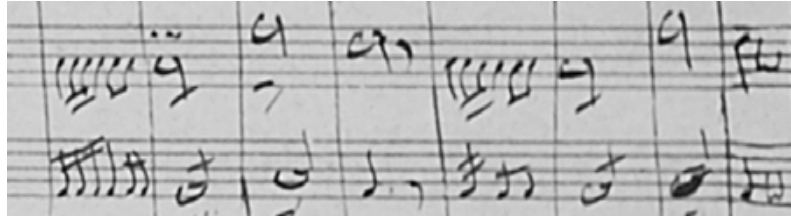


**Exemple 2.2.** Sardana del barbero de Sevilla de Pep Ventura, partitura hològrafa, fragment. Barcelona, CEDOC, Fons Pep Ventura, n. inv. 82.



**Exemple 2.3.** Il barbiere di Siviglia de Rossini, ària de Berta «Il vecchiotto cerca moglie», fragment (Rossini [1816] 2004: 363).

Un altre exemple d'aquesta característica el trobem a *Sardana Sonanbula*. Ventura no va utilitzar, com a tema principal dels llargs de la sardana, la melodia del duo vocal entre els personatges d'Amina i Rodolfo, sinó que va fer servir la melodia del duo de clarinets que es va sentint d'acompanyament:



**Exemple 2.4.** Sardana Sonambula de Pep Ventura, partitura hològrafa, fragment dels dos clarinets que correspon al duo «Oh! Come lieto è il popolo» de *La Sonnambula* de Bellini. Barcelona, CEDOC, Fons Pep Ventura, n. inv. 77.

**Exemple 2.5.** *La Sonnambula* de Bellini, duo d'Amina i Rodolfo «Oh, come lieto è il popolo», fragment (Bellini [1831] 1999: 96).

Aquesta característica ens fa replantejar la hipòtesi que els instruments de la cobla imitessin les veus operístiques, de tal manera que les tessitures de soprano, tenor i baríton o baix fossin interpretades pel tible, la tenora i el fiscorn respectivament (Ayats *et al.* 2006: 28). Això no vol dir que aquesta possibilitat quedi completament invalidada, però podem afirmar que en el catàleg de Pep Ventura aquest element no hi és present.

5. *L'ús de fragments lírics molt diversos per a la confecció de les sardanes.* De les 17 sardanes, només dues responen clarament a l'adaptació d'una ària: «Il vecchiotto cerca moglie» de Berta a *El barbero de Sevilla* i «Volta la terrea» d'Oscar a *Un ballo in maschera*. En la resta de sardanes hi observem una gran varietat:

Tipologia de fragments lírics	Sardanes
Ària	<i>El barbero de Sevilla</i>
	[sense títol, ària d'Oscar de <i>Un ballo in maschera</i> ]
Cançó (havanera) <sup>62</sup>	<i>Sardana de los dos ciegos</i>
Números corals	<i>Sardana sobre motivos de la Traviatta</i>
	<i>Sardana sobre motivos del Faust</i>
	<i>A fosco chelo de la Sonambula</i>
	<i>Del joven Telémaco</i>
Solistes amb fragments corals	<i>Del ballo</i>
	<i>Del diablo en el poder</i>
	<i>De Catalina</i>
	<i>De los Magyares</i>
	<i>Fray José</i>
	<i>Victorina y colegialas</i>
Duo	<i>Sardana Sonambula</i>
	<i>Valentina y Quintín</i>
Solo i trio	<i>Del barón de la Castaña</i>
Obertura	<i>Fra Diabolo</i>

**Taula 2.4.** Classificació de les sardanes de Pep Ventura segons la tipologia dels seus fragments lírics.

6. *L'ús de tres maneres diferents de localitzar els fragments lírics dins les sardanes.* La manera majoritària —en un total de 9 sardanes— consisteix en col·locar el fragment líric a la segona part del ballable, als llargs. Aquesta característica ens informa que, d'una banda, l'efecte de reconeixement d'una melodia o de tot un fragment necessita uns compassos d'espera —tota la part dels curts— per fer-se sentir i, d'una altra, que la part dels llargs és la que sempre i quasi sense excepció respon al títol de la sardana. Podríem dir, doncs, que els llargs són la part més significativa, la que dóna sentit referencial a la composició. La part dels curts que la precedeix, sembla una composició original de Pep Ventura, que en cap cas hem sabut relacionar amb una composició anterior.

Una segona manera de procedir consisteix en enllaçar sense solució de continuïtat la part dels curts i la dels llargs, de manera que la forma A-B de la sardana no ha estat un inconvenient a l'hora d'escriure la música de referència tota seguida, concebant la partitura com un tot i obviant, a l'hora de compondre, la doble barra de repetició que determina la

<sup>62</sup> Malgrat que les estrofes de la «cançó-tango» que canten els dos protagonistes de *Los dos ciegos* es corresponen amb la sardana de Pep Ventura, i que justament és una part solista, de poc s'assembla aquesta cançó estròfica a una ària, i per això no la hi considerem.

part coreogràfica del ball. És ben sorprenent aquesta formulació que hem trobat en 4 sardanes, ja que les repeticions de curts i de llargs «desfiguren», ni que sigui de manera parcial, la música de l'òpera.

Finalment, la tercera via que observem en Pep Ventura és la d'utilitzar dos o tres fragments diferents de la mateixa obra dins una sardana, distribuint-los cadascun o bé als curts o bé als llargs. És un procediment que trobem en 4 sarsueles i, per les dates, seria més habitual dels darrers anys de vida del compositor.

Observem-ho les tres maneres de procedir en la taula següent:

Sardanes	Ubicació dels fragments (C. = Curts, Ll. = Llargs)
<i>Sardana sobre motius del Faust</i>	Ll.: «Déposons les armes!» (Acte III, esc. 3)
<i>Del ballo</i>	Ll.: «Ve, se di notte qui colla sposa» i «Ah, ah, ah, E che baccano sul caso strano» (Acte II, final)
[sense títol, de <i>Un ballo in maschera</i> ]	Ll.: «Volta la terra» (Acte I, esc. 1)
<i>Sardana Sonanbula</i>	Ll.: «Oh! Come lieto é il popolo» (Acte I, n. 7)
<i>A fosco cielo de la Sonanbula</i>	Ll.: «A fosco cielo, a notte bruna» (Acte I, n. 5)
<i>Sardana de los dos ciegos</i>	Ll.: «Un negrito y una nega se pusieron á jugá» (n. 4)
<i>Del joven Telémaco</i>	Ll.: «Introducción y coro de ninfas»
<i>Del diablo en el poder</i>	Ll.: «Conde y coro general» (n. 13)
<i>Victorina y Quintín</i>	Ll.: «No me des más redobles» (Acta II, esc. 2, n. 10)
<i>Sardana larga sobre motius de la Traviatta</i>	C. i Ll.: «Noi siamo zingarelle» (Acte II, n. 2)
<i>Fra Diabolo</i>	C. i Ll.: Obertura
<i>Sardana del barbero de Sevilla</i>	C. i Ll.: «Il vecchiotto cerca moglie» (Acte II, n. 14)
<i>Valentina y colegialas</i>	C. i Ll.: «Figuraos un salón de escogida sociedad» (Acte I, esc. VII, n. 3)
<i>De los Magyares</i>	C.: «¿Quién al son de mi viola quiere cantar?» (n. 4) Ll.: «Pastora ven que en dulce vaivén» (n. 4)
<i>Fray José</i>	C.: «¡Arre mulita! que la granja está ya muy cerquita» (Acte final, esc. n. 1) Ll.: «Ego sum el leguito del convento» (Acte I, esc. n. 2)
<i>De Catalina</i>	C.: «Introducción y coro de carpinteros» Ll.: «Cintarazos aquí y acuya», (n. 15 bis) i «Canción y marcha de los recluta»s (n. 8)
<i>Del Barón de la Castaña</i>	C.: «De lo feudal bello ideal» (n. 4) Ll.: «Es un genio que me inquieta» (n. 1)

**Taula 2.5.** Classificació de les sardanes de Pep Ventura segons la ubicació dels fragments lírics als curts o als llargs.

7. *La possible classificació de fins a tres nivells de complexitat compositiva relacionats cronològicament amb les estrenes a Figueres.* Diversos motius ens fan pensar que les sardanes amb una estructura més complexa són posteriors a les que tenen una estructura més simple. Entenem que a major nombre de fragments diferents dins una mateixa sardana, la complexitat musical augmenta en el sentit que hi observem un major nombre de canvis de tonalitat i de compàs, així com de parts que cal enllaçar.

De les 8 sardanes sobre motius d'òpera, 3 inclouen el mateix tema tant als curts com als llargs, és a dir, que la música ha estat escrita de manera contínua, i els curts i els llargs es diferencien només per la doble barra de repetició: *Fra Diabolo*, *Sardana sobre motivos de la Traviatta* i *Sardana del barbero de Sevilla*. Pensem que aquesta és l'estructura més simple i la que justament coincideix amb les sardanes amb data més reculada (a excepció de la sardana *Valentina y colegialas* que seria l'única amb aquest procediment sobre un tema de sarsuela i que hem datat amb posterioritat al 1867). Pel que fa a les altres cinc sardanes sobre motius d'òpera, els fragments operístics només es troben a la part dels llargs, amb una separació més clara entre les dues parts de la sardana: *Sardana sobre motivos del Fausto*, *A fosco chelo de la Sonambula*, *Sardana Sonambula* i les dues sardanes sobre *Un ballo in maschera*. Aquestes sardanes pertanyen un segon nivell de complexitat, que inclou uns curts de nova creació als quals s'hi uneix, als llargs, la música d'un passatge operístic.

En 4 sardanes sobre motius de sarsuela observem també aquest segon nivell de complexitat, és a dir, amb uns curts que no pertanyen a l'obra de referència i amb un sol fragment de sarsuela als llargs: *Del joven Telémaco*, *Del diablo en el poder*, *Sardana de los dos ciegos* i *Victorina y Quintín*. Mentre que en les altres 4 sardanes sobre temes de sarsuela —incloses les dues que hem datat més tardanament—, hi apareixen dos i fins a tres temes diferents, un als curts i un o dos als llargs, en el que podríem anomenar un tercer nivell de complexitat estructural, ja que s'han de tenir en compte, a més, diversos canvis de tonalitat i de compàs: *De los Magyares*, *Fray José*, *De Catalina* i *Del Barón de la Castaña*.

En definitiva, a partir de l'estudi de l'estructura de les sardanes, determinem que les sardanes sobre temes d'òpera són anteriors i d'una composició menys elaborada, mentre que les que fan referència a sarsueles són posteriors, més elaborades, amb més fragments manlevats d'una mateixa obra lírica i amb una estructura més complexa. A més, l'any de composició de les sarsueles confirma aquesta percepció.

8. *L'aleatorietat en el número de compassos dels curts i dels llargs.* La tirada de la sardana, és a dir, el número de compassos als curts i als llargs, es regeix, sobretot, per la melodia de les obres líriques. Si la transformació de la sardana curta a la sardana llarga s'hagués dut a terme de manera que el nombre de compassos hagués anat augmentant gradualment (com sovint s'ha afirmat), sens dubte, no haurien estat aquestes de Pep Ventura. Els números de compàs tan dispers entre unes sardanes i altres fan pensar que Ventura no es va preocupar mai gaire pel resultat final o que el número de compassos totals no fou una premisa bàsica a l'hora d'escriure-les. Ho observem en la taula següent, en la qual hem ordenat les sardanes de menys a més tiratge dels llargs.

Sardanes	Compassos C./Ll.
<i>Del Ballo</i>	18/41
<i>Sardana de los dos ciegos</i>	20/46
<i>Del Barón de la Castaña</i>	39/49
<i>Sardana sobre motivos de la Traviatta</i>	26/51
<i>De los Magyares</i>	24/52
<i>Victorina y colegialas</i>	33/43-53
<i>Fray José</i>	31/54
<i>Del diablo en el poder</i>	25/58
<i>Fra Diabolo</i>	30/59
<i>Valentina y Quintín</i>	22/59
<i>De Catalina</i>	24/59
<i>Sardana sobre motivos del Faust</i>	32/65
<i>Sardana Sonambula</i>	19/64
<i>Del joven Telémaco</i>	20/65
<i>A fosco chelo de la Sonambula</i>	20/66
[ària d'Oscar, <i>Un ballo in maschera</i> ]	24/69
<i>Sardana del barbero de Sevilla</i>	30/71

**Taula 2.6.** *Classificació de les sardanes de Pep Ventura segons el número de compassos dels llargs.*

Observem una gran diferència en el nombre de compassos de la sardana *Del Ballo* i de la *Sardana del barbero de Sevilla*: 12 als curts i 30 als llargs. El tiratge tampoc no segueix un criteri cronològic, ja que la *Sardana del barbero de Sevilla* i la sardana *Del ballo* van ser escrites, segons les nostres hipòtesis, a la mateixa època. A més, la *Sardana del barbero de Sevilla* és un clar exemple de la importància del fragment de referència a l'hora de definir els compassos de la sardana: la seva llargada és quasi exacta a la de l'ària.

El mètode per ballar sardanes més proper cronològicament a les sardanes de Pep Ventura és *Método per aprendrer á ballar sardans llargas* publicat a Figueres el 1850. L'autor explica el «modo de saber de cuants compassos consta la sardana» i el «modo com se deu governar

per a repartir los compassos» (Pardas 1850). Dóna per suposat que la sardana té un mínim de 18 compassos als curts —que ell anomena «trencats», encara amb la nomenclatura del contrapàs— i de 31 als llargs —els «seguits»—, i continua explicant la manera de repartir els compassos fins a 20 per als curts i fins a 55 per als llargs. Si seguim aquesta pauta, observem que, per exemple, els curts de *Del Barón de la Castaña* són quasi el doble de llargs del que estableix aquest mètode com a habitual, i que els llargs de la *Sardana del barbero de Sevilla* sobrepassen també el límit que marca Pardas. Altres sardanes s'acollirien millor als estàndards, segons el mètode, com la *Sardana de los dos ciegos* (20/46) o *De Catalina* (25/59), tot i que, en general, les de Pep Ventura superen la mitjana que presenta Pardas. Tot això ens empeny a deduir que un cop es va introduir la variabilitat de compassos de les noves sardanes llargues, el nombre de compassos va estar de seguida governat per la melodia que es volia utilitzar. Això va significar una gran llibertat de possibilitats i sense relació amb el desenvolupament coreogràfic.

9. *L'ús d'una coda per establir el final de la sardana.* Quatre de les sardanes analitzades tenen una coda als llargs (mai als curts), però que no fa la funció de coda sinó de «segon final», com si es tractés d'una casella per tornar a l'inici i una casella per acabar, ja que el número de compassos no canvia. Aquesta característica apareix a: *Del Ballo*, *Del diablo en el poder*, *Sardana de los dos ciegos* i *Del Barón de la Castaña*. La coda de la sardana *Del Ballo* és exactament igual a com està escrita en la mateixa partitura d'òpera de Verdi, un final sobre la tònica que no deixa cap dubte que allà s'acaba el número operístic i també la sardana.

En canvi, les sardanes basades en temes de sarsuela, sembla que puguin acabar-se tant amb la coda com amb el final de llargs, és a dir, que es tracta d'un segon final que varia molt poc respecte el primer.

Quina utilitat tenia, doncs, la coda? No podia servir per avisar als balladors del final de la sardana, perquè tres compassos abans d'acabar ja s'havia d'haver realitzat el repartiment per acabar amb una figuració coreogràfica concreta. Podria ser, simplement, una manera de donar fi a l'obra, sense una implicació en el ball. Aquesta característica no es produeix en totes les sardanes sobre temes lírics i, en canvi, també la trobem en d'altres sardanes de Pep Ventura. Per tant, no és una característica pròpia d'aquest tipus concret de sardanes.

Ara bé, hi ha una sardana en la qual la coda exerceix exactament la funció de coda. En la sardana *Victorina y colegialas*, l'extensió de la coda fa variar substancialment l'última tirada

dels llargs, fins a deu compassos més, d'una manera idèntica a com el compositor José Rogel (1829-1901) allarga també el fragment original (v. **il·l. 2.6**). Desconeixem si aquesta ampliació estava pactada amb els balladors o si, al contrari, contenia una intenció de desafiament entre els músics i els balladors per tal d'acabar junts la coreografia i la música. En qualsevol cas, la coda és idèntica a la de la partitura de referència, la qual Ventura reproduceix exactament.

10. *La desigualtat en la llargada de les melodies principals*. La majoria de les melodies principals en les sardanes analitzades són de 8 o de 16 compassos, però també n'hi ha de 5, 6, 10 i 12. A més, trobem introduccions, enllaços i afegits de coda d'aquestes melodies, uns passatges que quasi sempre pertanyen a l'òpera o a la sarsuela de referència. Les melodies de Donizetti i de Bellini no només s'allarguen, sinó que alhora es tornen mètricament irregulars, donant més prioritat a la paraula que a la regularitat musical.<sup>63</sup> És per aquest motiu que si les frases musicals de les sardanes de Pep Ventura tenen una llargada irregular, és precisament pel seu l'origen líric ja irregular, una música que descontextualitzada del referent de l'òpera o sarsuela, pot arribar a perdre el sentit.

Les melodies irregulars d'algunes sardanes sobre temes d'òpera i sarsuela de Pep Ventura s'afegeixen a les característiques principals que diferencien aquestes composicions de les sardanes curtes. Ja hem anunciat més amunt que si hi va haver un període de transició entre la sardana curta i la llarga, devia ser bastant anterior al moment de composició d'aquestes sardanes. A aquesta hipòtesi, però, n'hi podem afegir una altra que desenvolupem més davant (v. §4): les sardanes no es van anar «allargant» —tal com s'ha afirmat majoritàriament fins ara— sinó que la sardana llarga, en uns anys determinats, va sorgir com un gènere ben diferent a la sardana curta i, molt influenciat per l'òpera italiana, va adaptar una estructura més complexa de manera ràpida i directa. Prenent com a paral·lelisme els canvis de models en òpera, habitualment els canvis estètics eren immediats segons la moda que arribava d'Itàlia, de manera que d'una temporada a la següent canviaven els títols de les programacions als teatres.

---

<sup>63</sup> «Without exaggeration, we could even maintain that the melodic style of Bellini's arias, above all his slow cantabiles, was the quintessence of what the nineteenth century, with astounding unanimity, understood by melody in the strong sense of the term» (Dahlhaus [1989] 1997: 117). «Es pot afirmar, sense exagerar, que l'estructura melòdica de les àries de Bellini, sobretot els cantabile de temps lent, representava la quinta essència del què al segle XIX, amb una extraordinària unanimitat, s'entenia per melodia en l'estricta sentit de la paraula».



11. *La tonalitat de les sardanes és, quasi sempre, diferent a la de les obres originals.* Creiem que el canvi es feia per facilitar l'execució als instrumentistes. Observant la taula ens podem fer una idea d'aquest fet:

Títol Sardana Pep Ventura	Tonalitat original	Tonalitat sardana
<i>Sardana sobre motius de la Traviatta</i>	mi menor – sol major – mi menor – mi major	do menor – mi bemoll major – do menor – do major
<i>Sardana sobre motius del Faust</i>	si bemoll major – mi bemoll major	fa major – si bemoll major
<i>Sardana del barbero de Sevilla</i>	la major – mi major – la major	fa major – do major – fa major
<i>Fra Diabolo</i>	re major	fa major
<i>Sardana Sonambula</i>	fa major	do major
<i>A fosco cielo de la Sonambula</i>	mi bemoll major	
<i>Del Ballo</i>	si bemoll major	do major
[ària d'Oscar, <i>Un ballo in maschera</i> ]	fa major	si bemoll major
<i>Sardana de los dos ciegos</i>	fa major	mi bemoll major
<i>Del joven Telémaco</i>	do menor – do major	do major – la menor, do major – fa major
<i>De los Magyares</i>	si bemoll major – mi bemoll major	
<i>Fray José [Los Magyares]</i>	si major – mi menor - mi major	re major – sol menor – do major
<i>Valentina y Quintín</i>	mi menor – mi major	re menor – re major
<i>Victorina y colegialas</i>	sol major	do major
<i>Del diablo en el poder</i>	mi bemoll major	do major
<i>De Catalina</i>	la menor – re major – mi bemoll major	la menor – do major – fa major
<i>Del Barón de la Castaña</i>	si bemoll major – mi bemoll major	do major – fa major

**Taula 2.7.** Tonalitats originals dels fragments d'obres líriques de referència i tonalitats de les sardanes de Pep Ventura.

Només en 2 sardanes es manté la tonalitat original: *A fosco chelo de la Sonambula* i *De los Magyares*. De les 5 sardanes que només tenen una tonalitat, que no modulen, 3 són en do major (*De la Sonambula*, *Del ballo* i *Del diablo en el poder*), una en fa major (*Fra Diabolo*) i una altra en mi bemoll major (*Sardana de los dos ciegos*). Les que tenen diverses modulacions, en quatre casos les relacions tonals es mantenen idèntiques (*Sardana del barbero de Sevilla*, *Sardana sobre motius de la Traviatta*, *Sardana sobre motius del Faust* i *Del Barón de la Castaña*), i canvien en tres ocasions (*De Catalina*, *Fray José* i *Del joven Telémaco*).

Les tonalitats predominants de les sardanes són: si bemoll major, do major, fa major i mi bemoll major, a més dels relatius menors. Si transportem aquestes tonalitats als instruments transpositors en si bemoll —tenores i cornetins—, observem que es corresponen a do major, re major, sol major i fa major, tonalitats amb dos sostinguts o un bemoll com a

màxim. Així mateix, pels instruments transpositors en fa —tibles i flabiol—, es transformen en fa major, sol major, si bemoll major i do major, igualment, tonalitats molt còmodes.

Un altre fet rellevant és que en 3 de les sardanes sobre motius de sarsueles, concretament a *De Catalina*, *Fray José* i *Del joven Telémaco*, als últims 8 compassos dels llargs, això és als 8 compassos finals, Ventura va canviar la tonalitat i sempre a fa major. Aquest canvi implica també un canvi de caràcter de la música, i podríem determinar que l'afegit d'un fragment que no tenia res a veure amb la música dels compassos anteriors.<sup>64</sup>

De l'anàlisi de les 17 sardanes sobre temes d'òpera i sarsuela de Pep Ventura en podem extreure algunes conclusions. En primer lloc, podem afirmar que el mètode que utilitzava el músic de Figueres per elaborar aquestes partitures no era el de la variació ni el de la fantasia, sinó el de la construcció per addició: la suma de fragments propis del mateix Ventura enllaçats amb passatges d'òpera i sarsuela —des d'un i fins a tres— sense desenvolupament temàtic. En segon lloc, que la referència vocal solista, en tant que protagonista del bel canto, no hi és tan manifesta com es creia i, contràriament, el material musical s'extreu sobretot de les parts instrumentals i dels números corals. Finalment, destaquem que no hi ha una estructura musical que relacioni les 17 sardanes entre elles, és a dir, no segueixen una estructura concreta i preestablerta sinó que són els fragments musicals que Pep Ventura va escollir lliurement els que determinen, per la seva llargada i estructura original, el resultat final de la sardana.

### **La Mercè 1871 i 1872: la invenció de la festa «popular» i «catalana»**

Mentre a Figueres i en altres viles empordaneses les sardanes llargues sobre temes d'òpera eren un reclam propagandístic per a les orquestres i es ballaven sense generar patrons de rebuig, a la Barcelona de la dècada de 1870 les sardanes van ser objecte d'un primer procés de folklorització. Determinats sectors de la burgesia conservadora van atribuir a aquest ball un paper identitari i, igual com feren amb els instruments de plaça, van dotar-lo d'un valor de tradició i d'antiguitat. Les sardanes ja no eren un ball de moda més, sinó un ball que

---

<sup>64</sup> Reprenem la qüestió de l'estructura formal de les sardanes, especialment d'aquests fragments finals diferenciats, al capítol 4.

començava a rebre els adjectius «tradicional» i «català», i que començava a situar-se clarament diferenciat de la resta dels que s'interpretaven habitualment en teatres i jardins.

Com altres ciutats europees, Barcelona també va viure un creixement urbanístic important al segle XIX. La gran extensió de terreny que limitava amb el Passeig de Gràcia —coincidint amb l'enderroc de les muralles el 1854 i l'inici del projecte d'Ildefons Cerdà (1815-1876)— es va omplir de jardins, cafès, teatres, parcs d'atraccions i escenaris a l'aire lliure en els quals s'hi celebraven concerts d'una manera molt similar a com es realitzaven a París o a Viena. Els jardins del Tívoli van obrir el 1849 entre els actuals carrers Diputació i Provença; i els jardins dels Camps Elisis, situats en una zona molt àmplia avui compresa entre els carrers Aragó, Rosselló, Pau Claris i Passeig de Gràcia, van funcionar de 1860 fins a 1876. Entre 1857 i 1860 també va obrir el Jardí d'Euterpe, a partir de 1864 els jardins del Prado Catalán i un llarg etcètera de nous espais que sovint combinaven un teatre amb una mínima estructura d'escenari envoltada de jardins (Guardiet 2006).

La ciutat començava a experimentar, gairebé una generació després de Musard a París i de Strauss a Viena, les experiències musicals de la societat de l'espectacle. Les sessions instrumentals i vocals de l'Orfeón Barcelonés dels germans Pere i Joan Tolosa i els concerts matinals i vesprals de Josep Anselm Clavé, també incloïen en els seus repertoris balls corejats i obertures i fantasies sobre temes d'òpera. L'orquestra que acompanyava els concerts de Clavé estava formada per una seixantena de músics provinents del Gran Teatre del Liceu i era dirigida per Josep Maria Moliné (1819-1883) (Carbonell 2000: 148). A Barcelona, per tant, l'òpera italiana i francesa també traspassava les parets del Gran Teatre del Liceu i del Teatre Principal per arribar gairebé a totes les capes socials en espectacles a l'aire lliure.

L'expansió d'aquelles diversions i el pes que hi tenien cada vegada més les classes treballadores va generar en un determinat sector burgès de la Barcelona de final dels anys seixanta la necessitat de separar-se per gustos i ambient d'aquelles activitats que els mesclaven amb «vulgars obrers» —encara que fossin qualificats— i menestrals. L'escriptora Dolors Monserdà i Vidal (1845-1919), filla d'una família ben posicionada i germana del pintor modernista Enric Monserdà (1850-1926), va descriure a l'inici de *La fabricant* un d'aquells concerts als Jardins d'Euterpe. Malgrat que es tracti d'una novel·la publicada l'any

1904, Monserdà hi bolca el record de la seva joventut i hi marca perfectament el frec a frec entre classes socials que aquests esdeveniments musicals propiciaven:<sup>65</sup>

Sense donar-se compte de lo que sentia però fruit l'encís d'aquella novetat, la gent treballadora *imadria* [les itàliques són nostres] els balls corejats que en dit local s'hi donaven les tardes i vetlles dels dies festius; mentre que les classes acomodades, malgrat un cert *revel ó sorpresa*, que no sabien acabar de definir, envers aquell fadrí torner [Josep Anselm Clavé] que sense mestres ni estudis de cap mena, havia realitzat la grandiosa obra de posar les magnificències de l'art a l'alcanç del poble, captivats per la força sobre-humana de tot el que porta en si la creadora flama del geni, concorrien assíduament als concerts [...] (Monserdà [1904] 1935: 1-2).

A la dècada de 1860, l'òpera italiana i els balls de moda s'havien expandit de manera tan general que fins i tot s'interpretaven en espais que per a determinats sectors tampoc eren pertinents. El juny de 1862, per exemple, l'historiador de l'art, dibuixant i secretari de la Comissió Provincial de Monuments Històrics i Artístics de Barcelona, Josep Puiggarí (1821-1903), alertava de la pràctica d'interpretar ballables de moda i òpera italiana en les processons de Setmana Santa. La irritació de Puiggarí no provenia de la música de Verdi, sinó de l'ús indiscriminat d'unes músiques en un registre ben diferent del que els pertocava, una música «moderna» i fora del control de l'autoritat religiosa.<sup>66</sup> I una música que, a més, utilitzava la improvisació quan aquesta pràctica ja era considerada com un element menyspreable:

Cada seccion [...] lleva su cantera de música por lo comun improvisada ad hoc, y por consiguiente detestable, y perjudicial á los nervios del auditorio, si como á menudo acontece, tres ó cuatro de ellas confunden sus ecos, tañendo las unas polkas ó americanas, al paso que las otras destrozan el final de *La Traviata* ó el *miserere* del *Trovador*. Tambien este abuso cacofónico es innovacion moderna pues antiguamente no se admitian mas músicas que la de la capilla, ó la llamada del *papus* reducida á un

<sup>65</sup> Al capítol 3 desenvolupem a bastament l'activitat de Clavé a Barcelona.

<sup>66</sup> Hanslick també va utilitzar l'exemple de l'ús de l'òpera a les esglésies italianes a *Sobre la bellesa de la música* (1854). En el seu cas, però, per justificar el fet que la música no té contingut musical més enllà de les relacions entre els sons: «L'alemany que arriba a Itàlia escolta sorprès a les esglésies les melodies operístiques més conegudes de Rossini, Bellini, Donizetti i Verdi. Aquestes i altres peces encara més laiques, si sonen amb un caràcter suau, no molesten pas el recolliment dels fidels, tot al contrari, contribueixen a reconfortar-lo. Si la música fos capaç de representar recolliment religiós com a contingut, aquest quid pro quo seria tan impossible com que el predicador, en lloc de la seva exhortació, recités des del púlpit una novel·la breu de Ludwig Tieck o una acta parlamentària» (Hanslick [1854] 2010: 60). Un cas més proper és el de Marià Aguiló, que en les seves notes explica la sorpresa que li va causar sentir en una parròquia de Barcelona el «Brindis» de *La Traviata* interpretat a l'orgue durant la consagració. Jaume Ayats explica que la lògica d'aquestes situacions s'ha de situar en el context de les gresques i els absurds de la nit de Nadal. D'una altra manera no es podria entendre «el cant que la “perduda” entona a l'amor i a l'hedonisme de gaudir els plaers mundans, interpretat en el moment de la consagració!» (Ayats 2009: 41).

tambor y dos flautines, enteramente rebujados en vestiduras negras, como unos verdaderos fantasmas, tocando la *pasion* (*El Museo Universal*, a. VI, n. 25, 22.06.1862, p. 2).

Les elits barcelonines van sentir, en paral·lel a tantes ciutats europees, la necessitat de separar-se socialment d'aquesta gran massa urbana que es divertia amb balls de moda i que utilitzava els retalls de les òperes més conegudes d'una manera impertinent i imparabile. No és casual, doncs, que fos a final de la dècada de 1860, entre 1867 i 1868, quan es van organitzar els primers «conciertos clásicos», dirigits per Joan Casamitjana al teatre Prado Catalán i al teatre dels Camps Elisis. Aquesta tendència va anar en augment: als anys setanta la Societat Barcelonesa de Quartets va oferir diversos concerts de repertori «clàssic», i als vuitanta es va organitzar una Societat de Concerts amb la voluntat d'interpretar concerts simfònics al Gran Teatre del Liceu durant la Quaresma (Cortès, en premsa).

Una altra mostra que el simfonisme anava arrelant a Barcelona va ser la presència, cada vegada més intensa, de la figura de Beethoven a la ciutat. La primavera de 1881 el director alemany Ferdinand Hiller (1811-1885) va dirigir els concerts de Quaresma al Teatre del Liceu, en els quals les obertures i les simfonies del compositor de Bonn hi van tenir un paper destacat. Pocs dies després, el 23 d'abril, Jules Massenet (1842-1912) va inaugurar el Teatre Líric, també conegut amb el nom de Sala Beethoven, amb la *Simfonia núm. 6* «Pastoral» (Duran 2007: 230; Rabaseda 2012).

Aquests canvis en els gustos musicals, com assenyala Weber (2008), van ser fruit de la imposició d'una nova autoritat moral justificada per elements estètics i fonamentada en l'ús d'un o d'un altre repertori. A Catalunya determinats sectors burgesos van començar a introduir aquesta nova autoritat moral a través de la dicotomia clàssic/popular, alhora que en determinades músiques s'hi va començar a marcar una voluntat *nacional*, la de l'incipient catalanisme ideològic de tall conservador (com ja hem avançat al §1).

Un bon exemple per observar aquestes dues motivacions, el trobem en les activitats musicals que es van programar en les primeres Festes de La Mercè. L'any 1868 el Papa Pius IX va proclamar la Verge de la Mercè patrona de la ciutat, tot i que no va ser fins els anys 1871 i 1872 que es van celebrar les dues primeres festes al voltant del 24 de setembre.<sup>67</sup> Les

---

<sup>67</sup> Tot i que la documentació que es conserva a l'Arxiu Contemporani de Barcelona marca l'any 1871 com el primer de la institucionalització de les festes de La Mercè, hem localitzat un «proyecto de fiestas populares en Barcelona, para presentarlo al Ayuntamiento del año 1869» signat per Josep Anselm Clavé. Aquest programa

dues edicions es van celebrar en un moment políticament molt delicat i d'ambició constituent, enmig del Sexenni Revolucionari i amb Amadeu I de Savoia estrenant una monarquia que ja s'intuïa efímera.

Les músiques i les diverses manifestacions culturals que van participar en les dues primeres edicions de la Festa de la Mercè es van dissenyar amb una voluntat que sobrepassava l'àmbit municipal: tots els indicis apunten que es volia promocionar la ciutat creant un model de festa «catalana», des d'una perspectiva de país global i segurament quasi inèdita fins llavors.

A més, cal tenir en compte que la «nova» festa major es constitueix com la festa d'estiu enfront de Santa Eulàlia. Les festes majors del món rural eren gairebé totes a l'hivern, quan la feina al camp era mínima, i La Mercè significa l'establiment definitiu del món urbà, industrial i comercial que anirà situant l'època de lleure entre els mesos de juny i setembre.

La primera edició de les Festes de La Mercè, el setembre de 1871, es va produir en un clima polític tens. En les eleccions de la Diputació de 1871, la victòria republicana va posar en qüestió un Ajuntament monàrquic que havia estat nomenat pel capità general i intervingut militarment. Per evitar insurreccions, el governador civil Bernardo Iglesias va reprimir les organitzacions republicanes i també va ocupar militarment la Diputació (Janué 2002: 50 i 96).

Enmig d'aquesta situació política, l'Ajuntament va repartir els seus regidors en diferents seccions —agrícola, artística, econòmica, industrial, mercantil, religiosa, exposicions i festes— per tal de distribuir les responsabilitats d'organització i, dins de cada secció es van crear diferents comissions específiques.<sup>68</sup> La comissió artística, presidida per Manuel Milà i Fontanals, va decidir organitzar un festival musical i un concurs de músiques militars. Josep Anselm Clavé, nomenat president de la Diputació de Barcelona la primavera del mateix any, va ser escollit per organitzar aquell espectacle que, finalment, va reunir 100 coristes —entre La Fraternidad de Gracia, La Euterpe de Barcelona i el Cor del Liceu—, 80 músics d'orquestra i la banda d'Artilleria a l'Hipòdrom provisional del Camp de Mart. El repertori

---

inclouïa, a més d'una extensa part musical (cercaviles, balls, festivals, concerts, etc.), un explícit repartiment de menjar als pobres, una «Visita a los Mártires de la Libertad» al cementiri i diverses exhibicions militars, tant de l'exèrcit com de les «milicias ciudadanas» (ANC, Fons Josep Anselm Clavé, Activitat Associativa, ANC1-700-T-369).

<sup>68</sup> La descripció de les diferents seccions l'hem extret de la documentació que hem consultat a: AMCB, sèrie L118, «Fires i Festes (Mercè) [1871-1873 i 1877]», top. B 5-H-6.

va estar format per 12 peces: «3 simfonias a grande orquesta, 2 piezas de concierto por la banda, 4 coros a voces solas y 3 grandes piezas coreadas con acompañamiento de orquesta y banda».<sup>69</sup>

En l'edició de 1872, el festival musical es va consolidar. Tanmateix, la comissió artística va voler ampliar el repertori amb exemples de músiques «estranjeras», denominant el festival amb una nomenclatura més específica i marcant una clara separació categòrica entre ambdues músiques: «Concierto de música clásica y coros populares».<sup>70</sup> L'Ajuntament va tornar a encarregar a Clavé l'organització de l'esdeveniment. El músic va acceptar l'oferiment, però va manifestar a la comissió de festes que no veia la necessitat d'interpretar obres de compositors estrangers:

He creído y sigo creyendo que para llamar la atención de los forasteros y del pueblo de esta capital en lo referente a música, lo mas á propósito hubiera sido la organización de un Festival euterpense, es decir de carácter puramente catalan y popular, espectando de un género nuevo para las familias procedente de otras provincias españolas, en ninguna de las cuales se cuenta con elementos para llevar a efecto solemnidades musicales de esta naturaleza. Mas dado el acuerdo de esa Junta de combinar un Gran concierto mixto de coros del país y musica extranjera, y confiada a mi escasa competencia la preparación del mismo, debo manifestar que, en cuanto alcancen mis facultades, estoy dispuesto a secundar el pensamiento de esa Comision, contribuyendo á que se obtengan los resultados apetecidos (AMCB, sèrie L118, «Fires i Festes (Mercè)», top. B 5-H-6, caixa 46.910, «Junta Directiva de Ferias, Exposiciones y Fiestas populares de Barcelona. Num. 18», [Carta de Clavé a la Junta Directiva, amb data 19.08.1872]).

Inicialment el festival havia de ser com el de l'any anterior, només «euterpense» i, per tant, «de carácter puramente catalan y popular». El canvi d'estratègia i la incorporació d'un repertori estranger —sinònim, en aquest context, de «clàssic»—, va provocar canvis importants en l'organització, com la necessitat d'incorporar més coristes professionals del Liceu i de diverses capelles, deixant fora del festival coristes de la Federació.<sup>71</sup>

L'Ajuntament va proposar obertures d'òpera per a la part d'orquestra sola, totes d'autors alemanys i francesos —la majoria morts, menys Wagner i Liszt— i cap d'autor italià: *Oberon*

<sup>69</sup> AMCB, sèrie L118, «Fires i Festes (Mercè)», top. B 5-H-6, caixa 46.904, G2 exp. 4543, subcarpeta «Comision Artística».

<sup>70</sup> AMCB, sèrie L118, «Fires i Festes (Mercè)», top. B 5-H-6, caixa 46.910, subcarpeta «Junta Directiva de Ferias, Exposiciones y Fiestas populares de Barcelona. Num. 18. Expediente relativo á la Gran Festival año 1872. Fecha en que se acordó – 24 de Agosto», [f. 8r-9r].

<sup>71</sup> AMCB, sèrie L118, «Fires i Festes (Mercè)», top. B 5-H-6, caixa 46.910, «Junta Directiva de Ferias, Exposiciones y Fiestas populares de Barcelona. Num. 18» [full solt].

de Weber (1786-1826), *Leonore* de Beethoven (1770-1827), *Rienzi* i *Tanhäuser* de Wagner (1813-1883), *Les Francs* de Berlioz (1803-1869), *Ruy Blas* de Mendelssohn (1809-1847); a més de *Rapsodia Hongaresa* de Liszt (1811-1886), *Le Freimersberg* de Koennemann (1826-1890) i *Judas Macabeus* de Händel (1685-1759). Per a la banda militar es volia programar la marxa d'*El Profeta* i de *L'Africana* de Meyerbeer (1791-1864) i tots junts, banda i orquestra, *Marxa triomfal* i *Marxa final* de *Le Juif errant* d'Halévy (1799-1862).<sup>72</sup> D'una manera molt evident, el concert «clàssic» ja no incorporava cap referència a l'òpera italiana, ni tan sols de Verdi, ni tampoc cap ballable de Musard o Strauss —per citar un autor francès i un d'austríac.<sup>73</sup>

Entre el setembre de 1871 i el de 1872 a Barcelona hi va haver diverses vagues i una forta repressió de les associacions obreres i republicanes, sobretot en prevenció d'una revolució social semblant a la de la Comuna de París. Seria força versemblant pensar que l'Ajuntament no es volia arriscar a concentrar tants coristes de la Federació durant les Festes de la Mercè. A Clavé li va molestar aquest fet, especialment perquè diversos coristes de les províncies de Girona i de Tarragona ja feia temps que havien començat a assajar per al festival i que fins i tot «se estaban costeando trages de su bolsillo particular».<sup>74</sup>

Finalment Clavé va modificar el programa proposat, segons ell «Para evitar que se suponga damos marcada preferencia a la musica que no es del pais», però amb una clara voluntat d'aconseguir al màxim el seu objectiu. Les obres que es van interpretar en aquell concert multitudinari del 25 de setembre de 1872 van ser: *La Gratitud*, *Los pescadors*, *Los Xiquets de Valls*, *La Brema*, *La Maquinista*, *¡Gloria a España!*, i *Los néts dels Almogàvers*, de Clavé; la Fantasia *La Euterpense*, de Nicolau Manent (1827-1887) dedicada a Clavé; la «Marxa» de *La perla del Brasil* de Félicien David (1810-1876) i l'obertura d'*El Profeta* de Meyerbeer.<sup>75</sup>

<sup>72</sup> AMCB, sèrie L118, «Fires i Festes (Mercè)», top. B 5-H-6, caixa 46.910, subcarpeta «Junta Directiva de Ferias, Exposiciones y Fiestas populares de Barcelona. Num. 18. Expediente relativo á la Gran Festival año 1872. Fecha en que se acordó – 24 de Agosto», [f. 9r].

<sup>73</sup> La música «de ball» i que avui denominem «de cambra» de compositors germànics com Mozart o Haydn ja tenia una presència a la Barcelona de final del segle XVIII. «En Madrid, en la librería de Fernandez, se hallarán las obras de música siguientes: 6 minuets nuevos, 6 contradanzas y 4 alemandas de Mozart, en un quadernito: un gracioso divertimento compuesto de un grande minuette particular, un rondó y 2 marchas, por Haydn» (*La Gazeta de Barcelona*, n. 37, 08.05.1799, p. 518).

<sup>74</sup> AMCB, sèrie L118, «Fires i Festes (Mercè)», top. B 5-H-6, caixa 46.910, «Junta Directiva de Ferias, Exposiciones y Fiestas populares de Barcelona. Num. 18», [Carta de Clavé a la Junta Directiva, amb data 19.08.1872].

<sup>75</sup> AMCB, sèrie L118, «Fires i Festes (Mercè)», top. B 5-H-6, caixa 46.910, subcarpeta «Junta Directiva de Ferias, Exposiciones y Fiestas populares de Barcelona. Num. 18. «Gran Festival en la plaza de toros, para la tarde del miercoles 25 de setiembre de 1872» [imprès].



## La Mercè 1871 i 1872: la invenció de la sardana com a ball «català»

Mentre la distinció entre clàssic i popular es consolidava entre La Mercè de 1871 i la de 1872, també ho feia el nou concepte de música catalana. Des de l'any 1859 la cobla empordanesa era presentada a Barcelona com una formació antiga malgrat la renovació instrumental que estava experimentant (v. §1).<sup>76</sup> I poc més d'una dècada després, les sardanes ja començaven a formar part d'un imaginari que es volia exclusivament català — una identificació que dotava la música d'un valor afegit— i que no podia concebre, de cap manera, la «funesta» influència de l'òpera italiana i dels balls francesos:

Véus aquí una de les coses que se'ns fan malbé, sino'ns acuytem á posarhi remey.

Per una part la funesta influencia dels balls francesos, y per l'altre la mes funesta encara de fer sardanes ab retalls d'òperes italianes será la causa que, dins poch temps, hajan perdut tot son caràcter clàsich, tot son sabor delicat y catalá, eixos preciosos balls. [...] (*La Renaxensa*, a. I, n. 17, 01.10.1871, p. 218-219).

El sotassinat, que firma amb una «P.», bé podia ser un jove Pella i Forgas que iniciava la seva croada personal a la reconquesta d'un ball que segons la lògica de l'esperit de la Renaixença hauria «nascut de la tradició pròpia catalana, però de seguida s'hauria deixat portar per les modes d'època, que l'haurien desfigurada i deformada» (Ayats *et al.* 2006: 56).

L'article a *La Renaxensa* de l'octubre de 1871 feia referència al concert que la cobla de Castelló d'Empúries va oferir al teatre de la Zarzuela, al Passeig de Gràcia de Barcelona, mentre encara duraven les Festes de la Mercè d'aquell any. Continuava amb el sumari de les obres del programa acompanyat d'un breu comentari:

[...] *Norma* Y aquí devem repetir lo que avants hem dit, çó es, que prenent de l'òpera per compondre sardanes no logra mes lo qué aytal fá, que fer malbé dues coses: la melodía de l'òpera y la puresa de les sardanes. Poch felís va estar, per cert, aquell aquí se li ocorregué de la delicada melodía de Bellini ferne una sardana, puix á mes de tenir de cambiar lo rytme y temps ab que fou escrita, resultan los cambis del ball sempre, ó la major part de les vegades, al mig de les frases musicals.

*La Linda del Perú*, té més d'americana que de sardana y serví sols per fernos admirar la habilitat del tenorista de la cobla, que executá unes difícils variacions en son instrument.

<sup>76</sup> En canvi uns anys abans, al 1850, els instruments eren qualificats des del *Diario de Barcelona* com a «instrumentos pastoriles al uso del país [l'Empordà]», però encara no eren considerats catalans en sentit ampli (*DB*, n. 56, 25.02.1850, p. 1109; citat per Ayats *et al.* 2006).

*Faust* sardana sobre motius de la òpera que porta aqueix nom, de la que n'havem de dir lo mateix que havem dit de la de la *Norma*, y provantnos una volta més la mania que s'es apoderada dels compositors de sardanes.

*Y due Foscari* fou l'altre sardana composta si es que compondrer sia lo sorgir motius ab trossos de la òpera del mateix nom. [...] (*La Renaxensa*, a. I, n. 17, 01.10.1871, p. 219).

Els noms estrangers del programa eren criticats en un discurs idèntic al que atacava els instruments de la cobla que no eren catalans, sobretot els de vent-metall (v. §1). Novament, com en el cas dels instruments, aquest discurs tenia un precedent immediat a la Catalunya del Nord on, des dels anys 1850, les cròniques del *Journal des P.O.* ja denunciaven que els balls catalans havien estat «détronées à tort par les mazurka, les polka, etc.» i els balls sobre temes d'òpera només s'acceptaven si eren «tirés de nos opéras», és a dir, de les franceses.<sup>77</sup> Així, la consideració dels balls a la Catalunya del Nord com a elements útils en la reivindicació d'un nacionalisme cultural —entès com a regionalisme— rossellonès al voltant de 1850, i la consideració de la sardana com a ball típicament *català* a la Barcelona de 1871, van esdevenir dos processos molt similars malgrat la diferència de vint anys que els van separar.

Les diferències cronològiques entre una banda i l'altra del Pirineu també eren evidents pel que fa al procés de sacralització de la cultura —en la terminologia de Levine (1988). A uns escassos seixanta quilòmetres al nord de Figueres, els crítics musicals van començar a posar de manifest la seva irritació per la manera com s'interpretaven les òperes al Teatre de Perpinyà:

Nous sommes, au surplus, dans la même position qu'un très-grand nombre de villes, plus ou moins importantes, où, par suite de chûtes, de remplacements onéreux, les troupes d'opéra sont incomplètes et le répertoire est en souffrance (*JPO*, n. 7, 24.01.1860, p. 3).<sup>78</sup>

També cal tenir present que, en la selecció dels elements de la cultura popular que finalment es transformarien en identitaris, hi va jugar un paper clau la imatge que es volia projectar cap a l'exterior. La importància de la mirada dels forasters va ser prou potent, al llarg de tot el segle XIX, per modular la imatge i el discurs que les viles i les ciutats

<sup>77</sup> «destronades per les masurques, les polques, etc.»; «extrets de les nostres òperes» (*JPO*, n. 58, 29.07.1856, p. 2).

<sup>78</sup> «A més, estem en la mateixa posició que un gran nombre de ciutats, més o menys importants, on, per culpa de supressions i de costosos reemplaçaments, les companyies d'òpera són incompletes i el repertori se'n ressent».

contemporànies volien mostrar, tant a nivell urbanístic com industrial i cultural. Els viatgers del Vuit-cents que arribaven a Barcelona procedents de França o d'Anglaterra, per exemple, hi buscaven elements pintorescos que estiguessin en consonància amb la imatge romàntica d'Espanya. L'exotisme desitjat, però, contrastava amb una ciutat prou moderna, en plena transformació urbanística i industrial. Per tant, els viatgers no hi trobaven atractius prou pintorescos i, sovint, la ciutat no despertava gaire interès.<sup>79</sup>

A la dècada de 1850, una de les preocupacions del sector social més conservador del Rosselló era que les persones que visitessin el país poguessin conèixer les «véritables danses catalanes, si vives et si gracieuses». D'una manera molt semblant, i uns anys després, determinades elits barcelonines també van expressar la voluntat de mostrar les danses particulars de cada regió «catalana» en una mena d'aparador folklòric.<sup>80</sup> És per aquest motiu que la comissió encarregada d'organitzar la part de «festejos» de les Festes de la Mercè de 1871 va convidar «todas las danzas de Cataluña características del pais».<sup>81</sup>

El matí del dia 24 de setembre de 1871, diverses comparses de danses catalanes, sobretot del Camp de Tarragona, van sortir en cercavila: «Torres de Xiquets de Valls, Mogiganga “Moros y Cristianos”, “Bastoneros”, Baile de las Cintas y Gigantes de la Ciudad, etc., etc.».<sup>82</sup> A la tarda, a la «Plaza de Palacio», van actuar «doce parejas expresamente venidas del Ampurdán, bailando las Sardanas llargas, Tirabou etc. al compas de una de las mas reputadas orquestas de aquel país».<sup>83</sup> La cobla que va interpretar aquelles sardanes va ser la de Ramon Corominas, «comisionado de la Copla de Cornellá de Gerona y parejas de sardanas llargas del Ampurdan».<sup>84</sup> Aquelles actuacions, tant la del matí com la de la tarda, van tenir una finalitat concreta: esdevenir una mostra de les diferents manifestacions

<sup>79</sup> Conferència *La Barcelona de l'arrencada industrial: la visió dels viatgers*, pronunciada per Joan-Lluís Marfany al Museu d'Història de Barcelona el dia 14 de juny de 2012.

<sup>80</sup> Amb la finalitat que els forasters poguessin visitar les festes majors del rodal, algunes d'elles es van començar a desplaçar del dia del sant fins al diumenge més proper de manera sistemàtica, per tal de fer més assequible el viatge a les persones que arribaven de fora. L'any 1858, per exemple, l'Ajuntament dels Banys d'Arles, va decidir traslladar definitivament la festa major, dedicada a Sant Quintí i que s'esqueia el 31 d'octubre, al segon diumenge d'aquell mateix mes (*JPO*, n. 79, 20.10.1858, p. 2).

<sup>81</sup> AMCB, sèrie L118, «Fires i Festes (Mercè)», top. B 5-H-6, caixa 46.905, subcarpeta «Año 1871. Ferias y Fiestas populares. Papeles de la Sección de Festejos», f. [1r].

<sup>82</sup> AMCB, sèrie L118, «Fires i Festes (Mercè)», top. B 5-H-6, caixa 46.906, subcarpeta «Numero 13. Expediente de los Festejos verificados en la 8a de las ferias».

<sup>83</sup> AMCB, sèrie L118, «Fires i Festes (Mercè)», top. B 5-H-6, caixa 46.906, subcarpeta «Numero 13. Expediente de los Festejos verificados en la 8a de las ferias».

<sup>84</sup> AMCB, sèrie L118, «Fires i Festes (Mercè)», top. B 5-H-6, caixa 46.908. Anys 1871-1872, subcarpeta «Comision Organizadora de Ferias, Exposiciones y Fiestas populares de Barcelona en 1871. Seccion economica 1871», 26.09.187, p. 17. Van pagar-li 216 pessetes.

festives *regionals* de Catalunya i, entre elles, les sardanes llargues empordaneses. A Barcelona, per tant, s'estava produint un procés de folklorització de determinades activitats festives sobretot de les terres del Camp de Tarragona i de l'Empordà. Les sardanes i els castells eren presentats com espectacles que s'observaven sota el prisma de quelcom singular i antic.

L'any 1872 hi va haver una novetat pel que fa a les sardanes: l'interès per llogar una cobla empordanesa amb la intenció d'oferir sardanes llargues a l'envelat de la Plaça de Catalunya en format de «concierto».<sup>85</sup>

La Junta aprueba los párrafos del Dictámen de subcomision de festejos en que se consigna el acuerdo de ajustar una copla ampurdanesa, acordandose sea la de Pep Ventura de Figueras, y dandose al efecto un voto de confianza á la Subcom[ision] para que la contrate en definitiva (AMCB, sèrie L118, «Fires i Festes (Mercè)», top. B 5-H-6, caixa 46.910, any 1872).<sup>86</sup>

A la subcomissió de festes hi havia Teodor Baró i Sureda (1842-1916), escriptor figuerenc que exercia de regidor a l'Ajuntament de Barcelona.<sup>87</sup> Baró era d'ideologia monàrquica constitucional tot i que, davant de l'impuls dels monàrquics radicals en aquelles dates, va formar part del comitè de la junta «progressista-democràtica», juntament amb Francesc de Paula Rius i Tauler (1833-1889) o Camil Fabra i Fontanills (1833-1902), un grup que tenia per objectiu «procurar la unión de los hombres que forman el verdadero partido progresista democrático de Barcelona» (Janué 2002: 69). Va ser ell mateix qui va demanar explícitament a Pep Ventura que actués a Barcelona amb la seva cobla:

Estimado amigo: me sería sumamente grato y estoy seguro que contribuiría á la mayor animacion y atractivo que quiere darse á las fiestas y ferías proximas, que pudieseis venir á esta, con la célebre copla, que dirigís en las indicadas festividades.

Al efecto os escribo para que á la brevedad posible me contesteis si prodriais combinar la cosa de manera que sinó durante los ocho días, á lo ménos en parte de ellos, viniéseis. De todos modos seria imprescindible que el 23 del p[roxi]mo Set[iem]bre estuvierais aqui, para que al anochecer recorrieseis yá las calles, maravillando á los Barcelones[es] y á los miles de forasteros que escucharian vuestras tocatas, los preciosos sonidos de vuestra *tenora*.

<sup>85</sup> «Conciertos en el entoldado de la Plaza de Cataluña» (DB, n. 270, 26.09.1872, p. 9657).

<sup>86</sup> AMCB, «Junta Directiva de Ferias, Exposiciones y Fiestas populares de Barcelona. Num. 7. Expediente relativo á las Coplas de Ventura y de bandurrias. Año 1872», sessió 14.07.1872 [f. 2r].

<sup>87</sup> De qui hem parlat, en aquest mateix capítol, en referència a l'estrena d'una obra dramàtica al Teatre municipal de Figueres.

No habria inconveniente en que aumentaseis el número de músicos si asi lo juzgabis oportuno para el mejor efecto de la copla.

Espero que me contestareis muy pronto sobre dichos estrenos, esponiendome todas las condiciones bajo las cuales vendriais, y el número de músicos que pasarian á esta, en el caso de que atendierais mis ruegos.

Haced un esfuerzo para complacerme y os lo agradecerá vuestro amigo S. S (AMCB, sèrie L118, «Fires i Festes (Mercè)», top. B 5-H-6, caixa 46.910, any 1872).<sup>88</sup>

Teodor Baró insistia en la importància que els «forasteros» sentissin les composicions de Pep Ventura i escoltessin els «preciosos sonidos» del seu instrument, la tenora. Devia estar convençut que aquell espectacle agradaria molt i que seria un bon reclam. La carta de resposta de Pep Ventura no s'ha conservat juntament amb la documentació que hem consultat, però sí la següent resposta de Teodor Baró al músic de Figueres per acabar de concretar els últims detalls del viatge:

Amigo Ventura: [...] en contestacion os remito [...] respecto el precio, esto es, que daremos veinticinco duros á cada músico, y negocio concluido, y además, los doce que pedi para la direccion y papeles.

El número de músicos veinte á lo menos, todos sean buenos.

Pasada no será si no vigilia y otro dia. No es cosa antiartística. Que los otros días tocarás en puesto fijo, como [a partir d'aquí està ratllat però ho copiem igualment] Plaza de Constitución, Nacional, paseo de Gracia, exposición tal, Reparto de premios, calle

Teodoro Baró (AMCB, sèrie L118, «Fires i Festes (Mercè)», top. B 5-H-6, caixa 46.910, any 1872).<sup>89</sup>

Aquesta segona carta obre diverses qüestions interessants. Per una banda, s'intueix que va ser el músic el que va posar com a condició el número de vint músics per a realitzar aquestes actuacions. Efectivament, al Fons Pep Ventura del Centre de Documentació de l'Orfeó Català es conserva un grup de partitelles amb la indicació «Para 20», tot i que els papers són per a deu músics: és possible, per tant, que la formació senzillament es doblés. Per altra banda, en la segona carta s'intueix la poca voluntat de Ventura per realitzar una «pasada», és a dir, una cercavila; la trobava «antiartística» (!) —l'expressió és de Teodor Baró, però probablement remet a la paraula que va utilitzar el músic—, i reclamava un

<sup>88</sup> «Junta Directiva de Ferias, Exposiciones y Fiestas populares de Barcelona. Num. 7. Expediente relativo á las Coplas de Ventura y de bandurrias. Año 1872», sessió 14.07.1872 [f. 10r-v]).

<sup>89</sup> «Junta Directiva de Ferias, Exposiciones y Fiestas populares de Barcelona. Num. 7. Expediente relativo á las Coplas de Ventura y de bandurrias. Año 1872», sessió 14.07.1872 [f. 11r], carta signada el 31.07.1872.

escenari en un lloc fix. Aquest detall, potser insignificant, revela, una vegada més, que Ventura se sabia un divo i que formar part d'una comitiva festiva pels carrers —tan habitual en el ritual dels músics de festa major fins a l'actualitat— no era una de les activitats que valorés com a positiva.

Pep Ventura era conscient del paper que exercia com a «artista executant romàntic» i va marcar amb la seva personalitat una nova identitat pública, la del divo, un personatge actiu que no només cercava el benefici econòmic sinó també el social: el control de l'«espectador passiu» per poder «commoure'l» (Sennet [1974] 2011: 251). En aquest sentit també prenen una nova dimensió les paraules que el cronista del periòdic *El Hogar* va utilitzar per descriure l'efecte que provocaven les interpretacions de Pep Ventura el 1867 (v. §1): «El Sr. Ventura entusiasmó», «la tenora es un prodigio en sus manos», «Rossini [...] hubiera quedado absorto al oírle tocar».<sup>90</sup> El músic de Figueres era un personatge públic actiu de la societat de l'espectacle, i aquest poder extraordinari l'aconseguia, en part, gràcies a una «técnica inusual». Com indica Sennett en la descripció de la tècnica de Paganini, Pep Ventura també «hacía de la ejecución un fin en sí mismo: su grandeza, en realidad, consistía en hacer que su público olvidara el texto musical» ([1974] 2011: 250). Una cercavila convertia el divo en un mer objecte sonor, en un reproductor mecànic, no li permetia exercir un efecte singular i estimulants en l'espectador.

Pel que fa al repertori, el conjunt de partícels «Para 20» indica que probablement Pep Ventura es va endur un grup de 10 o 11 sardanes per interpretar a Barcelona, del qual se n'han conservat 8 títols (v. Annex B): *Un esmolet bell* (n. inv. 66 i 162/1), *Fra Diabolo* (n. inv. 162/4), *La Sonambula* (n. inv. 77 i 162/5), *Lo disapte de Pasqua* (n. inv. 162/6), *Del arre moreu* (n. inv. 55, 112 i 162/7), *Cans del abi* (n. inv. 63 i 162/8), *Lo cant dels aussellets* (n. inv. 162/9) i *Enriqueta* (n. inv. 162/10).

Per les notícies al *Diario de Barcelona* sabem que, a més, de les dues sardanes sobre temes d'òpera, *Fra Diabolo* i *La Sonambula*, Ventura també va interpretar una sardana amb títol de sarsuela, *Los Magyares*.<sup>91</sup> Així doncs, potser una de les dues sardanes que no s'han conservat d'aquest conjunt de partícels és aquesta.

<sup>90</sup> *El Hogar*, a. II, n. 24 (14.07.1867), p. 2.

<sup>91</sup> *DB*, n. 270 (26.09.1872), p. 9668.

Enmig de la documentació de les Festes de la Mercè també hem localitzat un programa manuscrit amb el repertori previst pel dilluns 30 de setembre de 1872 —segurament preparat per enviar a la premsa o per configurar cartells. En aquest programa hi consten cinc sardanes: *Per tu ploro*, *La non-non*, *Rich i ploro*, *Cans del abi* i *Lo cant dels aussetets* (v. **il·l. 2.7**). Les dues últimes formen part de les partícels «Para 20», però les tres primeres no, i podem pensar que són les 3 que faltarien per arribar a 11 sardanes. De *La non-non* i de *Rich i ploro* se n'han conservat altres còpies (n. inv. 13 i 166/7 i n. inv. 91 i 169/9 respectivament), tant les partitures com les partícels, però de *Per tu ploro* només s'ha conservat la partitura, i no pas amb aquest nom sinó amb el de *La enamorada* (n. inv. 96(2)).<sup>92</sup>

Un any després que el cronista «P.» denunciés que les melodies italianes i els balls francesos estaven fent malbé «eixos preciosos balls», Pep Ventura va interpretar a Barcelona un repertori que barrejava sense prejudicis les sardanes sobre òperes italianes i sarsueles en castellà i les sardanes sobre melodies populars catalanes.

De tots aquests títols, però, la revista *La Renaxensa* no en va destacar cap de referència lírica, només la sardana *Lo cant dels aussetets*:

Després d'haver seguit al dematí recorrent alguns carrers las ja citadas coplas, tingué lloch á la tarde lo concert que donaren las mateixas en lo magnífich envelopat de la Plassa de Catalunya y que cridá tant nombrosa concurrencia que muchas personas no pogueren cabre en lo grandió saló. —Las pessas que's tocaren foren rebudas ab picaments de mans, divent citarse lo gran efecte que produhí la bellíssima sardana *Los aussetets* que executá la copla d'en Ventura, y especialmente est ab la *Tenora*, de una manera perfecta, revelant ab aquesta y altres composicions lo gran esdevenidor qu'espera á la música catalana si 'ls que la conrean saben inspirarse en las fonts populares (*La Renaxensa*, a. II, n. 17, 04.10.1872, p. 211; citat parcialment per Mainar 1989: 26).

Les crítiques musicals que es van publicar a *La Renaxensa*, tanmateix, encara anaven més enllà. Modest Vidal va desacreditar la sarsuela *La Masovera*, del llibretista Eduard Vidal i Valenciano —amic de Clavé, col·laborador de Pitarrà i republicà— i del compositor

<sup>92</sup> AMCB, sèrie L118, «Fires i Festes (Mercè)», top. B 5-H-6, caixa 46.911. Any 1872. Subcarpeta «Junta directiva: Despeses (registres), índex expedients». Cal destacar que en aquesta documentació inèdita, la sardana *Per tu ploro* de Pep Ventura ja s'anomena amb aquest títol, i no pas amb el nom de *L'enamorada* que encapçala la partitura que s'ha conservat al CEDOC. Per tant, i segons aquestes noves informacions, quan vint anys després, el 1892, el poeta Joan Maragall va escriure la lletra per a aquesta sardana, no va inventar-ne un títol nou per a la sardana com afirma Ayats (*et al.* 2006: 44). Mainar (1989: 29) també aporta un document que confirmaria que el títol *Per tu ploro* seria efectivament de 1872 però, tanmateix, no en determina la data ni la procedència. No obstant, cal afegir que és l'única sardana de Ventura que té dos títols tan significativament diferents (o que nosaltres avui no sabem relacionar) i que això sumat al fet que no se n'han conservat o localitzat les partícels, ha fomentat les especulacions al llarg dels anys.

Frederic Serra, estrenada el febrer de 1871 al Teatre del Circ Barcelonès. Retreia al compositor que, en el «Cor de segadors» del primer acte, no hi hagués inclòs «la tradicional sardana ó'l ball rodó del Ampurdá», que no hagués imitat «l'estil dels balls que imprimeixen lo carácter típic de Catalunya».<sup>93</sup> És a dir, que els balls empordanesos, a la Barcelona de 1871 ja eren concebuts com a *tradicionals* i, a més, eren considerats com a model de ball «típic» d'un determinat model de Catalunya que s'estava consolidant en aquells anys. Almenys des de l'incipient catalanisme de la Renaixença.

La indignació de Modest Vidal anava acompanyada, també, d'un gest d'incomprensió, perquè a la sarsuela *Los Paquetaires* del mateix Serra i amb llibret de Bartomeu Carcassona (1830-1888), estrenada el 1869 al Teatre Tívoli, el ball popular de les «corrantes» i «'airós contrapàs» sí que hi havien estat presents. *Los Paquetaires* era una obra situada en un ambient de muntanya —a la Cerdanya, just a la frontera entre Catalunya i les Valls d'Andorra—, i la descripció d'un aplec d'ermita havia propiciat incloure aquests balls en la narració:

*Cor de cerdanas*<sup>94</sup>

Lo sol de Novembre  
convida á ballar  
alegres corrantas  
y airós contrapás  
trà la larará.

Dels joves del poble  
no'n faltará cap.

Casadors no'ns faltin  
qu'es de més escàs,

tralará tralá (BC, «Sarsuela catalana en dos actes y en vers original de B. Carcassona/ Los paquetaires/ Acte primer», manuscrit, f. 263 r/v).

S'havia iniciat, per tant, el procés cap a la consolidació d'un determinat concepte de música popular «catalana» com a base d'un model ideològic de país que apostava per uns valors tradicionals, el fonament de l'esperit «nacional». A les sardanes se'ls començava a aplicar, així doncs, una categoria ideològica que les separava dels balls de moda —un tipus de

<sup>93</sup> *La Renaxensa*, a. I, n. 5 (02.04.1871), p. 64.

<sup>94</sup> Es refereix a un cor de dones de la Cerdanya.



música vulgar— i una categoria de classe que feia impensable comparar-les amb les obres del repertori simfònic europeu —considerades música clàssica.

Des de la capital, els balls de plaça —sardanes, contrapassos, corrandes, balls rodons— eren els més idonis per representar, a més, una música legitimada com a patrimoni «antic». Des d'una distància més intel·lectual que física, esdevenia senzill situar-los literàriament en un context rural i de muntanya, i imaginar-los en un marc cronològic que, malgrat voler-se contemporani, evocava una Catalunya pintoresca molt similar a la descripció que Hugo va fer dels balls de plaça rossellonesos el 1835 (v. §1).

El més interessant d'aquesta qüestió és que aquesta base ideacional —segons la terminologia de Josep Martí (1997)— amb la qual els balls de plaça començaven a identificar-se a Barcelona com a elements folklòrics, s'estava definint al mateix moment que a Figueres les sardanes llargues es consolidaven com a balls amb un alt component de modernitat —en la instrumentació i en les actituds dels joves que les ballaven— i tenien assignades unes funcions socials ben allunyades d'aquest catalanisme evocador que cultivava un sector de la burgesia barcelonina. El 1855, any en el qual transcorre l'acció de la sarsuela catalana *La Masovera*, a Figueres s'hi ballaven probablement les primeres sardanes presentades amb el reclam de «hermosas tocatas» sobre temes d'òpera italiana.

2



Il·lustracions





2.1. Fotografia del Passeig Nou de Figueres. Josep Maria Cañellas (1856-1902), «Velocipedistas, Paseo Nuevo». Figueres, BFC, Àlbum Rubaudonadéu, 1888-1889.



2.2. Fotografia de la Rambla de Figueres des de la part baixa. Josep Maria Cañellas (1856-1902), «Vista de la Rambla». Figueres, BFC, Àlbum Rubaudonadéu, 1888-1889.



2.3. Fotografia de la Plaça de l'Ajuntament de Figueres. Josep Maria Cañellas (1856-1902), «Plaza de la Constitución y Casas Consistoriales». Figueres, BFC, Álbum Rubaudonadéu, 1888-1889.

1<sup>er</sup> PISTON en LA  $\natural$ .

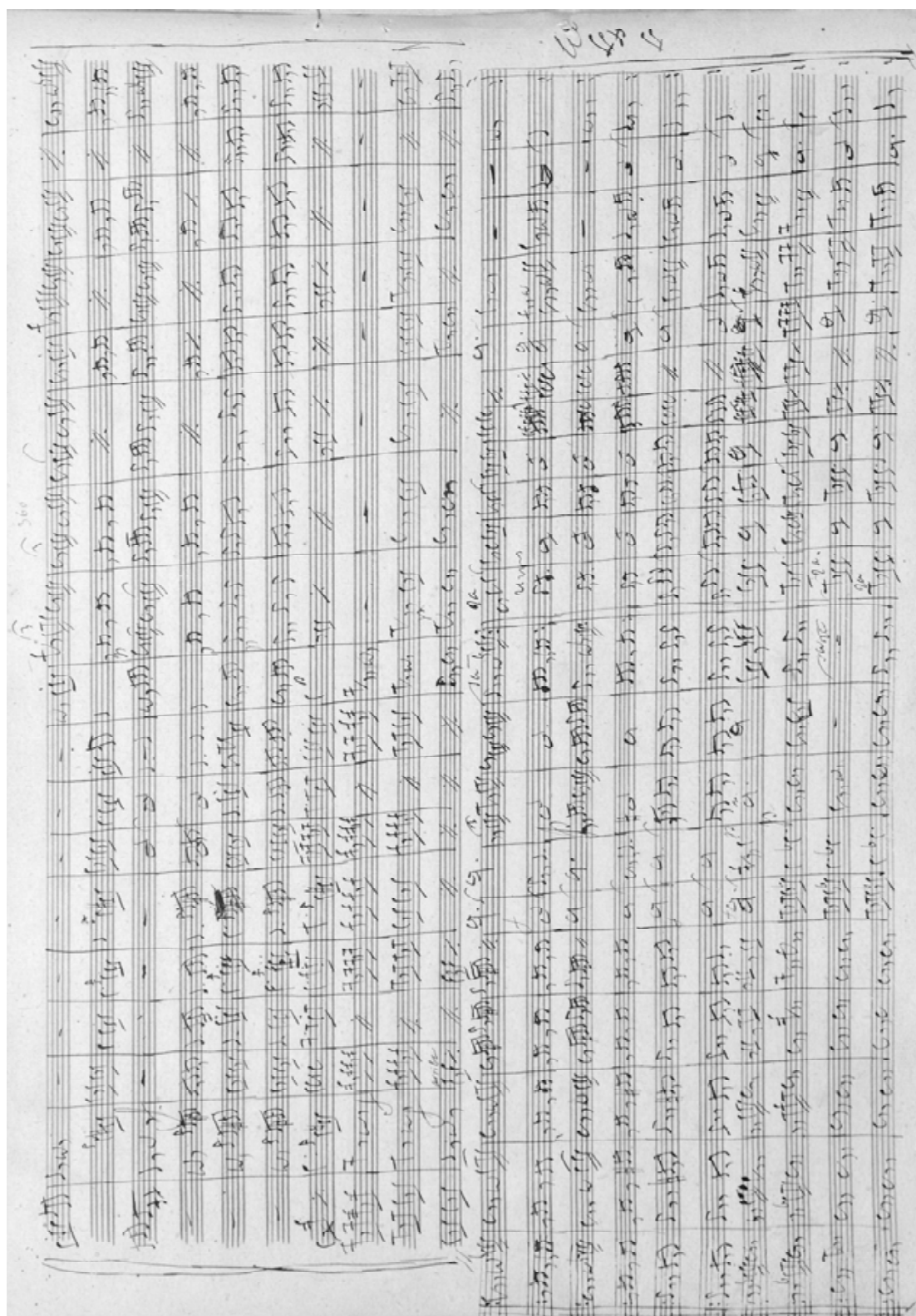
**FRA DIAVOLO**

GRAND QUADRILLE (avec Chœurs ad libitum) Par ANTONY LAMOTTE.  
Sur l'Opéra d'AUBER. Op. 655.

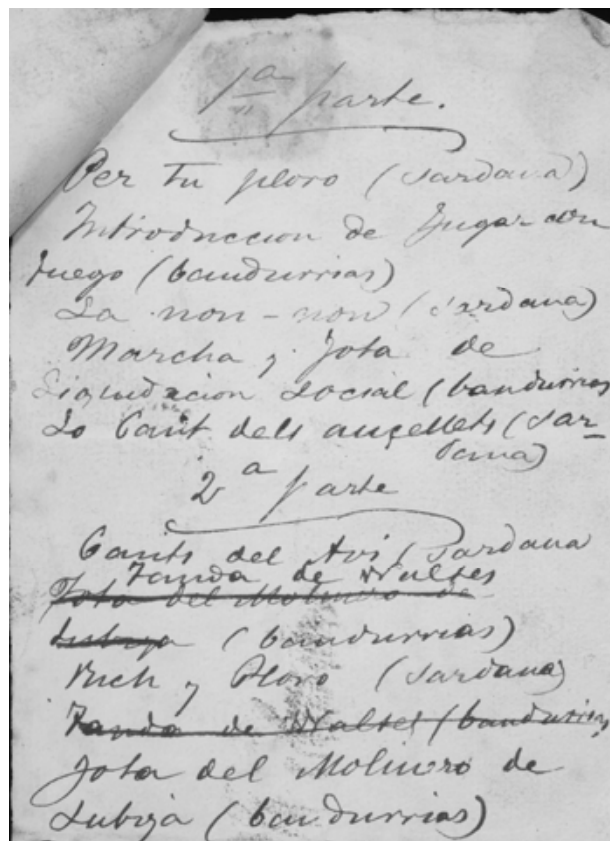
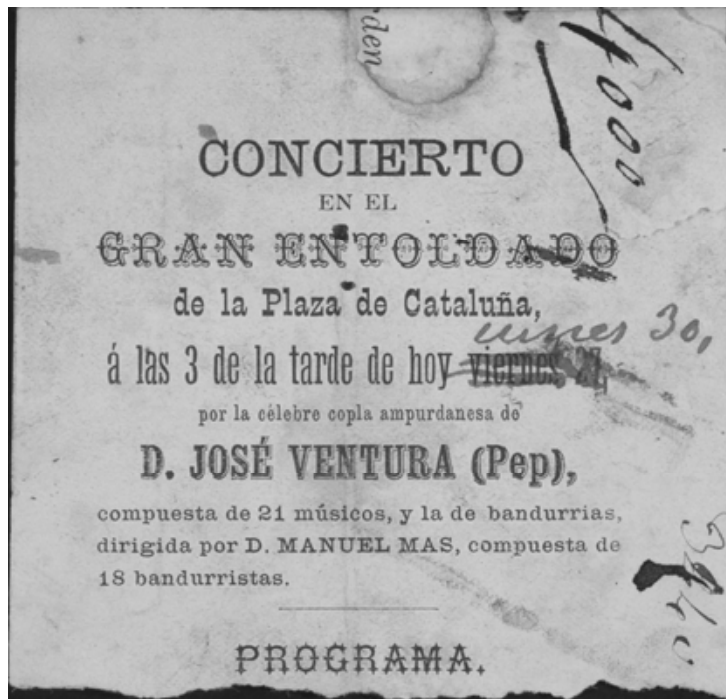
2.4. *Fra Diavolo*. Grand quadrille (pour orchestre) avec chœurs ad libitum sur l'opéra d'Auber. Paris: A. Lamotte, 1866, partiel·la de trompeta I, fragment.

*Fra Diavolo. Cornet I*

2.5. Sardana *Fra Diavolo* de Pep Ventura, partiel·la hològrafa, cornet I. Barcelona, CEDOC, Fons Pep Ventura, n. inv. 162/4.



2.6. Sardana *Victorina y colegialas* de Pep Ventura, partitura hològrafa, fragment. Barcelona, CEDOC, Fons Pep Ventura, n. inv. 97.



2.7. Fragment imprès i esborrany manuscrit del programa del concert que es va celebrar a la Plaça de Catalunya de Barcelona el dilluns 30 de setembre de 1872 en la segona edició de les Festes de la Mercè. Barcelona, AMCB, sèrie L118, «Fires i Festes (Mercè)», top. B 5-H-6, caixa 46.911. Any 1872. Subcarpeta «Junta directiva: Despeses (registres), índex expedients».



