

esmuc

Estudiant:

Especialitat/
Àmbit/Modalitat:

Director/a:

Curs:

Vistiplau
del director/a
del Treball

Extracte

L'objectiu d'aquest projecte ha estat realitzar un compendi de passatges solístics per a flabiol i tamborí provinents de sardanes i de música per a cobla d'un període determinat: des de Pep Ventura (1817-1875) fins a Josep Maria Bernat (1925-1992). Així doncs, aquest treball no es basa en una hipòtesi de recerca determinada, sinó en l'evidència d'un fet: no existeix cap recull de solos publicat per a flabiol i tamborí. Per tal d'assolir aquest objectiu, s'ha consultat diversos fonts documentals dels compositors i s'han extret els principals fragments solístics amb la voluntat que algun dia es pugui publicar el compendi. En aquest supòsit, el recull esdevindria una eina pedagògica per als estudiants i, indirectament, una eina de seguretat als aspirants a una plaça vacant d'una cobla durant la vida professional d'un músic.

Extracto

El objetivo de este proyecto ha sido realizar un compendio de pasajes solísticos para (*flabiol i tamborí*) procedentes de sardanas y de música para cobla de un periodo determinado: desde Pep Ventura (1817-1875) hasta Josep Maria Bernat (1925-1992). Así pues, este trabajo no se basa en una hipótesis de investigación determinada, sino en la evidencia de un hecho: no existe ninguna recopilación de solos publicado para (*flabiol i tamborí*). Para lograr este objetivo, se han consultado diversas fuentes documentales de los compositores y se han extraído los principales fragmentos solísticos con la voluntad de que algún día se pueda publicar el compendio. En este supuesto, la recopilación resultaría una herramienta pedagógica para los estudiantes e, indirectamente, una herramienta de seguridad a los aspirantes a una plaza vacante de una cobla durante la vida profesional de un músico.

Extract

The aim of this project was to make a compilation of solistic passages for (*flabiol i tamborí*) originating from "sardanes" and cobla music of a certain period of time: from Pep Ventura (1817-1875) to Josep Maria Bernat (1925-1992). Therefore, this work is not based in a particular research hypothesis, but in the evidence of a fact: there is no collection of solos for (*flabiol i tamborí*) published. To achieve this objective, many documentary sources of the composers have been consulted, and the main solistic pieces have been extracted with the purpose of the compilation being published one day. This being the case, the compilation would become an educational tool for students and, indirectly, a certainty tool for the applicants of a vacancy in a cobla during the professional life of a musician.

SUMARI

Introducció i agraïments	2
1. Precedents	7
La cobla com a formació instrumental	7
L'aprenentatge musical al tombant de segle XX	8
L'aprenentatge del flabiol i el tamborí a finals del segle XIX i inicis del XX	9
2. El compendi	11
Criteris de selecció dels compositors	11
Criteris de selecció de les sardanes i obres. Catalogació dels fragments	14
3. Detalls i qüestions útils per als intèrprets	19
Reflexió a l'entorn de la <i>Sardana de Fluviol</i> de Pep Ventura	19
El món dels copistes	20
Versions <i>Urtext vs.</i> versions modificades	21
Davant la difícil execució, dues versions	21
Interacció compositor-intèrpret	22
El so del flabiol com a imitació	23
Els recursos tímbrics del flabiol	24
<i>Sol ixent</i> d'Eduard Toldrà	25
El tractat d'instrumentació de Joaquim Serra	26
L'introit: el solo més interpretat. Problemàtica actual	27
Opinions sobre la interpretació del tamborí	29
4. Criteris d'edició	31
Conclusions	34
Arxius i Centres de documentació	38
Fonts i bibliografia	38
Annexos	

Introducció

Durant la formació acadèmica que he rebut a l'entorn de la flauta travessera he utilitzat un llibre anomenat *Probespiel*. Aquest quadern, publicat per l'editorial alemanya Editores Peters, esdevé un recull de passatges solístics rellevants per a flauta travessera de diferents obres simfòniques. De fet, la majoria dels instruments de l'orquestra simfònica disposen d'un *Probespiel* amb els solos més temuts per a l'interpret. En el cas de la flauta, és un fet habitual la interpretació d'aquests passatges durant els estudis de grau mitjà i superior en un conservatori o bé durant les proves d'accés en una orquestra simfònica.

La paraula *Probespiel* significa «prova d'orquestra», és a dir, el procés de selecció —conegut també amb el nom d'oposicions— que té lloc en una orquestra o en un altre tipus de conjunt instrumental quan hi ha una plaça vacant. Quan es produeix aquest fet, els músics han de tocar fragments de concerts o d'altres peces a solo on hi ha algun passatge especialment difícil per a l'instrument en concret. Un jurat format per membres de l'orquestra i el director decideixen quins candidats passen a la ronda següent. Alguns passatges habituals són el solo de flauta travessera del «tema dels ocells» de *Pere i el llop* de Sergei Prokofiev, el solo de trompeta agut de la *Sinfonia Alpina* de Richard Strauss o el solo de violí d'*El llac dels cignes* de Piotr Ilitx Txaiovski.

Al llarg de la formació de nivell superior de flabiol i tamborí a l'Esmuc he trobat a faltar un recull de solos per a aquests instruments provinents de la literatura per a cobla.

Cal destacar que, actualment, conviuen dues tradicions flabiolístiques: per una banda, el flabiol en la música per a cobla i les sardanes llargues del segle XIX i XX, seguint en bona part els canons d'interpretació de la música clàssica; per l'altra banda, el flabiol de tradició oral recuperat a la segona meitat del segle XX com a símbol d'una altra vessant de la música tradicional catalana que, a voltes, emprava el recurs de la improvisació musical. Aquest treball, es desenvolupa íntegrament en base a la primera vessant d'aquest instrument. Tanmateix, en alguns intèrprets aquesta línia esdevé difícil de delimitar ja que mesclen o han mesclat ambdues tradicions (v. §3.5).

La realitat del patrimoni musical català és que les partitures de cobla resten escampades als arxius particulars dels compositors o als arxius particulars de les diferents cobles. Aquest fet dificulta l'accés a les partitures per als estudiants que no formen part de cap cobla.

Així doncs, el principal objectiu d'aquest projecte ha estat realitzar un compendi dels principals passatges solístics per a flabiol i tamborí a l'estil *Probespiel*, amb l'objectiu d'esser publicat en un futur.

Aquest treball no es basa en una hipòtesi de recerca determinada. No hi ha una pregunta en concret per a ser formulada ni cap afirmació per ser verificada o refutada, però hi ha l'existència d'un fet fonamental: no existeix cap recull de solos publicat per a flabiol i tamborí.

Comparant el *Probespiel* d'un instrument d'orquestra simfònica i la seva utilització actual, amb un compendi de solos d'un instrument de cobla i la seva utilització en un futur, podem veure les diferències protocolàries entre ambdues formacions i, a la vegada, confrontar les respectives utilitats. En el cas dels instruments de cobla, el procés de selecció dels intèrprets esdevé força diferent. Generalment, quan una cobla té una plaça vacant, la formació convida a diversos intèrprets de l'instrument a les audicions o concerts que la cobla ofereix. Així doncs, la formació posa a prova i examina l'intèrpret amb la lectura a vista, amb diverses sardanes o obres en les quals el seu instrument té un paper diferenciat. En el cas que el convidat complaui als components de la cobla, es proposa l'entrada del nou membre a la formació. El contracte esdevé exclusivament oral, sense firmar cap paper. L'única manera de sortir de la formació és cessant o bé que la pròpia formació promogui l'expulsió del membre.¹

Així doncs, l'existència d'un compendi de passatges solístics de flabiol esdevindria una eina pedagògica per als estudiants i, indirectament, una eina de seguretat als aspirants a una plaça vacant d'una cobla durant la vida professional d'un músic.

Per tal d'assolir l'objectiu del treball vaig establir diferents criteris: en la selecció dels compositors, en la selecció de sardanes i obres, en la catalogació dels passatges i criteris d'edició, entre d'altres. Tots ells els trobareu desenvolupats al llarg del treball.

Pel que fa a les fonts consultades, la major part dels fragments s'han extret de partitures dipositades a l'Arxiu Músics per la Cobla, propietat de Josep Maria Serracant. Músics per la Cobla és una entitat cultural sense ànim de lucre que té com a finalitat preservar i difondre la música catalana i, especialment, la música per a cobla. L'arxiu, emplaçat a Sabadell i obert a consultes públiques, compta amb més 20.000 obres de 1.226 autors. Es podria anomenar

¹ A mode d'anècdota, la temporada de les cobles segueix les antigues temporades teatrals. De setembre a carnaval esdevenia una temporada, i de pasqua fins al juliol o agost una altra. La incorporació de nous membres es fa, encara avui, per Pasqua.

que aquest arxiu esdevé un arxiu d'arxius, car el catàleg compta amb diversos fons musicals: Arxiu Joan Noguera Solé, Fons Almogavers, Fons de la Cobla Barcelona, entre d'altres.

Per evitar divergències de fons musicals i per tal d'agilitzar la recerca de passatges solístics vaig trobar adient centrar-me en un gran arxiu musical on hi hagués la major part de literatura per a cobla. Cal dir que un dels motius pels quals aquest arxiu em va resultar el més adient per a la recerca és el fet que hi ha dipositat el fons de la Cobla Barcelona. Aquesta formació, fundada l'any 1921 a instàncies de Joan Lamote de Grignon, es va relacionar amb la major part dels compositors de l'època, com Eduard Toldrà, Pau Casals, Josep Serra, Juli Garreta, Francesc Pujol, Enric Casals, Agustí Borgunyó, Ricard Lamote de Grignon, Joaquim Serra, entre d'altres. Aquesta circumstància històrica ocasiona que el fons documental compti amb hològrafs originals dels mateixos compositors, o amb còpies de copistes revisades per aquests. En certa manera, la majoria de partitures es van utilitzar per a ser interpretades i, per tant, en la majoria hi ha absència de divergències.

D'altra banda, m'agradaria destacar el vincle de la família Serra amb aquesta cobla. L'any 1924 el compositor Josep Serra i Bonal (1874-1939) va entrar a formar part de la Cobla Barcelona com a segon fiscorn, i a partir del 1929 en va ser director artístic. Paral·lelament, Josep Serra va treballar de copista per a l'Orfeó Català juntament amb la germana de la seva dona, Maria Àngels Corominas (Ramió i Padrosa 2000: 193). Durant la primera meitat del segle XX aquesta família va comptar amb una bona reputació com a copistes a Barcelona i realitzaren múltiples còpies per a compositors catalans d'una minuciositat, pulcritud i netedat admirable. El fons de la Cobla Barcelona disposa de moltes còpies realitzades per Maria Àngels Corominas, les quals he volgut fer prevaldre davant d'altres còpies.

D'altres fons que he consultat dins l'Arxiu Músics per la cobla són els següents:

- El fons Almogàvers², el qual disposa d'un ampli ventall de partitures del segle XX amb hològrafs de compositors i d'altres partitures fetes per copistes.
- El fons Arxiu de la Sardana, el qual compta amb diversos hològrafs d'Agustí Borgunyó.
- El fons de Josep Maria Bernat, amb l'obra original del compositor.
- El fons de Josep Serra i de Joaquim Serra, amb els hològrafs originals d'ambdós compositors.

² Segons Josep Maria Serracant, l'Anella Sardanista Almogàvers era una colla sardanista que es va constituir durant la postguerra. Amb el nom d'Obra Almogàvers, va promoure diverses activitats, entre les quals hi havia la creació d'un arxiu general de sardanes i música per a cobla. Quan l'entitat es va dissoldre, l'arxiu va passar a mans d'un dels seus membres, Pau Urrea i Brotat, qui va cedir finalment tot el fons a Jesús Ventura i Josep Maria Serracant.

- El fons de Narcís Paulís, que forma part d'una donació de Jordi León amb fotocòpies dels hològrafs originals cedits a partir de la família del compositor.

En el cas d'haver trobat diversos exemplars de la mateixa sardana —que han estat diversos—, he fet prevaldre l'hològraf original del compositor. En el cas que no hi fos, una còpia dipositada al fons de la Cobla Barcelona. En el cas que tampoc hi fos, he fet prevaldre exemplars de la resta de fons de l'arxiu Músics per la Cobla.

També he consultat partitures de Pep Ventura al Centre de Documentació de l'Orfeó Català; publicacions de l'editorial DINSIC referents a obres de Joan Lamote de Grignon i Ricard Lamote de Grignon i de l'editorial Tritó referents a Juli Garreta.

Al llarg del treball trobareu diversos mots provinents de l'argot musical. Per qüestions de rigorositat i per tal d'evitar dubtança o confusió vaig fer una consulta al centre de terminologia de la llengua catalana TERMCAT³ amb l'objectiu d'integrar aquests mots en la terminologia musical d'aquest treball. Vegem a continuació la resposta obtinguda:

- El terme *solo* és un terme normatiu recollit en el Diccionari de l'Institut d'Estudis Catalans.
- El seu plural habitual és *solos*.
- El terme *solí* fa referència a un solo de dos instruments de seccions diferents, especialment en la música barroca. El plural de *solí* és *solís*.
- L'adjectiu *solístic -a* és adequat en català amb el sentit 'relatiu o pertanyent al solo'.
- L'adjectiu *flabiolístic -a* és adequat en català amb el sentit 'relatiu o pertanyent al flabiol'.

Pel que fa a l'estructura del cos central del treball, en les pàgines que segueixen trobareu quatre parts ben diferenciades:

- La primera esdevé una aproximació de l'aprenentatge musical dels intèrprets de cobla a la segona meitat del segle XIX i a inicis del XX, amb especial èmfasi en l'aprenentatge del flabiol. Aquest punt ens permet reflexionar com era l'aprenentatge i com ha evolucionat fins a l'actualitat.
- A la segona part s'exposen els objectius del compendi i es desenvolupen els criteris de selecció dels compositors, els criteris de selecció de sardanes i obres, i els criteris de catalogació dels fragments. En aquest apartat també hi consta publicada la llista dels compositors.

³ Consulta realitzada el dia 26 de febrer de 2015 al servei de consultes en línia Cercaterm que ofereix el Centre de Terminologia TERMCAT. Consulteu la web del centre www.termcat.cat

- La tercera part esdevé una reflexió de diversos detalls i qüestions útils per als intèrprets.
- A la darrera part hi trobareu desenvolupats els criteris d'edició relacionats en una futura publicació.

M'agradaria fer explícit el meu agraïment a algunes persones que m'han facilitat la recerca en arxius o en emplaçaments on he realitzat diverses consultes. En primer lloc, a l'amic Josep Maria Serracant, arxiver i propietari de l'arxiu Músics per la Cobla, l'amabilitat i l'ajuda en tot moment, i a la vegada per mantenir amb tan bona predisposició l'interès vers aquest estudi. També a Jesús Ventura, que juntament amb Serracant lideren l'entitat i promocionen la música per a cobla. En segon lloc, m'agradaria agrair la confiança del bon amic i excel·lent mestre, Jordi León i Royo que, a més de proporcionar-me molta informació, ha estat un dels professors més exemplars que he tingut al llarg de la meva carrera professional. A la vegada, agrair la confiança i predisposició de Jordi Figaró, Bernat Castillejo, Josep Valldaura, Pere Rabasseda i Xavi Torrent que també m'han facilitat informació.

No voldria deixar d'anomenar a la Marta Grassot i a la Laura Espert del Centre de Documentació de l'Orfeó Català les quals, des del primer moment, van facilitar-me l'accés a la documentació que necessitava. També a l'Alfons Miró i a la Rosa Bover i Serra, que m'han facilitat tot tipus d'informació referent a Josep Serra i a Joaquim Serra.

1. Precedents

La cobla com a formació instrumental

Des de principis del segle XIX les formacions instrumentals a nivell europeu es transformaren. La majoria s'ampliaren en número de components i a la vegada es modernitzaren els instruments. Observem, per exemple, com es transformà l'orquestra simfònica o l'orquestra de teatre: Berlioz i Wagner van ampliar notablement la família de metalls i posteriorment, Mahler i Richard Strauss ho continuaren promovent arribant a límits orquestrals.

Aquestes transformacions també es produïren a les formacions instrumentals de Catalunya. Al segle XIX la paraula «cobla» s'utilitzava en tot l'àmbit geogràfic català com a genèric d'agrupació de músics i com a sinònim de la paraula «orquestra». Aquesta formació musical es dedicava a la interpretació de balls, tant a l'aire lliure com als salons. Aquesta formació instrumental tenia un nombre variable de músics segons les conveniències. En qualsevol cas, el flabiol esdevenia un instrumental habitual en les formacions de plaça, mentre que, quan calia fer ball de saló, el músic el substituïa per una flauta o un flautí.

A l'Empordà —i també a zones de la Selva i a Catalunya del Nord—, hi havia una formació instrumental específica per tocar a l'aire lliure. Respecte les orquestres de saló, es canviaven normalment alguns instruments: flauta per flabiol, clarinets per tenores i violins per tibles. Pep Ventura (1817-1875) ha esdevingut símbol d'aquesta transformació car s'ha conservat tot el seu fons personal, el qual ha estat objecte d'estudi. No obstant això, l'Orquestra de Pep Ventura no fou l'única que ho feia. A finals del 1850, a Figueres hi havia quatre orquestres més que van patir aquesta transformació, i en pocs anys n'hi va haver moltes més (Costal 2014).

A Catalunya, partir del segle XX, la paraula «cobla» va començar a designar una determinada formació imaginada com a catalana i tradicional i juntament amb les sardanes van esdevenir símbols indiscutibles de la cultura popular catalana (Costal 2014: 42).

La sardana passà per un procés de canvis des de finals del segle XIX i durant el segle XX. Els sectors cultes de la societat barcelonina adoptaren la dansa pròpia de l'Empordà com a símbol nacional i li atorgaren una simbologia de caire nacional i fins i tot li aplicaren determinats valors. A poc a poc, s'incrementaven les exigències musicals davant d'una determinada imatge de país. L'any 1922 es fundà la Cobla Barcelona amb la finalitat principal de cobrir les necessitats del tarannà barceloní, una manera de fer que volia marcar diferències amb les agrupacions empordaneses. Va ser una cobla que no volia sotmetre's a

la satisfacció dels balladors i que, per tant podia tocar sense impediments composicions d'autors influenciats pel classicisme simfònic (Ayats, Costal i Rabaseda 2009: 61).

Davant d'aquest procés de canvi, diversos compositors catalans es van interessar per la cobla i van compondre diverses obres musicals influïdes pel classicisme simfònic. A poc a poc, les exigències per als músics de cobla provinents del cànon de la música simfònica europea van esdevenir més estrictes. Al mateix temps, es manifestà la voluntat generalitzada d'equiparar la formació de cobla amb una formació clàssica catalana i europea més.

Les noves exigències comportaren l'aparició de nous models d'interpretació emmirallats pels cànons d'interpretació acadèmics. Cal destacar que, a finals del segle XIX i inicis del segle XX, els instruments de cobla encara no estaven oficialitzats en els ensenyaments superiors de música.⁴ És en aquest moment quan sorgí la voluntat de crear nous mètodes per a l'aprenentatge d'aquests instruments.

L'aprenentatge musical al tombant de segle XX

A finals del segle XIX, es crearen noves formacions per tal d'abastir les activitats musicals de cada vila. La voluntat d'aquesta època va fer que la gent prengués consciència de l'interès en la formació de la cobla, imaginada com a catalana i tradicional. Aquest fet provocà l'augment considerable de la demanda d'aquestes formacions.

Els músics que sorgiren a l'entorn de les cobles i orquestres de ball solien tenir una professió artesana dins la vila que concentrava el mercat d'una àrea d'influència comercial. La seva economia es basava en un ofici artesà que duia a terme tota la família, amb botiga oberta, i que el músic exercia mentre no tenia actuacions. Normalment eren oficis relacionats amb la pell i el cuir, amb la fusta i el torn o amb la indústria tèxtil (Ayats, Costal, Rabaseda 2009: 43).

Alguns d'ells havien tingut formació en acadèmies militars i podien exercir de compositors; d'altres eren menestrals, amb una formació més baixa. La majoria d'ells tocaven més d'un instrument. En l'orquestra de plaça podien tocar el flabiol, el tible, la tenora el cornetí, el fiscorn, el trombó o el contrabaix i en l'orquestra de saló podien tocar el clarinet, la flauta, el violí, el cornetí, el fiscorn, el contrabaix, entre d'altres. Normalment tocaven un

⁴ Cal destacar al segle XIX només hi havia el Conservatori Superior de Música del Liceu, creat l'any 1837 amb el nom de *Liceo Filodramàtic de Montesión*. No fou fins a finals de segle en què es creà l'Escola Municipal de Música de Barcelona (1886) -actual Conservatori Municipal de Música de Barcelona- i sorgiren diverses acadèmies privades. No obstant això, els instruments de cobla no es van oficialitzar fins al segon terç del segle XX.

instrument de la formació de plaça i un de la formació de saló.

L'aprenentatge del flabiol i el tamborí a finals del segle XIX i inicis del XX.

És difícil saber exactament com es produïa l'ensenyament del flabiol a finals del segle XIX ja que existeixen pocs registres de quins eren els principals mestres i els respectius deixebles. No obstant això, s'han conservat alguns mètodes que ens permeten extreure alguns principis de la manera d'ensenyar i d'interpretar de l'època.

Es conserva un recull d'exercicis i d'estudis escrits per Baldomer Pastells (1848-1930)⁵, conegut popularment com "L'avi Rau" a l'Arxiu de l'Escola Municipal de Música Antoni Agramont de Castelló d'Empúries. El recull fou escrit entre 1925 i 1927 perquè el nét de Pastells, Lluís Buscarons⁶ aprengué a tocar el flabiol (Barat 2001). A través d'aquest mètode s'ha pogut justificar el paper del flabiol dins les sardanes de l'època, amb abundància d'escales ràpides i amb la presència de més passatges ornamentals que no pas solístics. A més a més, alguns estudis incloïen els passatges ornamentals més habituals que els compositors utilitzaven a les sardanes de l'època. Els estudis es troben desordenats, fet que permet formular la hipòtesis que s'anava escrivint a mesura que s'estudiava segons les necessitats i el ritme d'aprenentatge de l'estudiant (Barat 2001).

Durant la postguerra, el totalitarisme de Franco va practicar una persecució sistemàtica dels símbols catalans i va apropiarse de les entitats dedicades a fomentar la sardana. Balladors i músics van aconseguir convertir les sardanes en una acció de resistència. En aquesta època, hi hagueren diversos flabiolaires distingits els quals podem dir que no formaren "escola"⁷. Josep Gravalosa, que havia format part de La Principal de Palafrugell, La Selvatana, la Cobla Barcelona i la Cobla Barcelona–Albert Martí no tingué cap deixeble conegut. Pere Moner, que formà part de la Cobla Barcelona des del 1923 i el 1964, tingué a Jaume Tàpias de deixeble —que anys més tard esdevindria el mestre de Felip Vila—. No obstant això, tampoc va fer "escola" (León 2003).

⁵ Baldomer Pastells i Ribera (Castelló d'Empúries 1848-1930) conegut pel nom de l'Avi Rau. Va ser intèrpret de flabiol i flauta, un dels més reputats de l'època. A la vegada destacà en l'àmbit de la música religiosa com a baix solista. Formà part de la Cobla Empordanesa, dirigida per Antoni Agramont. L'any 1889 passà a formar part de la Cobla- Orquestra Els Rossinyols, dirigida per Pau Guanter. L'any 1923 fundà l'orquestra infantil Els Rossinyolets.

⁶ Lluís Buscarons i Pastells (1913-1999) fou reconegut flabiolaire que formà part de l'orquestra Els Rossinyolets, l'Antiga Pep i la Cobla Orquestra Els Montgrins. Fundà la Cobla Bohèmia de Castelló d'Empúries i fou director de la cobla Ciutat de Girona des de la seva fundació. Buscarons també deixà escrit per als seus alumnes un recull d'estudis per a flabiol i tamborí. Aquest recull està datat del 1973 i es troba a l'Arxiu de l'Escola Municipal Antoni Agramont.

⁷ Quan anomenem formar "escola" no ens referim a la creació d'una acadèmia o escola sinó al mestratge d'uns alumnes al costat d'un professor a través de la transmissió oral. En l'argot de la cobla s'ha utilitzat molt aquest terme per referir-se a aquells intèrprets els quals han tingut successius deixebles.

Sembla ser que el principal iniciador de l'actual escola de flabiol fou Narcís Paulís⁸. El mestre va deixar escrits una sèrie d'estudis pels seus alumnes durant la dècada dels seixanta i els setanta. Paulís escrivia els estudis durant les lliçons de flabiol i els personalitzava segons la necessitat de cada alumne. Entre els seus deixebles, cal destacar Josep Vilà, Salvador Coll i Jordi León, el qual entre els anys 1978 i 1985 recollí els estudis i en confeccionà un recull anomenat *Petits estudis per a flabiol*. Aquest recull ha servit en l'actual formació dels actuals flabiolaires (León 2003).

Paral·lelament, a les comarques gironines el compositor Lluís Buscarons també deixà escrit per als seus alumnes un recull d'estudis per a flabiol i tamborí. Aquest recull està datat del 1973 i es troba a l'Arxiu de l'Escola Municipal Antoni Agramont de Castelló d'Empúries.

No fou fins l'any 1977 en què es creà la classe de flabiol i el tamborí al Conservatori Superior Municipal de Música de Barcelona, gràcies a la dedicació de Jordi León. A partir d'aquest moment el flabiol entra a formar part de l'àmbit acadèmic i s'equipara a un instrument clàssic. Aquest fet ocasionà la creació d'estudis i obres originals que tenien com a model de referència la música canònica. Els instrumentistes de cobla assimilaren noves obres i nous mètodes d'estudis.

L'any 1980, Jordi León publicà la "Tabulatura del flabiol - Sistema Conservatori". Aquesta petita publicació consistia en una taula completa de les digitacions del flabiol que esdevenia una eina bàsica per a l'aprenentatge. Jordi León afirmà: «Entenc que la concepció de la tabulatura presenta unes possibilitats per al flabiol que el fan apte per a poder figurar en el programa d'estudis d'un conservatori»⁹(León 1980).

Al cap de tres anys, Jordi León publicà una col·lecció d'Exercicis de mecanisme per a flabiol i tamborí. Aquest recull inclou una sèrie d'exercicis tècnics: escales, arpegis, intervals combinats, exercicis de doble picat i triple picat, exercicis amb tamborí, entre d'altres. La major part d'exercicis esdevenen models rítmics i melòdics habituals en la música per a cobla. En el mateix recull, León afirmà:

«Escriure un mètode és una tasca compromesa i de gran embalum: antecedents històrics, conceptes generals sobre l'instrument i la seva execució, escales, arpegis, exercicis tècnics, melòdics i d'altra mena, un recull de passatges difícils i una llarga seqüència d'etcèteres són els capítols que ha de desenvolupar àmpliament qualsevol mètode de característiques serioses» (León 1983: 3).

⁸ Aquesta conclusió l'extreim a través de les publicacions d'un dels seus deixebles, en Jordi León i Royo.

Així doncs, no fou fins l'any 2003 en què Jordi León publicà el *Mètode bàsic per a l'estudi del flabiol i tamborí* amb l'objectiu principal de posar a l'abast dels flabiolaires de cobla una eina de treball amena i rigorosa, en què cadascú pogués desenvolupar la seva formació tècnica i estilística i la seva cultura entorn de l'instrument. Gràcies a Jordi León, els estudis reglats del flabiol han permès formar alumnes excel·lents que actualment formen part de les principals cobles del país. Aquest fet ha portat que molts compositors augmentessin considerablement la dificultat dels passatges solístics d'aquest instrument a l'hora de compondre.

A mode de conclusió d'aquest apartat, podem observar com el conjunt d'estudis, mètodes i exercicis descrits contribueixen a la pedagogia del flabiol i el tamborí. Tanmateix, sorgeix la necessitat d'aportar noves metodologies, com és el cas del compendi de passatges solístics que s'ha ideat en aquest treball.

2. El compendi de solos

Des de final del segle XIX fins a l'actualitat un gran nombre de compositors han escrit per a cobla. Aquest fet ha ocasionat que aquesta formació disposi d'una àmplia literatura de sardanes, sardanes obligades, obres per a orquestra simfònica, obres per a banda, obres amb piano, i múltiples combinacions més. Així doncs, vaig trobar necessari fer un compendi d'aquells passatges solístics per a flabiol que esdevenen focus d'atenció de cada peça en concret. Per aquest motiu seguidament plantejo diversos criteris que he seguit per tal d'elaborar la selecció: criteris d'autoria, amb una mostra representativa del patrimoni musical català fins a època recent; criteris cronològics, començant per les primeres sardanes llargues; i criteris basats en aspectes d'instrumentació, tipificant la funcions més habituals del flabiol en la formació de cobla.

Criteris de selecció dels compositors

A l'hora d'elaborar la selecció dels compositors vaig tenir en compte el criteri patrimonial. És una evidència dir que tots els compositors que han escrit per a cobla formen part del patrimoni musical català. Inicialment, vaig pensar en confeccionar una mostra de compositors representativa del segle XIX i del segle XX, iniciant amb Pep Ventura (1817-1875) i acabant amb compositors actuals.

Un cop iniciada la recerca, em vaig adonar de la dificultat que esdevenia un període tan extens com són dos segles. Davant la immensa literatura per a cobla escrita, escampada a arreu de Catalunya —en arxius de cobles, arxius particulars i alguns aficionats d’internet— vaig haver d’acotar el període amb criteris més específics.

Així doncs, el primer criteri que vaig establir va consistir en seleccionar compositors pretèrits, és a dir, aquells compositors que pertanyen completament al passat i que per tant ja no componen. Vaig trobar interessant aprofundir una determinada època de la literatura per a cobla. D’aquesta manera, la mostra de compositors seleccionada esdevé una mostra representativa dels compositors que van néixer entre 1817 i 1925, la gran majoria dels quals s’han catalogat com a compositors canònics dins la historiografia musical de la cobla¹⁰.

El compositor que obra el compendi és Pep Ventura (1817-1875) i el darrer és Josep Maria Bernat (1925-1992). El recull inclou trenta-nou compositors que enumerem en aquesta taula per ordre cronològic de naixement:

1- Pep Ventura (1817-1875)	21- Agustí Borgunyó (1894-1967)
2- Antoni Agramont (1851-1905)	22- Robert Gerhard (1895-1970)
3- Enric Morera (1865-1942)	23- Eduard Toldrà (1895-1962)
4- Lluís Maria Millet (1867-1941)	24- Ricard Lamote de Grignon (1899-1962)
5- Pere Rigau (1868-1909)	25- Josep Maria Ruera (1900-1988)
6- Joan Lamote de Grignon (1872-1949)	26- Francesc Mas-Ros (1901-1985)
7- Josep Serra (1874-1939)	27- Josep Maria Vilà i Gandol (1904-1937)
8- Juli Garreta (1875-1925)	28- Emili Saló (1905-1988)
9- Antoni Juncà (1875-1952)	29- Narcís Paulís (1905-1988) ¹¹
10- Pau Casals (1876-1973)	30- Conrad Saló (1906-1981)
11- Francesc Pujol (1878-1945)	31- Joaquim Serra i Corominas (1907-1957)
12- Josep Sancho i Marraco (1879-1960)	32- Narcís Costa i Horts (1907-1990)
13- Joan Manén (1883-1952)	33- Manel Saderra-Puigferrer (1908-2000)
14- Josep Saderra (1883-1970)	34- Rafael Ferrer Fitó (1911-1988)
15- Antoni Pèrez-Moya (1884-1964)	35- Xavier Montsalvatge (1912-2002)
16- Vicens Bou i Geli (1886- 1962)	36- Lluís Buscarons (1913-1999)
17- Josep Blanch i Reynalt (1888-1954)	37- Ricard Viladesau (1917-2005)
18- Enric Sans (1890-1953)	38- Fèlix Martínez-Comín (1920-1995)
19- Antoni Català (1891-1978)	39- Josep Maria Bernat (1925-1992)
20- Enric Casals (1892-1986)	

El criteri de compositors pretèrits també va ser difícil de seguir al peu de la lletra car als darrers anys diversos compositors han compost sardanes i obres amb nous estils i influències que són difícils d’obviar. Per tant, deixem les portes obertes perquè és pugui confeccionar un nou compendi amb aquells compositors que segueixen la línia dels

¹⁰ Vegeu llibres referents a la historiografia catalana de la cobla a la bibliografia.

¹¹ Segons la Gran Enciclopèdia Catalana Narcís Paulís va néixer l’any 1908. No obstant això, segons fons oral d’un dels seus deixebles, Jordi León i Royo, va néixer l’any 1905.

compositors pretèrits. Podria obrir el compendi Manuel Oltra (1922), seguint per Antoni Ros-Marbà (1937), Josep Cassú (1941), Joan-Lluís Moraleda (1943), Josep Maria Serracant (1946), Xavier Boliart (1948), Jordi León (1952), Jesús Ventura (1960), Albert Guinovart (1960), Jordi Molina (1962), Francesc Cassú (1965), entre molts d'altres. El compendi el podia cloure Marc Timón (1980), compositor que posa la dificultat a l'extrem amb passatges solístics per a flabiol de difícil execució en les seves sardanes i obres.

També vaig trobar interessant incloure alguns autors que van escriure relativament poc per a cobla, com és el cas de Robert Gerhard, Xavier Montsalvatge, Pau Casals o Joan Manén, figures internacionals que van experimentar component algunes obres per a aquesta formació. Potser els passatges a solo no són de difícil execució per al flabiol, però pensem que la inclusió dels solos enriqueix al compendi.



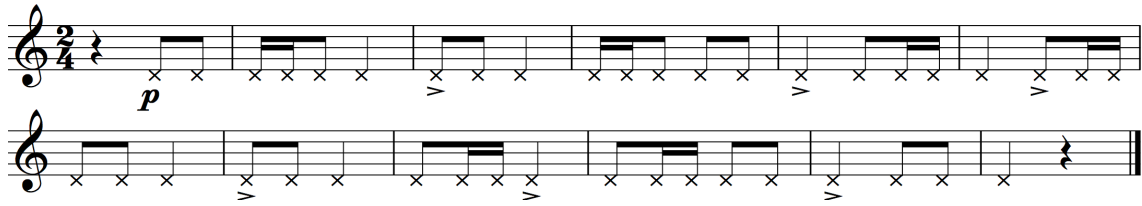
Exemple 1. Passatge de tipus ornamental procedent de *Sardana II* de Robert Gerhard.



Exemple 2. Passatge solístic procedent de *Madrigal en forma de sardana* de Xavier Montsalvatge.



Exemple 3. Passatge de tipus ornamental procedent de la sardana *Sant Martí del Canigó* de Pau Casals.



Exemple 4. Passatge solístic de tamborí de la sardana *La menuda entremaliada* de Joan Manén.

criteris de selecció de les sardanes i obres. Catalogació dels fragments.

El repertori de la música per a cobla inclou tres grans blocs: sardanes, ballables i ballets¹², i música de concert (obres). En aquest compendi hem seleccionat només sardanes i música de concert i s'han recollit diferents passatges on el flabiol esdevé focus d'atenció. A la vegada, s'han prevalgut aquells fragments solístics amb cert interès tècnic i artístic per a l'intèrpret.

Així doncs, al llarg del compendi es poden trobar solos de difícil execució i solos molt més simples. D'aquesta manera, aquest compendi va dirigit a un públic ampli: estudiants de grau professional o grau superior i intèrprets actius en la vida professional.

En aquest compendi, no s'inclouen les sardanes obligades escrites per a llüiment de flabiol, car el focus d'atenció de l'instrument esdevé en la totalitat de l'obra i no en un solo en concret. En certa manera, les sardanes obligades obren un nou estadi dins la literatura per a cobla. Així doncs, obro les portes a un nou compendi que inclogui el recull i l'estudi de les sardanes obligades per a flabiol.

Els diferents fragments solístics s'han catalogat en els següents criteris:

- Passatge solístic: inclou aquells fragments a solo i a soli. En la instrumentació per a cobla, podem tipificar alguns solis habituals com per exemple flabiol i trompetes. Per tant, hem inclòs solos i solis amb la justificació que, els solis, posseeixen el mateix interès d'estudi per a la interpretació. En aquest apartat també s'inclouen aquells fragments solístics de flabiol i tamborí junts.

¹² En l'argot musical del món de la cobla, cal diferenciar els ballables dels ballets. Els ballables esdevenen danses que en el tombant del segle passat van amenitzar la vida social catalana: valsos, polques, masurques i schottish. En certa manera, esdevenen ritmes de moda vuitcentista importats d'arreu d'Europa i que, diversos compositors catalans, van adaptar per a la formació de la cobla. En canvi, els ballets són diverses peces musicals que, a inicis del segle XX, van esdevenir símbol de la recuperació de diversos balls folklòrics preterits.



Exemple 5. Fragment a solo procedent de *L'Ermita Vella* de Joaquim Serra.



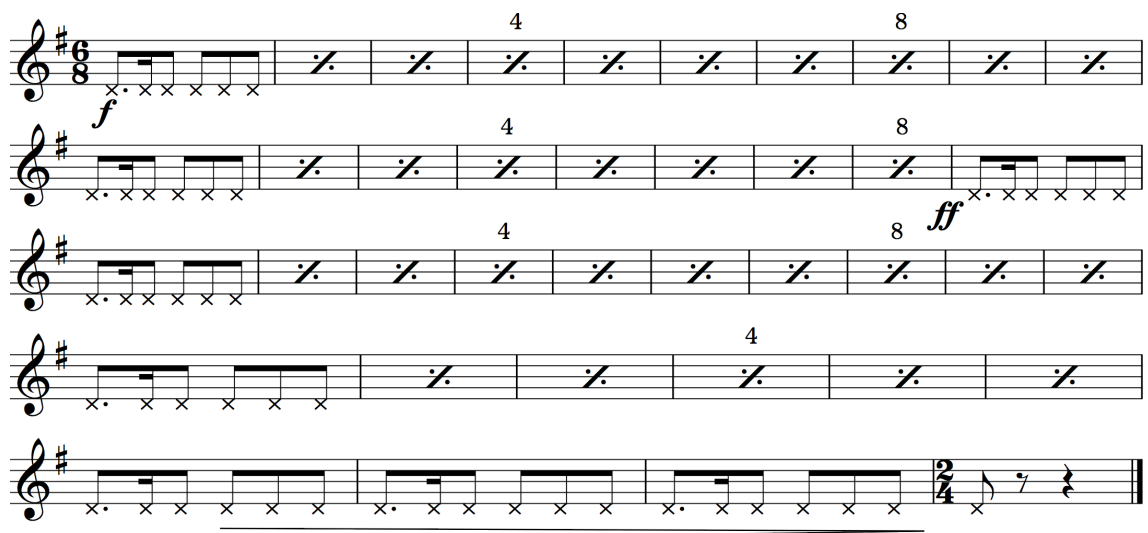
Exemple 6. Fragment a soli, flabiol i trompeta amb sordina, procedent de *Sota la parra* de Josep Maria Ruera.

- Passatges de tipus ornamental: inclou aquells fragments amb ornamentacions que gaudeixen de cert contingut solístic. La majoria d'ornaments es troben dins un solo d'un altre instrument.



Exemple 7. Passatge de tipus ornamental procedent d'*El refugi* de Fèlix Martínez-Comín

- Passatge solístic de tamborí: aquells fragments on el tamborí té un paper solístic i diferenciat. En aquests fragments el flabiol no toca.



Exemple 8. Passatge solístic de tamborí, procedent de *La Festa Major* d'Enric Morera.

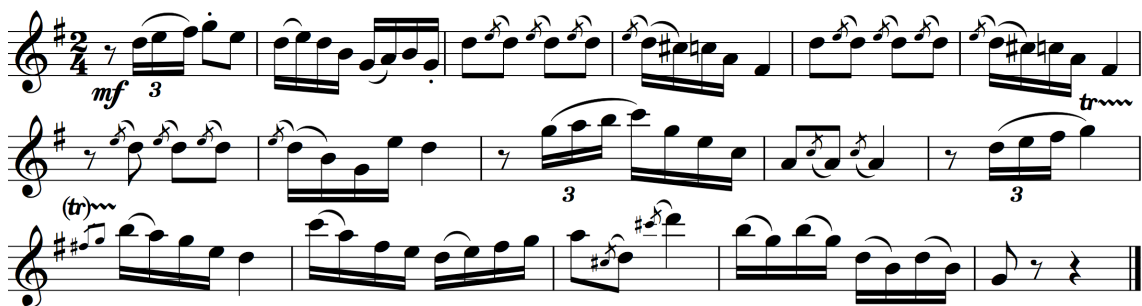
Durant la recerca, vaig fer diverses consultes a flabiolaires veterans —Jordi León, Bernat Castillejo, Jordi Figaró, Pere Rabasseda i Xavi Torrent— per tal de saber quins solos eren més adequats per a ésser inclosos en aquest recull. A més a més, la meua experiència com a intèrpret em porta a conèixer quines són les sardanes i obres més interpretades i amb solos més rellevants d’alguns dels autors de la llista.

Els compositors que tenen integrals enregistrades, com és el cas de Joaquim Serra o Eduard Toldrà; o integrals publicades, com és el cas de Juli Garreta¹³, tenen diversos avantatges. Les publicacions faciliten l’accés del material a les cobles professionals i a la vegada promouen la coneixença de la peça i la conseqüent programació en una ballada o en un concert. Per realitzar aquest compendi, les publicacions han alleugerit la recerca de passatges. No obstant això, calgué observar més peces per a completar i enriquir el recull.

El compendi inclou els passatges solístics més genuïns, com *Nit estelada* de Josep Saderra, *Mar de Tossa* de Ricard Viladesau, *Sol ixent* d’Eduard Toldrà o *La noia matinera* de Josep Blanch i Reynalt.

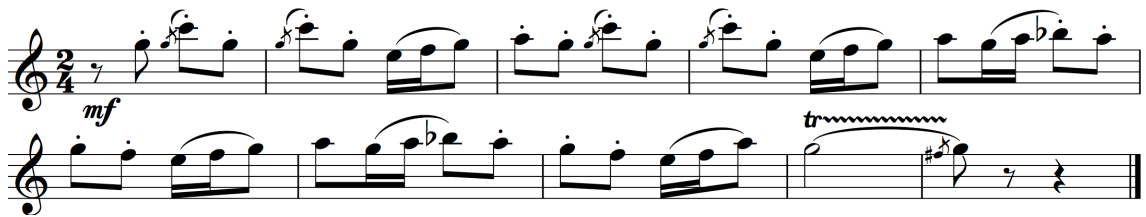


Exemple 9. Passatge solístic procedent de la sardana *Nit estelada* de Josep Saderra.

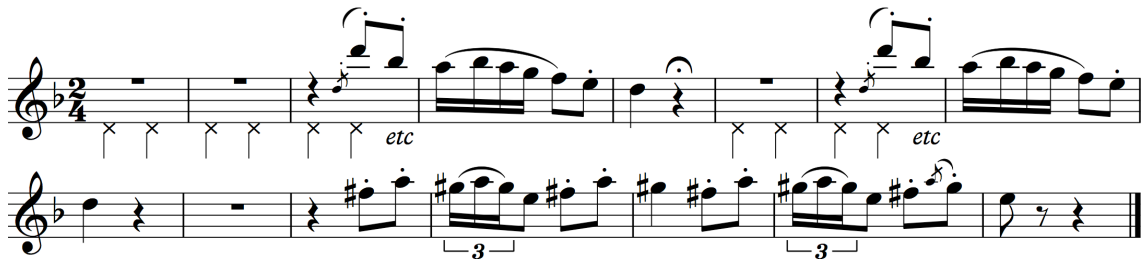


Exemple 10. Passatge de tipus ornamental procedent de la sardana *Mar de Tossa* de Ricard Viladesau.

¹³ Cal destacar que, actualment, no s’han publicat els dos darrers volums de l’obra completa per a cobla de Juli Garreta.



Exemple 11. Passatge solístic procedent de la sardana *Sol ixent* d'Eduard Toldrà.



Exemple 12. Passatge solístic procedent de la sardana *La noia matinera* de Josep Blanch i Reynalt.

No obstant això, també s'inclouen passatges solístics de sardanes i obres rarament interpretades en l'actualitat. Cada vegada més les cobles aposten per la nova creació i també per a la recuperació de sardanes i obres oblidades. El recull de solos inclosos en el compendi, encara que siguin de sardanes o obres poc interpretades, formen part de la història de la música per a cobla i tenen la mateixa validesa històrica que els passatges més recurrents. Per posar un exemple de passatges solístics en sardanes poc interpretades en l'actualitat: *El gegant encantat* de Josep Maria Vilà i Gandol, *El compte d'Empúries* d'Emili Saló, *L'aplec de Sant Martí* d'Antoni Juncà o *Angoixa* d'Enric Casals.



Exemple 13. Passatge solístic procedent de la sardana *El gegant encantat* de Josep Maria Vilà i Gandol.

Exemple 14. Passatge solístic procedent de la sardana *El comte d'Empúries* d'Emili Saló.

Exemple 15. Passatge solístic procedent de la sardana *L'aplec de Sant Martí* d'Antoni Juncà.

Exemple 16. Passatge solístic procedent de la sardana *Angoixa* d'Enric Casals.

Per qüestions de limitació pel que fa a la llargada d'aquest treball, vegeu la llista de la totalitat de passatges a l'annex (v. §1).

3. Detalls i qüestions útils per als intèrprets

Una vegada desenvolupats els diferents criteris i un cop anomenada la selecció de peces de cada autor, ofereixo alguns detalls, molt heterogenis entre elles, que són fruit de l'anàlisi dels diferents solos.

Reflexió a l'entorn de la *Sardana de Fluviol* de Pep Ventura

El compendi inclou la *Sardana de Fluviol* de Pep Ventura. Aquesta sardana esdevé una de les sardanes més antigues del recull de solos i he volgut diferenciar-la de la resta d'obligades de flabiol existents. Ja s'ha comentat anteriorment que en aquest compendi no s'inclouen les sardanes obligades escrites per a lluïment de flabiol, car el focus d'atenció de l'instrument esdevé en la totalitat de l'obra i no en un solo en concret. També és cert que la *Sardana de Fluviol* de Pep Ventura esdevé una sardana pensada per a lluïment de flabiol, però en aquell temps el concepte sardana obligada era diferent que l'actual.

Al segle XIX, diverses sardanes s'emmirallaren amb el model operístic de l'època i assimilaren un cantant d'òpera amb un instrument de la formació. El model estava basat en el divisme instrumental. A principis del segle XX, era habitual trobar sardanes obligades als diferents aplecs i ballades, sobretot sardanes obligades de tenora o tible. Aquestes tenien una característica peculiar: una nota aguda sostinguda durant els darrers compassos sense la possibilitat de respirar, coneguda popularment amb el nom de "pinyol".

Al llarg del segle XX, el lluïment més espontani es va anar transformant en un protocol més rígid en el qual la sardana de lluïment es desenvolupa en un moment molt concret de l'aplec, que habitualment esdevé a la segona ronda de la tarda. Aquest moment esdevé esperat pels sardanistes, que en certa manera jutgen el nivell d'un intèrpret o d'una cobla a través de la peça.

En algunes ocasions, també s'interpreten sardanes obligades a les ballades, però no és molt freqüent.

Exemple 17. Passatge solístic de la *Sardana de Fluviol* de Pep Ventura

El món dels copistes

A diferència d'altres formacions musicals, el material que utilitzen les cobles per interpretar sardanes o obres és, generalment, força precari. Antigament els copistes realitzaven còpies de les sardanes a mà. Aquest fet comportava, a voltes, un alt grau d'imprecisions i d'errors i una divergència interna en elements com les dinàmiques o les lligadures. Aquestes divergències han arribat a l'actualitat fins al punt de ser habituals les opinions dels veterans d'una formació amb frases com: «tota la vida s'ha tocat així». Així doncs, malgrat la notificació escrita en una partitura moltes vegades preval l'experiència, és a dir, l'autoritat de la repetició històrica.

A partir de la dècada dels setanta es van popularitzar les fotocopiadores. Aquest fet aportà una nova eina indiscutible per facilitar l'accés a nou material de forma molt més ràpida. Moltes cobles van optar per fotocopiar les versions originals "urtext" dels compositors per tal d'obtenir una visió més fidedigna de la peça. Cal destacar que la majoria de formacions funcionen amb fotocòpies o hològrafs originals. Existeixen algunes edicions publicades per editorials musicals, però esdevenen quasibé inexistent.

Versions *Urtext* vs. versions modificades

Al llarg del segle XX, per qüestions pràctiques, diversos intèrprets o compositors han modificat sardanes antigues seguint els criteris de cada època en concret. Per posar un exemple, Enric Morera instrumentava les sardanes sense trombó. Aquest fet ocasionava que moltes cobles, les quals disposaven d'aquest instrument, adaptessin la sardana original de Morera en una nova versió per a ser interpretada juntament amb el trombó.

Durant els darrers 20-30 anys, han pres interès els estudis crítics, primant l'obra original del compositor i no l'obra interpretada en el decurs dels anys. Per posar alguns exemples, l'any 2010 l'editorial Tritó, dins la col·lecció *Mestres Gironins*, publicaren diversos volums de l'obra completa per a cobla de Juli Garreta, amb una revisió crítica d'Anna Costal i Bernat Castillejo. Enguany, l'editorial Clivis ha publicat l'obra completa per a cobla d'Eduard Toldrà, amb una revisió crítica de Salvador Mas.

Davant la difícil execució, dues versions

Alguns compositors escriviren dues versions del mateix passatge solístic, un dels quals servia per facilitar-ne l'execució. Enric Casals fou un d'ells. A la sardana *Tres amors* diferencià en dos pentagrames dues versions diferents. A la versió senzilla hi anotà "facilitat".



Exemple 18. Passatge solístic de la sardana *Tres Amors* d'Enric Casals

Josep Maria Ruera escriví dues versions diferents del passatge solístic de la sardana *Camperola*, un d'ells escrit a compàs 2/4 i l'altre a 6/8.



Exemple 19. Passatge solístic de la sardana *Camperola* de Josep Maria Ruera escrit a compàs 2/4.



Exemple 20. Passatge solístic de la sardana *Camperola* de Josep Maria Ruera escrit a compàs 6/8.

Interacció compositor-intèrpret

L'any 1902 s'organitzà un concurs de cobles a Barcelona durant les Festes de la Mercè per iniciativa de Francesc Cambó. En aquest concurs s'hi presentaren les cobles més rellevants de Catalunya. El flabiolaire Pere Rigau¹⁴, un flabiolaire virtuós proper a la figura del virtuós romàntic del segle XIX, fou desacreditat del concurs per no interpretar els mateixos passatges ornamentals que hi havia a la partitura de la sardana *La bola de neu*, de la qual n'era el compositor. El jurat estava format per personalitats com Enric Morera i Antoni Nicolau,

¹⁴ Pere Rigau i Poch "Barretó" (Torroella de Montgrí, 1868- Baix Empordà, 1909). Va ser gran intèrpret de flabiol de finals del segle XIX i inicis del XX. S'inicià a la cobla "Els Barretons". L'any 1884 fundà la cobla "Els Montgrins". Com a compositor va escriure més de cinc-centes sardanes.

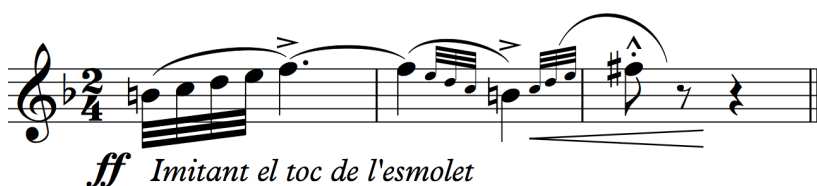
essent el secretari Francesc Cambó. A mode d'anècdota, *La bola de neu* fou interpretada per la cobla Els Montgrins. En una crònica de Josep Castells publicada l'any 1930 en el Llibre de la Festa Major de Torroella de Montgrí hi trobem la següent descripció dels fets:

En acabar la cobla fou tan unànime i persistent l'ovació del públic, que el mateix jurat es vegé obligat a indicar a Rigau que repetís la sardana. Hom donava per descomptat que a la nostra cobla —amb referència als Montgrins— correspondria una de les primeres qualificacions. I no fou així. Les deliberacions del jurat van ésser molt laborioses. Hom digué més tard que la labor de Rigau amb el flaviol no entrava en el terreny estricte de la música, per haver observat que totes aquelles filigranes no figuraven pas escrites damunt del pentàgrama. I era cert. Tots sabem que era tal el prodigi de Rigau, que sovint, quan tocava, aclucava els ulls o els girava de cara al cel —ben lluny de la materialitat del negre de la cartolina— mogut sens dubte una força intuïtiva. Si tot això ens ho mirem sota el punt de vista d'unes regles fixes, determinades, existents; el jurat tenia raó. Ara, si ens plau l'art no com una disciplina, sinó com un esplai de l'ànima, *com una recerca de la divinitat*, que diria Pere Corominas, aleshores el fall de qualsevol jurat fóra molt discutible (Castells 1930: 37).

Així doncs, la improvisació va incomodar als cercles acadèmics de Barcelona. Tot i haver impressionat clarament al públic, el jurat va considerar que la improvisació amb el flabiol no era vàlida fins el punt de jutjar que allò que no està escrit no es pot considerar música.

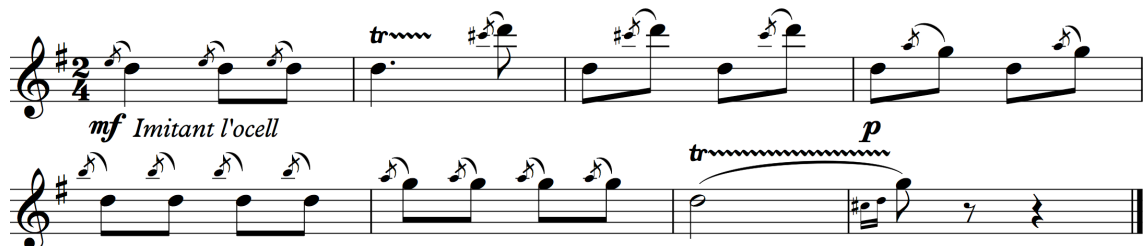
El so del flabiol com a imitació

En determinades ocasions s'ha utilitzat el so del flabiol per a descriure diversos tipus de sonoritats. A la *Sardana humorística* d'Antoni Juncà hi apareix un passatge on l'autor especificà "*imitant el toc de l'esmolet*".



Exemple 21. Passatge solístic de la *Sardana humorística* d'Antoni Juncà.

A la sardana *El siti de Girona* de Narcís Paulís hi apareix un passatge solístic on l'autor especificà "*imitant l'ocellet*".

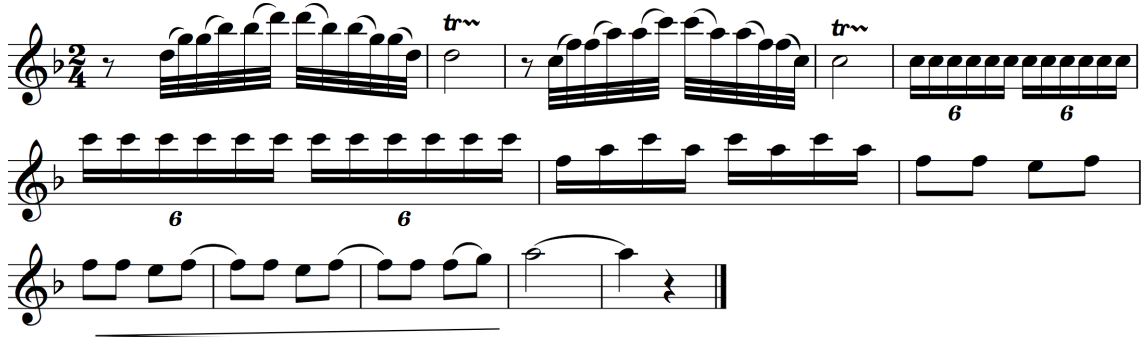


Exemple 22. Passatge de tipus ornamental de la *El siti de Girona* de Narcís Paulís.

Els recursos tímbrics del flabiol

El flabiol ofereix una varietat de recursos tímbrics que es poden utilitzar quan el compositor ho indiqui. Alguns exemples són el doble picat, el triple picat, el *frullato*, els multifònics, els harmònics, entre d'altres. Si observem els solos de les sardanes i les obres del compendi, podem afirmar que pocs compositors utilitzaven aquestes possibilitats tímbriques.

Actualment és habitual trobar sardanes o obres amb doble i triple picat, amb *frullato* i inclús amb algun multifònic. Un dels primers en utilitzar el doble i el triple picat fou Pere Rigau a la sardana *La bola de neu*, composta l'any 1902.



Exemple 23. Fragment de la sardana *La bola de neu* de Pere Rigau. En aquesta sardana veiem l'aplicació del triple picat en el 5è compàs.

Enric Casals i Emili Saló són els primers compositors que utilitzaren el *frullato* com a recurs tímbric. De fet, de tots els compositors que formen part del compendi són els únics que l'utilitzen. Enric Casals utilitzà el *frullato* a la sardana *A en Juli Garreta*, signada a Sant Salvador el juliol de 1924 i Emili Saló utilitzà el *frullato* a la sardana *El rossinyol de la vella ermita*, signada l'any 1951.



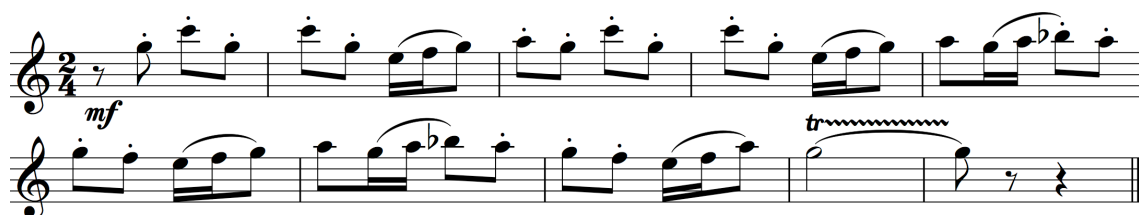
Exemple 24. Fragment de la sardana *A en Juli Garreta* d'Enric Casals. En aquesta sardana veiem l'aplicació del *frullato* en el segon compàs.



Exemple 25. Fragment de la sardana *El rossinyol de la vella ermita* d'Emili Saló. En aquesta sardana veiem l'aplicació del *frullato*.

Sol ixent d'Eduard Toldrà

Narcís Paulís va rebre classes de violí d'Eduard Toldrà. En una de les classes, Toldrà li volgué ensenyà un esbós de la sardana que estava component en aquell moment¹⁵. Es tractava de la sardana *Sol ixent*, sardana que ha esdevingut un referent de l'obra del compositor. Aquesta sardana fou composada l'any 1922 (Mas: 88). Segons sembla, Eduard Toldrà interpretà la sardana amb piano durant una classe de violí amb Paulís i li proposà el següent solo de flabiol:



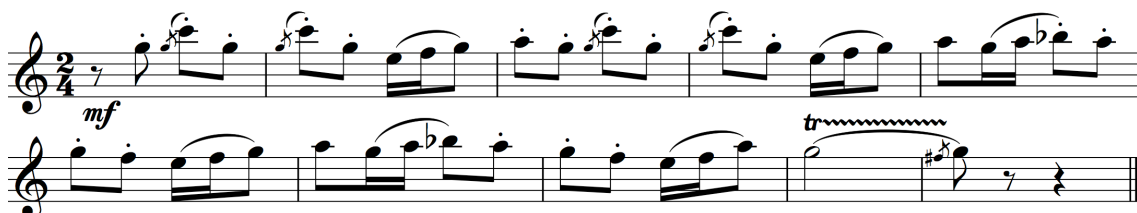
Exemple 26. Recreació del solo que va proposar inicialment Toldrà a Paulís.

Narcís Paulís, que en aquell moment tenia 17 anys, li suggerí una sèrie de canvis al solo inicial dels llargs. Li proposà afegir uns ornaments, coneguts amb el nom de *acciaccatura*¹⁶, i la incorporació de la resolució del trino final. Toldrà, bon coneixedor de les habilitats de

¹⁵ Aquesta informació es extreta de la font oral d'un dels deixebles de Narcís Paulís, Jordi León i Royo.

¹⁶ El mot *acciaccatura*, prové de l'italià *acciaccare*. Aquest mot s'utilitza per a nombrar un tipus determinat d'ornament musical. També es coneix amb el nom d'*apoggiatura curta*.

Paulís amb el flabiol, acceptà la suggerència i canvià la proposta inicial. Així doncs, el solo quedà d'aquesta manera:



Exemple 27. Passatge solístic que finalment escriví Toldrà a la sardana *Sol ixent*.

Des de la composició d'aquesta sardana, aquest solo ha esdevingut un dels més temuts per als intèrprets de flabiol, car en la majoria dels instruments el lligat del sol 4 al do 5 resulta impracticable amb les posicions habituals. Curiosament, el flabiol que utilitzava Paulís podia lligar aquest interval amb facilitat, lligant la posició del sol 4 amb la posició del do 4. Actualment els intèrprets han de provar diferents opcions per tal d'aconseguir el lligat amb un bon nivell d'afinació, i molt sovint no acaba sortint amb la perfecció esperada. En definitiva, l'anècdota de Paulís afegí dificultat i certs mals de cap als actuals flabiolaires.

El tractat d'instrumentació de Joaquim Serra

Joaquim Serra, fill de Josep Serra, fou indiscutiblement un dominador extrem de les possibilitats creatives de la cobla. Les seves partitures i el seu Tractat d'instrumentació per a cobla (Barcelona, 1957) han servit de mestratge en la formació dels compositors actuals. En el dia d'avui, aquest tractat encara s'utilitza i a la vegada és analitzat des d'un punt de vista musicològic. En aquest tractat Serra digué:

El flabiol és un instrument sumament imperfecte. No és possible de trobar-ne originàriament cap model ben afinat i solament alguns flabiolaires amb bona voluntat, fent retocs als seus instruments han aconseguit posar-los en condicions acceptables d'afinació. El flabiol té tres claus (Serra 1957:13).

Cal destacar que actualment els flabiols es construeixen amb quatre claus. Aquest fet facilita l'execució d'alguns passatges que amb el flabiol de tres claus presentaven més dificultat. Si escoltem enregistraments històrics observem que pocs intèrprets podien aconseguir bons nivells d'afinació. És molt probable que en l'afirmació que copiem a continuació, Joaquim Serra es referís a Pere Moner i Parella¹⁷: «(...) i solament alguns flabiolaires amb bona voluntat, fent retocs als seus instruments han aconseguit posar-los en condicions

¹⁷ Pere Moner i Parella (La Canya, 1899 - Barcelona, 1965). Flabiolaire i violinista, alumne d'Antoni Moner. Va formar part de les cobles "La Principal Olotina" i "La Lira". Fou fundador de la Cobla Barcelona i hi estigué vinculat fins la seva mort. És intèrpret en la majoria d'enregistraments històrics de la Cobla Barcelona Compartiren amistat amb Joaquim Serra.

acceptables d'afinació» (Serra 1957:13). Moner tenia un flabiol construït pels Llantà¹⁸. El mateix intèrpret efectuà diversos retocs en el seu instrument per aconseguir-ne millores tècniques. No obstant això, les seves modificacions no es van popularitzar.

Serra afirmà:

El flabiol és un instrument d'un timbre simple, podríem dir pastorívol, mai però expressiu. (...) precisament la seva feblesa permet utilitzar-lo amb excel·lent efecte en passatges d'ornament dins un solo d'un altre instrument.» (...) «Un dels doblatges més utilitzats amb el flabiol és amb la trompeta i particularment amb sordina, especialment en passatges de caràcter joiosos o burlescs» (Serra 1957:15).

A través d'aquest tractat, es formaren una sèrie de compositors pòstums al mestre Serra que aplicaren els models suggerits. Així doncs, era habitual la utilització del flabiol en passatges ornamentals o amb algun soli amb trompeta.



Exemple 28. Passatge de tipus ornamental procedent de la sardana *Remembrança* de Joaquim Serra.



Exemple 29. Passatge a soli, flabiol i trompeta, procedent de la sardana *Roses del Brull* de Joaquim Serra.

L'introït: el solo més interpretat. Problemàtica actual

S'anomena entrada o introït la melodia que interpreta el flabiolaire per iniciar qualsevol sardana. Aquesta melodia té els seus orígens en la sardana curta i respon al compàs 6/8. La melodia esdevé un avís als músics i als balladors que la sardana està a punt de començar. Aquesta melodia s'efectua a solo i es finalitza amb un cop de tamborí.

¹⁸ Joaquim Llantà (1849-1916) i el seu fill en Pere Llantà (1891-1944). El primer més dedicat a la fabricació de tibles i tenores, mentre que en Pere era més propens a la elaboració de flabiols.



Exemple 30. Exemple d'introit. Aquesta variant fou proposada per Narcís Paulís i avui en dia esdevé la més generalitzada.

Al llarg dels anys aquesta melodia ha estat objecte de diversos canvis influïts per l'aparició de noves versions o pels gustos subjectius de cada intèrpret. Al llarg del segle XX s'interpretava l'introit a les diferents ballades de carrer i a les sales de concert. Fa pocs anys, diverses cobles han agafat el costum d'eliminar l'entrada a les sardanes interpretades als concerts de música per a cobla amb la presència d'un director que dóna l'entrada. Una de les raons és que alguns directors atribueixen poc sentit a la melodia, car sempre s'interpreta en la mateixa tonalitat i produeix ambigüïtat i poc lligam amb la tonalitat de la sardana que el precedeix. Aquest fet ha molestat a diversos sectors sardanistes amb una mentalitat més conservadora. Observem dues cròniques de l'any 2010 publicades consecutivament per Ramon Massana —maig 2010— i Gabriel Vicente —octubre 2010—. Ambdós persones són membres de l'entitat Foment de la Sardana de Barcelona¹⁹.

Ens adonem que ara hi ha costum en els concerts de cobla, de fer-los amb director, ometent-se l'introit del flabiol al començament de les sardanes. Molts creuen que si hi ha una direcció als concerts, aquests són millors, però no és veritat. (...) Moltes vegades el director molesta la visió de la cobla o d'algun instrumentista. I si hi ha d'haver direcció, només poder ometre el toc del flabiol al començament de l'obra, creiem que és un argument molt pobre per a justificar-lo. A nosaltres, no ens agrada aquesta supressió del flabiol, ni que es dirigeixin obres en que no fa cap falta, ja que com es pot veure, els instrumentistes quasi bé mai no el miren quan executen l'obra. Creiem que és una riquesa la cobla, el so dels instruments, moltes composicions de gran interès i sensibilitat musicals i la particularitat del so del flabiol a l'inici de les sardanes. Dóna una singularitat que creiem que no es troba enlloc. No perdem aquests valors, si us plau. Defensem la nostra personalitat en tots els aspectes, i en el de la música també (Massana 2010).

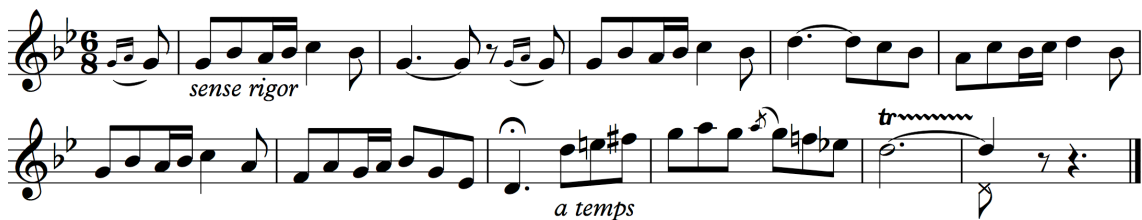
Uns socis del Foment ens demanen que l'entitat es posicioni davant la tendència, malauradament força estesa, que als concerts amb cobla on s'interpreten les sardanes amb un director— d'aquesta conducció musical en parlarem en una altre ocasió— que es prescindeixi del tan nostrat i característic introit, el que dóna inici a la composició. (...) el prescindir d'aquesta senzilla tonada musical —més o menys allargassada segons criteri del flabiolaire— el qual realment és qui

¹⁹ Les cròniques s'han extret de la pàgina web oficial de l'entitat Foment de la Sardana de Barcelona. (www.fomentdelasardana.net)

marca la pauta en el decurs de la interpretació musical. L'introit doncs, és tan consubstancial amb la configuració de la sardana, que el Foment considera un error prescindir-ne (Vicente 2010).

Actualment es poden observar opinions de diferents tipus. Algunes cobles amb director continuen fent l'introit als concerts, d'altres cobles promouen l'elisió de l'introit, d'altres només fan l'introit en sardanes compostes als inicis del segle XX i només eliminen l'introit a les sardanes actuals.

A mode d'anècdota, l'any 1907 Joan Lamote de Grignon va compondre la sardana *El Testament de n'Amélia*, una peça inspirada en el tema popular que porta en el títol. En aquesta sardana l'autor proposà un introit inèdit construït a partir dels motius desenvolupats al llarg de la peça. D'aquesta manera, es substituïa l'introit habitual per un d'específic.



Exemple 31. Introit de la sardana *El testament de n'Amélia* de Joan Lamote de Grignon.

Segons l'edició publicada a DINSIC, l'autor va escriure des de la primera nota fins al calderó a l'octava alta. La partitura publicada fou revisada per Jordi León, i es preferí baixar aquest passatge una octava per sota. La proposta inicial del compositor és poc recomanable des del punt de vista flabiolístic per ser massa agut i estrident.

Opinions sobre la interpretació del tamborí

En moltes partitures hi trobem indicats els passatges solístics de tamborí. La majoria dels passatges esdevenen ritmes senzills i de fàcil execució i en alguns s'aprofita el rebot de la baqueta per donar la impressió d'un curt redoblament.

Exemple 32. Passatge solístic de tamborí i de flabiol de la sardana *Alt Empordà* de Ricard Viladesau.

Així doncs, ens preguntem què passava antigament en el cas que el compositor no indiqués cap ritme pel tamborí. Si analitzem els estudis i exercicis que va escriure Baldomer Pastells entre 1925 i 1927²⁰ no hi apareix cap referència pel tamborí. Aquest fet ens fa pensar en la possibilitat que a la dècada del 1920 aquest instrument hagués perdut importància com a base rítmica a favor dels instruments més greus de la cobla.

L'any 1930 Josep Maria Ruera va compondre la sardana *La pubilleta de casa* i en un pentagrama de la part del tamborí el compositor anotà «el tamborí a piacere», entenent a piacere com “al gust de l'interpret”. L'any 1973 Josep Maria Ruera va compondre la sardana *Airosa Magalí* i hi anotà «En el tamborí cal executar el que hi ha marcat, el demés a judici de l'interpret». És curiós veure que després de 43 anys el compositor tornà a especificar aquesta característica en una de les seves sardanes.

Joaquim Serra afirmà:

«(...) el ritme del Tamborí és executat a voluntat del flabiolaire, però en tots moments el compositor pot indicar la figuració desitjada» (Serra 1957:15).

També cal destacar que en els estudis que va escriure Lluís Buscarons als anys 70 tornà a posar relleu la utilitat del tamborí.

Al *Mètode bàsic per a l'estudi de flabiol i tamborí*, León afirmà:

²⁰ Es conserven a l'Arxiu de l'Escola Municipal de Música Antoni Agramont de Castelló d'Empúries.

«Com a norma general, el tamborí ha de duplicar el paper del baix. Ha de seguir les dinàmiques del conjunt, tocant piano o *forte*, segons convingui. En passatges exempts d'acompanyament rítmic (un fragment coral, una intervenció de la tenora completament sola, etc.) el tamborí s'ha d'abstenir de tocar» (León 2003: 88).

Actualment encara es segueixen les idees escrites darrerament en aquest apartat. En la majoria de sardanes la figuració rítmica no està escrita. Així doncs, el flabiolaire ha de conèixer prèviament la sardana per acompanyar-la rítmicament amb el tamborí amb total seguretat.

En certa manera, les partitures deixen la porta oberta a la realització de passatges rítmics d'acord amb el criteri de cada intèrpret (com segurament es feia antigament). Així doncs, el criteri subjectiu de l'intèrpret pot ésser de decisiva importància.

4. Criteris d'edició

Un cop efectuada la selecció de passatges solístics sorgí la idea de publicar el compendi a través d'una editorial o d'una autopublicació. En el cas que es volgués fer en un futur, caldrà tenir en compte una sèrie de qüestions que desenvoluparé a continuació.

Per una banda, caldrà buscar les lleis referides a la propietat intel·lectual dels compositors. Com és sabut, els drets d'autor segueixen vigents durant 70 anys després de la mort del compositor.²¹ L'obra d'alguns compositors del compendi com Pep Ventura, Antoni Agramont o Juli Garreta ja és en domini públic.²² Tanmateix, la majoria de passatges restants no ho són. Per tant, s'haurà de contactar amb l'SGAE per demanar el permís pertinent a tots els hereus dels compositors que encara conserven aquests drets. Cal remarcar que, en el cas que les fonts d'alguns passatges solístics vinguin de publicacions d'editorial, també caldrà tenir en compte els drets d'edició. La majoria de passatges d'aquest treball provenen de manuscrits i hològrafs dels compositors, per tant, cap editorial podrà reclamar-ne els drets d'edició.

En quant als criteris d'edició, és obvi pensar que existeixen múltiples maneres d'estructurar-los i de desenvolupar-los. A continuació en suggereix-ho alguns:

²¹ La llei esdevé complexa, ja que s'aplica tenint en compte la data de la defunció del compositor. L'any 1879 el termini era de 80 anys de la mort del compositor. No obstant això, l'any 1987 el termini es va rebaixar a 70 anys de la mort del compositor. Espanya. Real Decreto Legislativo 1/1996, de 12 de abril, por el que se aprueba el texto refundido de la Ley de Propiedad Intelectual, regularizando, aclarando y armonizando las disposiciones legales vigentes sobre la materia. (BOE [en línia], núm. 97, de 22/04/1996. <http://www.boe.es/buscar/pdf/1996/BOE-A-1996-8930-consolidado.pdf> - Consulta : 13 de maig de 2015).

²² El domini públic esdevé quan s'excedeixen els drets de les obres i aquests drets passen a ser del col·lectiu. A partir d'aquest moment, el dret pertany a tothom.

- Els compositors estan distribuïts en un format cronològic amb referència a la data de naixement. Cada un d'ells va acompanyat dels seus respectius cognoms, la data de naixement i la data de defunció. Els títols de les sardanes o obres estan organitzats de forma alfabètica. Així doncs, els diferents solos queden distribuïts en una forma totalment aleatòria. Hem prescindit d'un ordre gradual de menys a més dificultat d'execució, evitant una decisió subjectiva i personal. També hem prescindit d'un ordre per a tipologia de solo. D'aquesta manera la presentació escollida oferirà un aspecte pràctic i més visual del conjunt de solos.
- En cap cas inclouré en quin compàs es troba el passatge solístic, ja que la majoria de sardanes i obres són de dimensions breus. Aquest fet produeix que els passatges siguin fàcilment identificables en una partícula. A la vegada, tampoc indicaré amb quin instrument es realitza un passatge solístic a soli.
- Per indicar a quina tipologia de passatge correspon cada fragment, utilitzaré el terme *solo* i el terme *soli*. En el cas que el fragment esdevingui un passatge de tipus ornamental, no hi haurà cap indicació.
- En quant als criteris lingüístics, he hagut de reflexionar en la normalització lingüística d'alguns títols, ja que alguns compositors són anteriors a la normativa ortogràfica promoguda per Pompeu Fabra. En aquest cas, he inclòs el nom original del manuscrit seleccionat i al seu costat el nom normalitzat. Per posar un exemple, *A la plassa* / *A la plaça* d'Enric Morera o *Perelada* / *Peralada* de Josep Serra. A la vegada, també he normalitzat les indicacions musicals d'expressió que s'inclouen als manuscrits sense incloure els no normalitzats o originals del manuscrit. Per posar un exemple, el mot *energich* queda normalitzat amb el mot enèrgic, i el mot *expressiu* queda normalitzat amb expressiu.
- He demanat al dissenyador i amic Jaume Roure i Gilibert que ideï la part gràfica i el disseny artístic del compendi. Vegem-ne un exemple gràfic a l'annex (v. §3).
- Contemplo la possibilitat d'afegir una publicació digital a l'annex de l'edició impresa format per les biografies dels compositors, diverses gravacions sonores dels fragments solístics més rellevants i diversos apartats interactius que caldria desenvolupar en un futur.

Conclusions

L'objectiu d'aquest treball ha estat confeccionar un compendi de passatges solístics per a flabiol i tamborí provinents de la literatura per a cobla d'un període determinat. En les darreres pàgines d'aquest estudi, n'extrec les conclusions principals.

En primer lloc, he verificat l'existència d'una àmplia literatura per a cobla escampada arreu del territori català. L'elecció del criteri de selecció de compositors pretèrits em va permetre aprofundir una part concreta de la historiografia musical catalana: els compositors nascuts entre 1817 i 1925 que van escriure per a cobla. Així doncs, he quedat sorprès dels múltiples compositors que van pensar en les possibilitats tímbriques del flabiol i les possibilitats rítmiques del tamborí. A la vegada, he observat com diversos compositors catalans de renom internacional, com Pau Casals, Xavier Montsalvatge, Robert Gerhard o Joan Manén van pensar en aquest instrument. Cal dir que també ho feu Ígor Stravinsky (1882-1971) amb una composició per a cobla que resta desapareguda en l'actualitat (Ventura 2014). Cada una de les partícels existents proporciona una gran riquesa per al flabiol i el tamborí.

Malgrat que en aquest treball no s'analitzin els conceptes compositius dels passatges solístics, cal destacar-ne algunes consideracions.

De la mostra seleccionada concloc que, entre el període historiogràfic analitzat, hi ha hagut la voluntat de prevaldre un tipus de protagonisme ornamental més que no pas líric en el flabiol. A la vegada, la majoria dels fragments solístics esdevenen de curtes dimensions en comparació als fragments solístics de tenora o de tible de l'època. Cal destacar algunes composicions de Joaquim Serra i Corominas com les *Impressions Camperoles*, en les quals el compositor tracta el flabiol com si fos un instrument orquestral. Actualment s'ha dotat al flabiol i al tamborí una entitat diferent que comporta la presència de fragments solístics més desenvolupats i a la vegada amb més dificultat interpretativa, que sovint ha anat lligada a la formació dels intèrprets actuals. Cal reflexionar que durant els darrers 150 anys l'estètica musical ha evolucionat i ha comportat canvis en la composició i en la interpretació.

Per raons d'accessibilitat he revisat l'obra completa —almenys la coneguda en l'actualitat— dels següents compositors: Joan Lamote de Grignon, Joan Manén, Pau Casals, Antoni Català, Enric Casals, Robert Gerhard, Eduard Toldrà, Ricard Lamote de Grignon, Joaquim Serra, Narcís Paulís, Rafael Ferrer, Xavier Montsalvatge, Fèlix Martínez-Comín i Josep

Maria Bernat. Així doncs, els fragments solístics que trobem al compendi són els més rellevants de tota la producció d'aquests compositors.

Tot i que la mostra de compositors no és aleatòria, car té un component subjectiu, penso que és una aproximació prou bona i representativa de l'època seleccionada. No obstant això, hi ha diferents factors a tenir en compte que produeixen que la mostra sigui esbiaixada:

- Hi ha compositors propers al món de la cobla i compositors que, per motius de desconexió instrumental d'aquesta formació, probablement no van instrumentar les seves peces. Aquest fet produeix un esbiaix a la mostra, car es desconeix fins quin punt el fragment solístic és fruit de la idea del propi compositor o de l'instrumentador. Així doncs, caldria estudiar aquests compositors i indagar en cada un d'ells la possibilitat que algú els hagi instrumentat alguna peça.
- De determinades sardanes i obres de la mostra, se'n desconeixen les dates de composició. Cal destacar, que en la majoria de peces analitzades no hi consta la data de composició. Si formulem la hipòtesi que d'un determinat compositor, per qüestions d'accessibilitat al seu fons, només s'ha observat una determinada etapa compositiva, la mostra observada no esdevindria representativa de la totalitat de l'obra del compositor. Per tant, caldria obtenir un catàleg compositiu complet de cada un dels compositors i fer una selecció representativa del conjunt. Actualment, són pocs els compositors que tenen un catàleg compositiu complet i verificat per musicòlegs experts en la temàtica.
- Per les dimensions limitades d'un treball acadèmic d'aquestes característiques ha estat impossible incloure la totalitat de compositors que han escrit per a cobla en el període seleccionat. En aquest compendi s'inclouen aquells compositors que han escrit per a cobla i han ressaltat en la historiografia musical catalana, juntament amb compositors de projecció internacional. Cal dir que un cert criteri subjectiu també ha estat present al llarg de la selecció. Per tant, és obvi pensar que com més compositors s'haguessin afegit a la mostra, més representativa hauria estat.

A l'apartat de qüestions útils per als intèrprets he exposat la precarietat de les còpies que utilitza la major part de cobles. La majoria d'elles compten amb múltiples divergències referents a les dinàmiques, les lligadures i les articulacions. Així doncs, és una evidència dir que el món dels copistes ha afectat i afecta a la interpretació resultant de la formació. Per tant, caldria confeccionar noves edicions informatitzades i unificar criteris, revisar totes les

particel·les i crear una partitura general o guió de direcció pel director. Durant les revisions, caldria unificar les divergències en les dinàmiques i en les lligadures per tal d'obtenir un resultat final que en faci més clara i intel·ligible la interpretació actual. També caldria diferenciar les lligadures que abasten molts compassos i que indiquen la lògica del fraseig més que no pas la pràctica en la interpretació, car hi ha lligadures que s'han de trencar necessàriament per respirar. Cal tenir present que les partitures deixen la porta oberta a la realització dels passatges d'acord amb el criteri de cada intèrpret (com segurament es feia a l'època). També s'ha comentat que durant els darrers 20-30 anys, han pres interès els estudis crítics, primant l'obra original del compositor i no l'obra interpretada en el decurs dels anys. Tots els estudis musicològics a l'entorn de la música per a cobla enriqueixen a la interpretació resultant de la formació.

Seguint aquesta temàtica, també cal afegir algunes qüestions referents a l'intèrpret i al compositor. Alguns intèrprets han canviat alguns passatges originals per tal de facilitar-ne l'execució final. En certa manera, alguns intèrprets han acabat realitzant versions més senzilles dels passatges solístics per qüestions tècniques i idiomàtiques de l'instrument. Davant la manca de temps per analitzar aquesta qüestió tan interessant, obro la porta a hom que vulgui estudiar els motius pel qual s'han realitzat aquests canvis, i veure la seva aplicació en un futur.

En els darrers anys, la història oral ha anat adquirint una importància decisiva en el quefer dels historiadors i musicòlegs. De fet, al llarg del treball s'ha utilitzat diverses informacions provinents de fonts orals. Convé puntualitzar que les fonts provinents de la història oral s'haurien de verificar amb rigorositat i amb la necessitat de cercar pluralitat, tant en els aspectes ideològics com en la personalitat dels entrevistats. La font oral esdevé molt interessant encara que no es pugui recolzar ni ser consensuada amb documentació. Per tant, seria molt interessant recopilar informació oral referida als aspectes de la cobla, com és el cas de la informació oral obtinguda en la sardana *Sol ixent* d'Eduard Toldrà.

Pel que fa a l'aprenentatge del flabiol i el tamborí en l'actualitat, puc afirmar que està en un dels millors moments de la seva història, puix que els estudis de grau mig i grau superior estan oficialitzats i ambdós disposen d'un bon nombre d'estudiants.

Així doncs, l'existència d'un compendi de passatges solístics de flabiol i tamborí esdevindria una eina pedagògica per aquests estudiants i, indirectament, seria una eina de seguretat als aspirants a una plaça vacant d'una cobla durant la vida professional d'un músic. A més a

més, també pot ser utilitzada com a eina pedagògica a nivell autodidacte o bé com un complement per als professors.

Arxius i Centres de documentació

Arxiu Comarcal del Baix Empordà, La Bisbal d'Empordà

Arxiu particular de Jordi León, Barcelona

Arxiu musical Cobla Marinada

Biblioteca Nacional de Catalunya, Barcelona

Centre de Documentació de l'Orfeó Català, Palau de la Música, Barcelona

Arxiu Músics per la cobla de Josep Maria Serracant, Sabadell

Fons i bibliografia

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

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

ARDANUY, Barbara (2010) *El flabiol en concert. Una tradició flabiolística recent pel segle XXI*. Projecte final de carrera, Escola Superior de Música de Catalunya, Barcelona.

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

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

BARAT, Mireia (2001). *L'avi Ran. Anàlisi i interpretació d'estudis del segle XIX per a flabiol i tamborí*. Projecte final de carrera, Escola Superior de Música de Catalunya, Barcelona.

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

CAPMANY, Aureli (1948). *La sardana a Catalunya*. Barcelona: Montaner i Simón S.A.

CASTELLS, Josep (1930). Crònica i opinió del concurs de cobles organitzat a Barcelona l'any 1902. *Llibre de la Festa Major 1930*. Torroella de Montgrí: Associació del llibre de la festa major.

CASTILLEJO, B.; COSTAL, A. (2010) *Obra completa de Juli Garreta (1875-1925)*. Barcelona: Tritó. Col·lecció Mestres Gironins. Vol. I, II, III i IV.

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

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

COSTAL, Anna (2014). *Les sardanes de Pep Ventura i la música popular a Catalunya entre la restauració dels jocs florals i la primera república (1859-1874)*. Tesis doctoral, Universitat Autònoma de Barcelona, Bellaterra.

- DOMÈNECH i MONER, Joan. (2002). *Fèlix Martínez i Comín i Pepita Lluell*. Girona: Diputació de Girona, Col·lecció mos, vol 14.
- ELIAS, F.; ELIAS, J.; (2000). *Mètode bàsic per a l'estudi del tible*. Barcelona: Generalitat de Catalunya: DINSIC.
- DÜRICHEN, C.; KRATSCH, S. *Orchester Probespiel. Test pieces for orchestral auditions excerpts from the Operatic and Concert Repertoire. Flute and Piccolo*. Frankfurt, Leipzig, London, New York: C. F. Peters.
- GRAHIT, Josep (1916). *Recull sardanístic. Autors-sardanes-cobles*. Girona: La Editorial de Girona.
- GIL i MEMBRADO, Tomàs (2003). *Vademècum sardanístic*. Girona: Diputació de Girona, Col·lecció mos, vol 26.
- LAMOTE DE GRIGNON, J. (2000). *El testament de n'Amèlia*. Barcelona: Dinsic. Col·lecció de sardanes.
- LEÓN i ROYO, Jordi (2003). *Mètode bàsic per a flabiol i tamborí*. Barcelona: Generalitat de Catalunya: DINSIC.
- LEÓN i ROYO, Jordi (2003). *Exercicis de mecanisme per a flabiol i tamborí*. Barcelona: Editorial Boileau.
- MAINAR; Josep (1986). *La sardana. Dansa nacional, dansa viva*. Barcelona: Rafael Dalmau Editor.
- MAS, Salvador. (2015). *Eduard Toldrà. Obra completa per a cobla*. Barcelona: Dinsic. Vol. 1.
- MITJANS, R.; SOLER, T. (2001). *Introducció al flabiol i bombo*. Barcelona: Editorial Alta Fulla.
- PADROSA, I; RAMIÓ, C. (2000). *La nissaga dels Serra*. Santa Coloma de Farners: GISC.
- PUERTO, Jordi (1998). *Aproximació a la Cobla Barcelona*. Girona: Diputació de Girona, Col·lecció mos, vol 3.
- PUERTO, Jordi (2001). *Retalls d'una vida (Josep Maria Bernat i Colomina)*. Girona: Diputació de Girona, Col·lecció mos, vol 11.
- RIERA, C.; SERRACANT, J.M.; VENTURA, J. (2002). *Diccionari d'autors de sardanes i de música per a cobla*. Santa Coloma de Farners: SOM, Revista de Cultura Popular de Catalunya.
- ROQUÉ, Robert (1997). *Històries de les sardanes*. Girona: Diputació de Girona, Col·lecció mos, vol I, II, III.
- ROQUÉ, Robert (1998). *Ricard Viladesau i Caner. El príncep de la tenora*. Girona: Diputació de Girona, Col·lecció mos, vol. 2
- SERRA, Joaquim (1957). *Tractat d'instrumentació per a cobla*. Barcelona: Graficas Marina S. A.
- VENTURA, Jesús (2014). *La sardana a Barcelona*. Barcelona: Ajuntament de Barcelona, Direcció de Serveis Editorials.