

LA SARDANA SEGONS JOAQUÍN TURINA

ALBERT FONTELLES I RAMONET

Universitat Autònoma de Barcelona

RESUM

L'article relaciona Joaquín Turina amb Catalunya. Per una banda, corrobora l'existència d'una revisió del concepte de sardana deslligat pròpiament de la cobla i consolidat en altres ambients musicals com el simfònic o el de la música de cambra. Per altra banda, exposa el punt de vista del compositor vers la sardana i la cobla. A partir de l'anàlisi de «Sardana» de Joaquín Turina, es demostra fins a quin punt la visió crítica d'un compositor pot quedar plasmada en la visió creativa de la seva obra.

PARAULES CLAU: Joaquín Turina, sardana, Noucentisme, repertori per a piano, segle XX, música catalana, crítica musical, Catalunya.

THE SARDANA ACCORDING TO JOAQUÍN TURINA

ABSTRACT

This paper relates Joaquín Turina to Catalonia. On the one hand, it confirms the existence of a review of the *sardana* concept, properly separated from the *cobla* and consolidated in other musical areas such as symphonic music and chamber music. On the other hand, it presents the composer's point of view regarding the *sardana* and the *cobla*. From an analysis of Turina's «Sardana», we show the extent to which a composer's critical vision can be reflected in the creative vision of his work.

KEYWORDS: Joaquín Turina, sardana, *Noucentisme*, piano repertoire, 20th century, Catalan music, music criticism, Catalonia.

Barcelona va ser una ciutat que va atraure Joaquín Turina. El compositor va visitar-la en nombroses ocasions i va plasmar-ne els diferents records en un diari personal. Les passejades arran de mar i els esmorzars al port el van captivar. També el Tibidabo, la catedral, els diferents restaurants de la ciutat, les excursions amb

les *Golondrinas* i, fins i tot, les visites a un cabaret anomenat Refectorium. Joaquín Turina es va relacionar amb artistes, crítics i intel·lectuals catalans com Manuel Clausells, Eugeni d'Ors, Oleguer Junyent, Frank Marshall, Rafael Moragas, Jaume Pahissa i Santiago Rusiñol que, a banda d'acollir-lo i guiar-lo, van ser un important pilar en el seu desenvolupament professional a Catalunya. A tall d'agraïment, Turina va compondre una sardana dins l'obra *Evocaciones*, una composició que segons el músic va esdevenir: «un homenatge d'un andalus a la terra catalana».¹

JOAQUÍN TURINA A CATALUNYA

A finals de la dècada de 1910 i sobretot durant la de 1920, Joaquín Turina va freqüentar la ciutat de Barcelona. Una de les primeres cites va ser el 2 de juliol de 1917, en què Turina va estrenar *La adúltera penitente* al Teatre Novetats de Barcelona amb l'orquestra de la companyia Martínez-Sierra, una formació que segons el músic estava formada per elements «desasociados, bastante endebles y algo rebeldes».² El drama musical, escrit en tres actes i tretze quadres, i amb decorats de Maurici Vilomara, Salvador Alarma i Oleguer Junyent, va obtenir cert èxit el dia de l'estrena,³ però va causar una forta polèmica a la quarta representació, en la qual, a banda de diverses protestes del públic, es va accidentar l'actriu Catalina Bárcena i es va suspendre la funció.⁴ Al cap d'uns dies i al mateix teatre, Turina va dirigir *El corregidor y la molinera*, una pantomima de Manuel de Falla i de Gregori Martínez-Sierra. Turina va anotar en el seu diari personal que les representacions «eran muy ruidosas».⁵ I és que, segons sembla, Joan Gisbert, Oleguer Junyent, Joaquim Montaner, Eugeni d'Ors i Santiago Rusiñol, que eren a la platea del teatre, es van aixecar i van fer tot el possible per contrarestar l'actitud d'un públic incapaç de comprendre l'obra escènica.⁶ Serguei Diàguilev, que estava assegut a la llotja del teatre, va quedar tan entusiasmat que no va tardar a proposar a

1. ASSOCIACIÓ DE MÚSICA DA CAMERA DE BARCELONA, *Sessió Joaquim Turina, 29-X-1928* (en línia), Barcelona, Centre de Documentació de l'Orfeó Català (CEDOC), col·l. «Programes de concert de l'Orfeó Català - Palau de la Música Catalana», <<http://mdc.csuc.cat/cdm/search/collection/ProgPMC>> (consulta: 5 juny 2019).

2. JOAQUÍN TURINA, «Diario 1917», a *Legado Joaquín Turina* (en línia), Madrid, Fundación Juan March, 2012, <<https://digital.march.es/turina/es>> (consulta: 9 agost 2019).

3. «Teatro de Novedades, 'La adúltera penitente'», *La Publicitat* (1 juliol 1917), p. 11.

4. «Anoche, en Novedades», *La Publicitat* (3 juliol 1917), p. 10: «División del público, Moreto protestado y aplaudido, Bárcena herida por la caída de un reflector encima, representación no terminada». Turina també va deixar constància d'aquest esdeveniment. Vegeu JOAQUÍN TURINA, «Recuerdos y emeférides 1917», a *Legado Joaquín Turina* (en línia), Madrid, Fundación Juan March, 2012, p. 19, <<https://digital.march.es/turina/es>> (consulta: 9 agost 2019).

5. JOAQUÍN TURINA, «Diario 1917», a *Legado Joaquín Turina* (en línia), Madrid, Fundación Juan March, 2012, p. 19, <<https://digital.march.es/turina/es>> (consulta: 9 agost 2019).

6. Artur BLADÉ, *El senyor Moragas, «Moraguetes»*, p. 166.

Manuel de Falla que convertís la pantomima en un ballet.⁷ És molt probable que, durant aquesta estada, Turina compongués «Rompeolas», la setena i darrera peça, dedicada a Barcelona, de la suite per a piano *Cuentos de España*.⁸

Al juny de 1918, després d'haver recorregut més de quatre mil quilòmetres i una dotzena de ciutats d'Espanya, els Ballets Russos van desembarcar per tercera vegada al Teatre del Liceu.⁹ L'orquestra, que segons el músic no era l'oficial del teatre, era «mediocre y rebelde, con elementos muy flojos, cuasi todo el trabajo consiste en ensayar *Petrouchka*».¹⁰ La companyia va representar diversos ballets i va oferir la primera audició de *Le Festin*. Turina, que exercia de director musical, va confessar que els Ballets Russos havien tingut una «mala acollida» a Barcelona: «la prensa de aquí nos ha tratado muy mal».¹¹ Així ens ho confirmen diferents mitjans. El crític de *La Vanguardia*, Fausto, va opinar: «apenas tiene plan coreográfico: es muy poca cosa»;¹² Alard, d'*El Diluvio*: «una obra que no contiene otra cosa de notable que un paso o dos de la Lopokova [...] esperábamos mucho más del maestro Turina»,¹³ i J. P. de *La Publicitat*: «se trata de un cuadro sin el menor argumento [...] no logró tampoco el maestro Turina borrar nos el recuerdo de su antecesor».¹⁴

L'any 1924, el compositor va visitar Barcelona en diverses ocasions i en una d'elles, concretament el 19 de desembre, va oferir un concert al Palau de la Música Catalana amb la *soprano* Grisena Galatti.¹⁵ El recital, que va ser organitzat per l'Associació d'Amics de la Música, contenia una part monogràfica dedicada a Turina amb algunes primeres audicions: *L'andalusa sentimental*, *El parc*, *L'església antiga* i *Ronda d'infants*, per a piano sol; i *Cantares* i *Rima*, per a veu i piano. Si el cronista de *La Vanguardia* es va dedicar a criticar els pocs contrastos de la interpretació pianística de Turina,¹⁶ el de la *Revista Musical Catalana* va exposar que les composicions rememoraven amb excés el caient dels impressionistes francesos: «caldria, sens dubte, procurar alliberar-se de les influències externes, i furgar, ardidament, dins del propi esperit».¹⁷

7. Federico SOPEÑA, *Vida y obra de Manuel de Falla*, p. 97. Segons Sopeña, el projecte va prosperar i es va estrenar a Londres l'any 1922 amb el nom *El sombrero de tres picos* i amb decorats de Pablo Picasso.

8. Joaquín TURINA, «Lista de obras de Joaquín Turina», a *Legado Joaquín Turina* (en línia), Madrid, Fundación Juan March, 2012, <<https://digital.march.es/turina/es>> (consulta: 6 agost 2019).

9. Yolanda ACKER, «Los Ballets Russes en España: recepción y guía de sus primeras actuaciones (1916-1918)», a *Los Ballets Russes de Diaghilev y España*, 2000, p. 229.

10. Alfredo MORÁN, *Joaquín Turina a través de sus escritos*, p. 277.

11. Joaquín TURINA, «Diario 1918», a *Legado Joaquín Turina* (en línia), Madrid, Fundación Juan March, 2012, p. 27, <<https://digital.march.es/turina/es>> (consulta: 19 agost 2019).

12. «Bailes Rusos, 'Le Festin'», *La Vanguardia* (12 juny 1918), p. 15.

13. «Bailes Rusos», *El Diluvio* (9 juny 1918), p. 12.

14. «Liceo», *La Publicitat* (9 juny 1918), p. 12.

15. ASSOCIACIÓ D'AMICS DE LA MÚSICA, *Cinquè concert, 19-XII-1924* (en línia), Barcelona, CEDOC, coll. «Programes de concert de l'Orfeó Català - Palau de la Música Catalana», <<http://mdc.csuc.cat/cdm/search/collection/ProgPMC>> (consulta: 5 juny 2019).

16. «Galatti-Turina», *La Vanguardia* (24 desembre 1924), p. 17.

17. «Grisena Galatti - Joaquim Turina», *Revista Musical Catalana* (gener 1925), p. 15-16.

L'any següent, el compositor va fer un viatge a Figueres i va aprofitar per trobar-se amb Eduard Toldrà.¹⁸ L'any 1926 va passar uns dies a Caldes d'Estrac.¹⁹ Durant l'estada, del 21 d'agost al 2 de setembre, va prendre diversos banys termals, va fer excursions a Arenys de Mar i a Mataró, va assistir a un concert de Francesc Costa al Casino de Caldes, va coincidir amb el metge Romà Cusí i va compartir diferents àpats amb Manuel Clausells, Frank Marshall, Francesc Martí, Frederic Mompou, Rafael Moragas, Jaume Pahissa i Agustí Quintas.

De ben segur que el 1928 esdevé un dels anys més especials en la relació entre Joaquín Turina i Barcelona. Aquest any, l'Associació de Música Da Camera va decidir dedicar-li diversos monogràfics al Palau de la Música Catalana: una sessió d'honor amb l'Orquestra Pau Casals durant el concert inaugural de la XVI temporada; una sessió amb la mateixa orquestra, dins el cicle de l'Associació Obrera de Concerts; i un concert de música de cambra. No és gens estrany que l'Associació de Música Da Camera volgués col·laborar amb el músic: Turina ja havia coincidit en múltiples ocasions amb Manuel Clausells a Barcelona, secretari i màxim responsable de l'entitat.²⁰ De la mateixa manera, havia assistit a nombrosos concerts de Pau Casals i l'havia elogiat públicament: «¿qué más da si toca esa obra u otra? Lo verdaderamente interesante es oír tocar a Pau Casals, único en el mundo».²¹ Per tant, entenem que els monogràfics van esdevenir concerts organitzats com a prova d'afecte i d'admiració del cercle d'amics barcelonins. Així, la sessió d'honor es va celebrar el 23 d'octubre de 1928 al Palau de la Música Catalana, amb l'Orquestra Pau Casals sota la direcció de Joan Lamote de Grignon, Pau Casals i Joaquín Turina. Es va interpretar la sardana *La processó de Sant Bartomeu*, d'Antoni Català; «Andalucía» (de la suite *Hispanicas*), de Joan Lamote de Grignon, i la *Suite empordanesa*, de Juli Garreta. Turina va dirigir dues composicions pròpies: *Orgía* (versió simfònica) i la fantasia coreogràfica *Ritmos* (estrena).²² També va sonar per primera vegada la transcripció per a violoncel i piano «Jueves Santo a medianoche» (de la suite *Sevilla*), que, malgrat ésser escrita a petició de Gaspar Cassadó, va ser interpretada en primícia per Casals i Turina.²³ Novament, les composicions musicals de Turina van evidenciar una dualitat en la premsa. El crític de *La Veu de Catalunya*, Joan Llongueras, va afirmar que *Ritmos* «causà una bona impressió, és una suite instrumentada deliciosament»²⁴ i Baltasar Samper, des de *La Publicitat*, va exposar:

No ens semblà de gaire consistència. Hi trobarem tots els clixés coneguts, que, retocats segons el gust personal de cadascú, utilitzen alguns dels compositors que

18. Joaquín TURINA, «Diario 1925 (11 septiembre)», a *Legado Joaquín Turina* (en línia), Madrid, Fundación Juan March, 2012, <<https://digital.march.es/turina/es/>> (consulta: 9 agost 2019).

19. Joaquín TURINA, «Diario 1926», a *Legado Joaquín Turina* (en línia), Madrid, Fundación Juan March, 2012, <<https://digital.march.es/turina/es/>> (consulta: 18 agost 2019).

20. Marta MUNTADA, *L'Associació de Música "Da Camera": 1913-1936*, p. 78.

21. Joaquín TURINA, «Orquesta sinfónica», *El Debate* (19 abril 1928), p. 8.

22. Marta MUNTADA, *L'Associació de Música "Da Camera": 1913-1936*, p. 205.

23. Antonio IGLESIAS, *Joaquín Turina (su obra para piano)*, p. 83.

24. Joan LLONGUERAS, «Orquestra Pau Casals», *La Veu de Catalunya* (26 octubre 1928), p. 7.

escriuen avui música espanyola. Aquests compositors [...] han reeixit a crear un gènere esterilitzat, conjunt harmoniós de frases fetes, força característic, però equívoc i mancat d'autèntiques essències vitals; i aquest gènere, organitzat en una completa escala de jerarquies, és acceptat amb complaença pels públics de paladar poc exigent, [...] és possible que tingui fortuna fora d'aquí (Samper, *La Publicitat* [26 octubre 1928], p. 6).

El compositor en va tenir una percepció ben diferent i en el seu diari personal hi va deixar anotat: «mucho éxito».²⁵ Durant aquells dies, el músic va assajar amb Francesc Costa i Concepció Callao, va compartir diversos àpats amb Frank Marshall, Rafael Moragas i Jaume Pahissa a la Maison Dorée i al Cercle del Liceu, va fer un concert juntament amb Francesc Costa a Sabadell i va assistir a l'estrena de l'òpera *El giravolt de maig*, d'Eduard Toldrà; una composició que, a banda d'haver-li «agradat molt», hauria preferit trobar-la més catalana: «Se'n va massa al segle XVIII. M'agradaria molt més que hagués anat cap a la música de Garreta [...]». Només que jo aconsellaria als músics vostres que fossin catalans, ben catalans».²⁶

Probablement, un dels fets més interessants d'aquesta estada va ser la relació que va mantenir amb la Banda Municipal de Barcelona i amb el seu director, Joan Lamote de Grignon. Alfredo Morán ha exposat que Turina va mostrar poca predilecció per les formacions de vent,²⁷ una conclusió poc encertada si tenim en compte els nombrosos elogis que va dirigir el compositor a la formació i, posteriorment, a d'altres formacions de vent, com la Cobla Popular de Barcelona. A l'octubre de 1927, Turina ja havia destacat a *El Debate* els concerts de la Banda Municipal de Barcelona, convidada per Richard Strauss, als Festivals de la Societat Internacional de Música de Frankfurt.²⁸ A la crònica, va elogiar efusivament Joan Lamote de Grignon, director de la formació: «hombre de gran cultura y compositor ilustre, su espíritu de elevadas ideas, y la técnica de su arte, sólidamente adquirida, le han colocado a la cabeza de los músicos catalanes».²⁹ També va ascendir la formació: «una institución musical admirable», va lloar el públic de Barcelona: «capaz de escuchar religiosamente y de assimilar producciones de Strauss o de Ravel, sin echar de menos el ruidoso pasodoble ni el enclenque *schotis*», i va subratllar les composicions que havia interpretat la banda durant la *tournee* a Alemanya: *Catalonia*, d'Albéniz; *El amor brujo* i *Noches en los jardines de España*, de Falla; sardanes de Morera i de Garreta (amb tenora); *Danzas fantásticas*, de Turina. Així mateix, va deixar constància que, durant la *tournee*, la formació havia realitzat una brillant interpretació de *Danzas*, una opinió que concorda

25. Joaquín TURINA, «Diario 1928 (23 octubre)», a *Legado Joaquín Turina* (en línia), Madrid, Fundación Juan March, 2012, <<https://digital.march.es/turina/es>> (consulta: 9 agost 2019).

26. Francesc TABAL, «Una estona amb el mestre Joaquim Turina», *La Publicitat* (4 novembre 1928).

27. Alfredo MORÁN, *Joaquín Turina a través de sus escritos*, p. 384.

28. Joaquín TURINA, «La Banda Municipal de Barcelona», *El Debate* (11 setembre 1927).

29. Joaquín TURINA, «La Banda Municipal de Barcelona», *El Debate* (11 setembre 1927).

amb la dedicatòria que va redactar en el llibre d'honor de l'entitat.³⁰ Per tant, no és gens estrany que Turina, durant l'octubre de 1928, assistís a un assaig de la Banda Municipal de Barcelona.³¹ Tampoc no és estrany que acceptés la invitació de Lamote i que accedís a dirigir *Orgía i Ensueño* a la plaça del Rei,³² un concert efectuat el 28 d'octubre de 1928 i que, segons el compositor, va ser un dels espectacles més emocionants que havia viscut a la seva vida: «más de seis mil personas, casi todos obreros, escuchaban con respeto religioso a la Banda Municipal; y debo constar que su director tiene a gala no hacer la menor concesión al público».³³ El dia següent, Turina va oferir un recital monogràfic al Palau de la Música Catalana juntament amb Francesc Costa i Concepció Callao. El concert, organitzat per l'Associació de Música Da Camera, va incloure: *Poema de una sanluqueña*, obra per a violí i piano; *Poema en forma de canciones, Lo mejor del amor i Farruca*, per a veu i piano, i *Evocaciones*, un conjunt de tres peces per a piano sol (estrena). A diferència dels altres concerts, l'autor en va tenir una percepció desigual: «Costa muy bien, Callao muy floja».³⁴ Novament, les opinions de la premsa van ser força heterogènies. El crític de *La Veu de Catalunya*, S., va elogiar la qualitat interpretativa dels intèrprets:

Turina és un pianista complet, el seu mecanisme polít, la seva dicció justíssima i tothora expressiva són molt d'admirar [...]. Francesc Costa posà tot el seu art [i] entusiasme en la interpretació [...]. La seva execució plena d'exquisideses delità tot l'auditori. Igualment la cantatriu Concepció Callao, d'ànima ardorosa, obtingué un èxit ben assenyalat (S., *La Veu de Catalunya* [1 novembre 1928], p. 10).

No obstant això, va remarcar que les composicions estaven «mancades de contrastos i de certa uniformitat, perjudicial per a un concert monogràfic».³⁵ Del tot diferent va ser la recepció de l'obra *Evocaciones*: I. «Paisaje», II. «Mar», III. «Sar-

30. *Llibre d'honor de la Banda Municipal de Barcelona (1925-1934)* (en línia), Barcelona, Arxiu del Museu de la Música de Barcelona, «Col·leccions digitals», <<https://cataleg.museummusica.bcn.cat>> (consulta: 30 setembre 2019). A la pàgina 24 del *Llibre d'honor de la Banda Municipal de Barcelona (1925-1934)*, amb data 2 de juny de 1927, hi trobem la dedicatòria de Joaquín Turina: «Afectuoso recuerdo a la Banda Municipal de Barcelona y a su director, el ilustre Lamote de Grignon, por su admirable interpretación de las *Danzas fantásticas*».

31. Joaquín TURINA, «Diario 1928 (25 octubre)», a *Legado Joaquín Turina* (en línia), Madrid, Fundación Juan March, 2012, <<https://digital.march.es/turina/es>> (consulta: 9 agost 2019).

32. *La Vanguardia* (26 octubre 1928), p. 7. El concert es va fer el dia 28 d'octubre de 1928. La Banda Municipal de Barcelona va interpretar obres de Mozart, Beethoven, Mendelssohn, Wagner, la sardana *La processó de Sant Bartomeu*, d'Antoni Català, i dues *Danzas fantásticas*, de Joaquín Turina, que van ser dirigides pel mateix compositor.

33. Joaquín TURINA, «Charlas musicales: pronunciadas en la Institución Hispano-Cubana de Cultura de La Habana (marzo-abril de 1929)», a *Legado Joaquín Turina* (en línia), Madrid, Fundación Juan March, 2012, p. 137, <<https://digital.march.es/turina/es>> (consulta: 9 agost 2019).

34. Joaquín TURINA, «Diario 1928 (29 octubre)», a *Legado Joaquín Turina* (en línia), Madrid, Fundación Juan March, 2012, <<https://digital.march.es/turina/es>> (consulta: 9 agost 2019).

35. «Associació de Música "Da Camera"», *La Veu de Catalunya* (1 novembre 1928), p. 10.

dana», que el compositor va dedicar a Rafael Moragas,³⁶ i que va esdevenir un tribut a Catalunya i al cercle d'amics del compositor. El crític de *La Veu de Catalunya*, S., va destacar-ne «l'escriptura refinada»³⁷ i el de *La Revista Musical Catalana*: «la sensibilitat exquisida d'alta poesia, que atorga un to senyorívol a la composició».³⁸ En el programa de mà del concert, Rafael Moragas³⁹ va fer l'explicació següent:

Els tres fragments que componen l'obra, duen com a element fonamental, records de moments i indrets de Caldes d'Estrac, la nostra bella vila llevantina, en la qual l'autor passà un estiu. Mestre Turina té especial interès en fer constar que *Evo-caciones* no preten d'ésser, ni remotament, una obra catalana; tot lo més, un recó de Catalunya vist a través de la sensibilitat andalusa [...]. Més ben dit, amb les mateixes paraules del mestre Turina: el homenatge de un andaluz a la tierra catalana (Moragas, 1928, p. 4).⁴⁰

I si la rebuda del públic i de la premsa havia estat força irregular amb els diferents esdeveniments del compositor a Barcelona, què va portar Turina a escriure una composició i a considerar-la un homenatge «de un andaluz a la tierra catalana»?

LA SITUACIÓ DE LA SARDANA ALS ANYS VINT

A finals del segle XIX, i sobretot durant el primer terç del segle XX, la sardana va passar per un procés de reinvençió. El gènere musical, d'origen popular, va ser descobert per una generació de músics en plena recerca d'un llenguatge musical nacional propi. Una dansa, un gènere identitari, que a banda de representar un col·lectiu esdevenia una clara representació del patrimoni musical d'un país: Catalunya. El neguit experimental de certs creadors va propiciar que la sardana es conceptualitzés com a forma vàlida per a la composició «clàssica». Alguns compositors van utilitzar-la per compondre obres a partir de diversos modes, cadències, enllaços d'acords, ritmes o girs melòdics que evidenciaven certa afinitat amb la música entesa en tant que popular catalana. Altres, van decidir traspassar fronte-

36. Joaquín TURINA, «Evo-caciones: tres piezas para piano», a *Legado Joaquín Turina* (en línia), Madrid, Fundació Juan March, 2012, <<https://digital.march.es/turina/es/>> (consulta: 9 agost 2019). A l'hològraf conservat en el fons personal del compositor hi consta la dedicatòria següent: «A Rafael Moragas».

37. «Associació de Música "Da Camera"», *La Veu de Catalunya* (1 novembre 1928), p. 10.

38. «Associació de Música "Da Camera"», *Revista Musical Catalana* (desembre 1928), p. 457.

39. Mario VERDAGUER, *Medio siglo de vida íntima barcelonesa*, p. 181. Segons Verdaguer, Turina i Moragas es van conèixer a Madrid al març de 1909 a l'enterrament del compositor Ruperto Chapí.

40. ASSOCIACIÓ DE MÚSICA DA CAMERA DE BARCELONA, *Sessió Joaquim Turina, 29-X-1928* (en línia), Barcelona, CEDOC, col·l. «Programes de concert de l'Orfeó Català - Palau de la Música Catalana», <<http://mdc.csuc.cat/cdm/search/collection/ProgPMC>> (consulta: 5 juny 2019).

res i van idear una nova concepció simfònica i cambrística del gènere. Fins i tot alguns van apostar per deslligar-la definitivament de la cobla.

Enric Granados va ser un d'ells. A finals del segle XIX, va incloure una sardana a la col·lecció *Danzas españolas* (1890), concretament la número VIII.⁴¹ Altres compositors també van utilitzar el gènere en les produccions de teatre líric dels últims anys del segle XIX i de la primera dècada del XX, com és el cas de Tomás Bretón amb el drama líric *Garín*,⁴² Felip Pedrell, amb *Gerona*,⁴³ o Jaume Pahissa, amb *Canigó*.⁴⁴ Probablement, una de les produccions que va tenir més difusió va ser *La santa espina*, d'Enric Morera i d'Àngel Guimerà (1907), on s'hi va incloure una sardana.⁴⁵ A la dècada de 1910, Enric Granados, que havia format part del jurat en diversos concursos d'interpretació i de composició per a cobla, va compondre una nova peça per a piano titulada *Sardana* (1914) i en va cedir els drets a l'editorial Schirmer de Nova York.⁴⁶ En aquella dècada, Frederic Mompou va començar a escriure la *Cançó i dansa núm. III*. Per a la cançó, va utilitzar la melodia popular catalana *El noi de la mare*, i per a la dansa, va utilitzar característiques estilístiques provinents del gènere de la sardana. Així ho va indicar a la partitura: «sardana-temps de marche».⁴⁷

Al cap d'uns anys, concretament el 18 de juny de 1920, l'Orquestra de l'Associació d'Amics de la Música, dirigida per Francesc Pujol, va interpretar dues sardanes de Juli Garreta, *Nydia* i *Maria*,⁴⁸ que van requerir la incorporació de dues tenores i d'un flabiol a la plantilla orquestral. Aquest fet, percebut com a inèdit,⁴⁹ va quedar reflectit en el programa de mà:

41. Walter CLARK, *Enrique Granados: Poeta del piano*, p. 36. Clark afirma que Granados les va escriure entre 1888 i 1890 i les va estrenar el dia 20 d'abril de 1890 al Teatre Líric de Barcelona. Al mateix any, van ésser publicades per l'editorial Dotesio. Actualment, la dansa número VIII es coneix amb el nom de *Sardana*. Clark verifica que els títols de les diferents danses van ser imposats pels editors de l'època, i no per Granados. Al CEDOC es conserven diversos manuscrits de copista d'algunes danses amb diverses anotacions de Granados, entre les quals hi ha la *Sardana*, que porta per títol: «Danza n.º 8 por E. Granados».

42. «Garín», *La Vanguardia* (15 maig 1892), p. 4.

43. «Los que mueren. El maestro Pedrell». *La Vanguardia* (20 agost 1922), p. 8.

44. Joaquim RABASEDA, *Jaume Pahissa. Un cas d'anàlisi musical*, p. 205.

45. «Teatre Principal», *Revista Musical Catalana* (gener 1907), p. 12.

46. *Cessió de drets a l'editorial G. Schirmer per a l'edició d'unes obres de Granados* (en línia), Barcelona, Arxiu del Museu de la Música de Barcelona, «Col·lecció Enric Granados», <<https://catalog.museumusica.bcn.cat>> (consulta: 30 setembre 2019).

47. Adolf PLA, *Frederic Mompou: música i pensament. La fluïdesa de l'ésser i la creativitat musical (1893-1987)*, p. 264. Segons Pla, Frederic Mompou va compondre la *Cançó i dansa núm. III* entre 1918 i 1928.

48. ASSOCIACIÓ D'AMICS DE LA MÚSICA, *Dissetè concert, 18-VI-1920* (en línia), Barcelona, CEDOC, coll. «Programes de concert de l'Orfeó Català - Palau de la Música Catalana», <<http://mdc.csuc.cat/cdm/search/collection/ProgPMC>> (consulta: 8 juny 2019).

49. Anna COSTAL, *Això no és una biografia de Pep Ventura: L'Empordà romàntic, revolucionari i espectacular*, p. 77 i p. 127-128. Segons Costal, el 4 d'agost de 1868 Pep Ventura va estrenar a Barcelona una instrumentació per a orquestra simfònica de la sardana *Les noietes de Figueres* en la qual hi havia una tenora, dos tibles i un tamborí. A Pep Ventura, però, aquest fet no devia semblar-li

La nostra dansa nacional ha assolit amb els moderns compositors catalans un nivell artístic tan enlairat, que la seva integració als programes de concert se li deu per dret propi com a manifestació d'un art ben alt i ben nostre [...]. Hem de retre mercès a l'habilitíssim instrumentista, tenor primer de La Principal de La Bisbal, N'Albert Martí, qui ens fa la mercè, a En Garreta i als Amics de la Música, de la seva cooperació per a aquesta audició.⁵⁰

L'evolució del gènere cap a la plenitud d'autonomia en el terreny simfònic va comportar la valoració experta de crítics. Jaume Pahissa, en una crítica publicada a *La Publicitat*, va considerar que la sardana *Nydia* era:

Una delicadeza extremada y de un gusto exquisito. Usa toda la orquesta, más las «tenoras» y «fluviol», de la típica «cobla»; pero los numerosos recursos instrumentales son empleados con tan justa medida y en tan apropiado momento, que no parece excesiva una grande orquesta para interpretar una danza popular. Pero es que, además, está tratada toda la obra, a pesar de que marca siempre el ritmo característico de la sardana el ligero y duro tamboril, con tan artística maestría y tan colorida y variada, a la vez que sobria orquestación, que toda la obra, el conjunto, es dulce, interesante e inspirada [...]. Hagamos constar lo bien que se fundió en la orquesta el timbre de las «tenoras». No tanto el del «fluviol». La segunda sardana, «María», no me gustó tanto. Me pareció menos inspirada que la primera y menos acertada en la instrumentación (Pahissa, *La Publicitat* [25 juny 1920], p. 7).

I és que Garreta, a part de crear composicions per a cobla sota la influència del classicisme simfònic,⁵¹ va ser un dels principals impulsors de la reinvençió del gènere més enllà de la cobla. Ell mateix havia exposat públicament la il·lusió i l'esperança de poder «universalitzar la sardana» i l'havia comparat amb altres danses universals com el minuè, el vals o la polonesa.⁵² Diverses composicions del músic evidencien l'existència d'una dualitat conceptual a l'entorn de la dansa. I és que la sardana, a banda d'ésser un gènere caracteritzat per un nombre remarcable de similituds estilístiques i estructurals, juntament amb uns comportaments i unes pràctiques musicals dels compositors i del públic receptor, també esdevenia una

del tot estrany, ja que ell ja havia experimentat la combinació de la tenora amb altres instruments clàssics. El 26 de febrer de 1862, al Teatre de Figueres, per exemple, va estrenar una obra de concert per a tenora solista amb acompanyament de flauta, dos clarinets, dos violins, dues trompetes, dues trompes, trombó i contrabaix.

50. ASSOCIACIÓ D'AMICS DE LA MÚSICA, *Dissetè concert, 18-VI-1920* (en línia), Barcelona, CEDOC, col·l. «Programes de concert de l'Orfeó Català - Palau de la Música Catalana», <<http://mdc.csuc.cat/cdm/search/collection/ProgPMC>> (consulta: 8 juny 2019).

51. Jaume AYATS, Anna COSTAL i Joaquim RABASEDA, *Sardanes*, p. 61.

52. «Una sentada amb mestre Garreta», *La Sardana* (abril 1922), p. 40. A l'entrevista el músic va exposar: «Talment com tot el món ens ha fet acceptar els seus ritmes més genuïns, nosaltres podem exigir al món l'acceptació del ritme de la nostra sardana, que enclou tanta bellesa i tanta perfecció, com puguin incloure els ritmes del *minué* francès, del *walz* alemany, polonès, etc. que avui són universals. La sardana ha d'ésser també, doncs, universal i a això encaminem tota la meua actuació i totes les meves esperances».

forma musical,⁵³ és a dir, una manera d'estructurar un discurs en una composició musical.⁵⁴ Almenys, així ho va concebre Garreta. L'any 1919, va incloure la forma en el gènere de la simfonia, concretament en el segon moviment de la *Suite en sol* (utilitzant el material de la sardana per a cobla *Mar d'argent*).⁵⁵ A la vegada, l'any 1923 va intercanviar l'habitual *scherzo* del gènere de la sonata per una sardana, concretament el tercer moviment de la *Sonata per a piano en do menor*, una de les composicions més difoses del compositor durant la dècada del 1920, i que pianistes com Maria Carbonell, Fanny Davies o Blanca Selva van interpretar arreu d'Europa amb gran èxit de públic i de crítica.⁵⁶ Cal dir, però, que Garreta no va ser l'únic compositor que va utilitzar aquest recurs. L'any 1926, Cassadó va incloure una sardana en el segon moviment de la *Suite per a violoncel*,⁵⁷ i l'any següent, Pau Casals en va compondre una per a violoncels.⁵⁸

Una de les formacions musicals que també va contribuir a la difusió del gènere deslligat de la cobla va ser la Banda Municipal de Barcelona. Al desembre de 1921, Joan Lamote de Grignon va decidir incloure un tible i dues tenores a la plantilla de la formació per tal d'ampliar la paleta de colors i, consegüentment, aconseguir més recursos de timbre⁵⁹ en determinats passatges.^{60, 61} Aquest fet va ocasionar el desencadenament d'un seguit de composicions i transcripcions de sardanes per a banda que van propiciar novament un xoc estètic dins del mateix gènere. I és que les obres ideades inicialment per a cobla, arranjades per a banda o orquestra simfònica, van passar a vehicular-se a través de nous circuits i es van

53. Les sardanes tenen una estructura binària (AB) que s'identifica ràpidament a les repeticions. Els primers compassos s'anomenen *curts* (A) i els que van després de la primera repetició i fins al final s'anomenen *llargs* (B).

54. Gérard DENIZEAU, *Los géneros musicales: Una visión diferente de la historia de la música*, p. 15.

55. Joan GAY, Joaquim RABASEDA i Marisa RUIZ, *Juli Garreta (1875-1925). Catàleg de l'obra musical* (en línia), <<http://www.socsantfeliudeguixols.com/catleg-de-l-obra-de-juli-garreta-i-arboix>> (consulta: 9 setembre 2019).

56. Joan GAY, Joaquim RABASEDA i Marisa RUIZ, *Juli Garreta (1875-1925). Catàleg de l'obra musical* (en línia), <<http://www.socsantfeliudeguixols.com/catleg-de-l-obra-de-juli-garreta-i-arboix>> (consulta: 9 setembre 2019).

57. Andrea DUARTE, *Suite para violoncelo solo de Gaspar Cassadó*, p. 26. Segons l'autora, l'obra va ser publicada el 1926 i Cassadó va deixar anotada a la partitura de l'obra una dedicatòria: «a Francesco von Mendelssohn con affettuosa e profonda amicizia».

58. Joan ALAVEDRA, *L'extraordinària vida de Pau Casals*, p. 78. Segons Alavedra, Pau Casals va especificar que aquesta composició esdevenia «una glossa de la processó de Sant Felix en la Festa Major de Vilafranca».

59. Cal tenir en compte que la fusió de gèneres i de timbres no sols no era rebutjada sinó fomentada a l'època. L'any 1921 Joan Lamote de Grignon va estrenar amb l'Orquestra Simfònica de Barcelona la *Suite en sol* (o *Suite empordanesa*) de Juli Garreta, Premi Eusebi Bertrand i Serra a la VIII Festa de la Música Catalana, 1920, una obra simfònica que inclou un flabiol i dues tenores.

60. Josep Maria ALMACELLAS, *Banda Municipal de Barcelona: 1886-1944: Del carrer a la sala de concerts*, p. 243.

61. Rosa Maria RODRÍGUEZ, *Més enllà de la cobla: El repertori per a tenora en formacions simfòniques*, p. 27.

sotmetre a uns criteris interpretatius diferents, així com també a un estil i a uns efectes sonors heterogenis. Les primeres sardanes transcrits, i consegüentment difoses, van ser *Juny*, *A en Pau Casals* i *Isabel*, de Juli Garreta, les de Joan i Ricard Lamote de Grignon i *La processó de Sant Bartomeu*, d'Antoni Català.⁶²

Joan Lamote de Grignon va considerar que la sardana era «l'aspecte més local de la música catalana» i va evidenciar l'existència d'una nova concepció simfònica: «l'esperit d'aquest gènere s'escapava d'allò regional, per volar en ambients més ambiciosos».⁶³ I és que, com s'ha verificat anteriorment, durant la dècada del 1920 i fins l'esclat de la Guerra Civil, la sardana es va consolidar en altres ambients musicals com el simfònic o el cambrístic, uns ambients directament relacionats amb les sales de concert. La Banda Municipal de Barcelona i l'Orquestra Pau Casals en van ser les principals difusores a Espanya i a Europa, així com també diversos intèrprets que van difondre les obres de Pau Casals, Gaspar Cassadó, Juli Garreta, Enric Granados o Frederic Mompou.

LES SARDANES QUE VA ESCOLTAR JOAQUÍN TURINA

Tal com exposa Alfredo Morán,⁶⁴ Joaquín Turina va dur a terme una intensa tasca de crític musical i va escriure una sèrie d'articles que, a banda d'esdevenir una crònica musical del seu temps, van recollir les opinions d'un compositor reconegut envers tot allò que escoltava. Altrament, i segons una entrevista publicada a *La Publicitat* el 4 de novembre de 1928,⁶⁵ Turina va demostrar ser un bon coneixedor dels treballs dels seus col·legues compositors catalans:

Vaig sentir l'estrena d'*El giravolt de maig*. Molt bé, em va agradar molt [...]. Vaig sentir també la *Suite empordanesa* d'en Garreta, que em causà una impressió enorme, em va fer l'efecte de viure un moment al mig del camp català. *Andalusia* del mestre Lamote és molt ben feta, sobretot l'orquestració. Conec algunes sardanes. Morera m'interessa molt. Trobo molt personal a Pahissa, si bé una mica agre, a l'inrevés de la persona. M'agrada especialment la seva *Sonata per a violí*. Però qui reconec com un valor definitiu és el vostre Mompou. S'obre el camí d'una manera molt seva. La seva personalitat té un altre punt de vista que Pahissa. I malgrat de creure que usa procediments completament extramusicals, molts trucs, el crec el més complet dels joves compositors del vostre país.

62. *La Sardana* (gener 1923), p. 69.

63. «Festival de Música Catalana». *La Època* (9 gener 1928), p. 1.

64. Alfredo MORÁN, *Joaquín Turina a través de sus escritos*, p. 171. A partir del 1910, Turina va començar a col·laborar amb certa regularitat en diversos mitjans periodístics de Bilbao i Madrid. Quan residia a París, va fer col·laboracions eventuais amb *Le Monde Musical* i amb *La Correspondencia de España*. Un cop establert a Madrid, va realitzar diversos treballs crítics a *La Tribuna*, la majoria sense signar. A partir de 1926, va ser nomenat crític musical del diari madrileny *El Debate*.

65. Francesc TABAL, «Una estona amb el mestre Joaquim Turina», *La Publicitat* (4 novembre 1928).

Així doncs, no és estrany que Turina dediqués diverses cròniques a parlar del gènere de la sardana i també de les formacions musicals que l'abraçaven. Segons Morán,⁶⁶ Turina es va instal·lar de forma definitiva a Espanya l'any 1914, i és precisament a partir d'aquesta data i sobretot durant la segona dècada de 1920, en què la sardana es va propagar de forma regular a Madrid. El compositor va recordar en diverses ocasions les ballades que es feien a la plaça del Progrés de Madrid, en les quals, segons ell, el públic quedava totalment «absort» davant la dansa.⁶⁷ L'any 1920, la Banda Municipal de Madrid va incloure en el repertori la sardana de l'òpera *Garín*, de Tomás Bretón,⁶⁸ i també *La santa espina*, d'Enric Morera.⁶⁹ A partir d'aquest any, la formació va interpretar sardanes en les seves programacions, de les quals destaquen alguns títols com *Cançó de la pastora*, de Josep Vicens «Xaxu», i *Carme gentil*, de Cassià Casademont.⁷⁰ L'any 1925, la Banda va efectuar un concert amb la La Principal de Cassà al parc del Retiro.⁷¹ Segons sembla, l'esdeveniment va tenir un èxit tan remarcable que el Casal Català de Madrid va organitzar al cap d'uns dies una conferència sobre la sardana i la cobla, titulada *La música instrumental ampurdanesa*, que va ser impartida pel musicòleg José Subirá.⁷²

Al juny de 1927, el Casal Català de Madrid va organitzar un festival commemoratiu dels cinquanta anys de *L'Atlàntida*, de mossèn Jacint Verdaguer, a Madrid. Durant els tres dies en què la Cobla Popular de Barcelona va estar a la capital, va fer diverses ballades al parc del Retiro, al local social del Casal Català i a diversos barris de la ciutat. També va participar a la recepció oficial a l'Ajuntament i a la sessió solemne de la Real Academia Española en honor al poeta. Els músics van oferir diversos concerts al Teatro Chueca,⁷³ al Teatro de la Zarzuela i a la Casa Asilo de las Mercedes.⁷⁴ Probablement, l'actuació més emblemàtica de la formació va tenir lloc a la gala celebrada el dilluns 13 a la Zarzuela.⁷⁵ Al concert hi va participar la Banda Municipal de Madrid, que va interpretar obres d'Enric Granados, Isaac Albéniz, Richard Wagner i César Franck, i també «los Coros del Centro de Galicia y la Masa Coral de Madrid», que van interpretar obres populars de diverses regions espanyoles. La Cobla Popular de Barcelona va interpretar-hi diverses sardanes de Francesc Pujol, Joan Manén, Juli Garreta, Josep Serra i Enric Morera.⁷⁶ Segons Turina, el gran interès d'aquest festival va consistir en la

66. Alfredo MORÁN, *Joaquín Turina a través de sus escritos*, p. 519.

67. Joaquín TURINA, «Las danzas de Loïe Fuller», *El Debate* (5 octubre 1930).

68. *El País* (17 maig 1920), p. 4.

69. *La Correspondencia de España* (21 setembre 1920), p. 7.

70. *La Nación* (15 maig 1925), p. 2; *Heraldo de Madrid* (17 juny 1926), p. 3; *El Liberal* (16 maig 1927), p. 4; *La Libertad* (30 maig 1928), p. 2.

71. *La Libertad* (6 gener 1925), p. 6.

72. «Conferencia de Subirá», *La Libertad* (1 febrer 1925), p. 2.

73. «Homenaje a Verdaguer en Madrid. Llegada de representantes catalanes», *El Liberal* (12 juny 1927), p. 2.

74. «Homenaje a mosén Jacinto Verdaguer», *La Época* (9 juny 1927), p. 3.

75. «Homenaje a mosén Jacinto Verdaguer», *La Época* (9 juny 1927), p. 3.

76. «Homenaje a Verdaguer», *ABC* (14 juny 1927), p. 23.

presentació de la Cobla Popular de Barcelona; així ho va deixar anotat en el seu diari: «Festival de la Cobla Barcelona en la Zarzuela». ⁷⁷ I és que el compositor va valorar més la institució musical que no pas a Verdaguer:

Una formación muy interesante y curiosa, con su flabiol y su diminuto tamboril, y aún más, con las tenores que parecen oboes gigantes, de sonoridad penetrante, que sobrepasan a los clarinetes más potentes. El encanto de estas agrupaciones consiste, precisamente, en el sabor popular y en la agriedad rústica que le prestan las sonoridades de sus instrumentos exóticos y de tan pronunciada personalidad (Turina, *El Debate*, 14 juny 1927).

De les sis sardanes que va interpretar la cobla, Turina en va destacar *Peralada*, de Josep Serra, *Les neus que es fonen*, d'Enric Morera, i *Juny*, de Juli Garreta.

Al setembre del mateix any, Turina va redactar una crònica al diari *El Debate* i va fer referència als concerts que havia dut a terme la Banda Municipal de Barcelona durant la seva estada a Alemanya. En aquest escrit, el crític va destacar les sardanes d'Enric Morera i de Juli Garreta, unes composicions que, segons el músic, s'havien interpretat amb tenora. ⁷⁸ Al gener de 1928, va assistir al Festival de Música Catalana organitzat per Josep Lassalle al Palacio de la Música de Madrid, en el qual va participar l'Orquesta del Palacio de la Música sota la batuta de Joan Lamote de Grignon. El concert, que pretenia ser una demostració de la influència de la cançó popular en la inspiració i la forma de compondre dels compositors catalans, va incloure obres d'Enric Morera, Lluís Millet, Francesc Pujol, Josep Sancho-Marraco, Jaume Pahissa, Juli Garreta i Joan Lamote de Grignon. ⁷⁹ Novament, Joaquín Turina va destacar dos compositors: Enric Morera i Juli Garreta, que el mateix cronista va definir com un dels grans compositors que havia tingut Catalunya. ⁸⁰

També és possible que Turina hagués conegut el gènere a partir de les transcripcions de sardanes per a piano en partitures, en discs de gramòfon o en rotlles de pianola. Diversos compositors, com Juli Garreta, ⁸¹ Enric Morera, Josep Serra o Eduard Toldrà, ⁸² van realitzar transcripcions per a piano de les seves sardanes que

77. Joaquín TURINA, «Diario 1927 (13 junio)», a *Legado Joaquín Turina* (en línia), Madrid, Fundación Juan March, 2012, <<https://digital.march.es/turina/es>> (consulta: 9 agost 2019).

78. Joaquín TURINA, «La Banda Municipal de Barcelona», *El Debate* (11 setembre 1927).

79. «Festival de Música Catalana», *La Época* (9 gener 1928), p. 1.

80. Joaquín TURINA, «Festival de Música Catalana», *El Debate* (8 gener 1928), p. 1.

81. Juli Garreta va efectuar diverses transcripcions per a piano de les seves sardanes. Les dues principals sèries van ser publicades per l'Associació Foment de la Sardana de Sant Feliu de Guíxols, en la seva col·lecció «Edició Popular Dança Catalana», i pel Foment de la Sardana de Barcelona, en la col·lecció especial de partitures de música catalana anomenada «La Sardana Popular», una iniciativa del sardanista i gravador de música Josep Maria Canals. Diversos compositors van conservar aquestes edicions en els seus fons personals, com per exemple Enric Granados. Vegeu *Somni dolç* (en línia), Barcelona, Arxiu del Museu de la Música de Barcelona, «Col·lecció Enric Granados», <<https://catalog.museumusica.bcn.cat>> (consulta: 30 setembre 2019).

82. Manuel CAPDEVILA i Eduard TOLDRÀ, *Els estius a Cantallops: Correspondència entre Eduard Toldrà i Manuel Capdevila (1921-1961)*, p. 143. En una carta d'Eduard Toldrà a Manuel Cap-

es van difondre en publicacions i en revistes de l'època.⁸³ També seria del tot admissible que fos coneixedor de l'estratègia cultural que es va idear a l'entorn d'alguns compositors que visitaven Barcelona i que, en alguns casos, eren coneguts seus. Un protocol d'acollida organitzat per intel·lectuals barcelonins, que a banda d'incloure àpats, homenatges o visites turístiques per Catalunya, s'hi afegia la cobla i la sardana. La Cobla Barcelona va celebrar diversos concerts dedicats a Béla Bartók, Manuel de Falla, Arthur Honneger, Marius Milhaud, Kurt Schindler, Max von Schillings, Richard Strauss i Igor Stravinsky que van propiciar el desencaçament d'opinions, d'elogis i de crítiques vers el gènere i l'agrupació instrumental.

LES CRÍTQUES QUE EN VA FER

Al llarg del catàleg de Turina hi destaquen obres compostes a partir de característiques estilístiques pròpies de les danses d'origen popular.⁸⁴ Segons Powell, el músic va utilitzar peculiaritats rítmiques provinents d'aquestes danses amb l'objectiu d'impregnar valors nacionals a les seves composicions.⁸⁵ I és que aquest recurs havia esdevingut i esdevenia un model d'època. Isaac Albéniz, a la suite *Iberia*, ja havia utilitzat una varietat de recursos provinents de danses espanyoles. De la mateixa manera, Claude Debussy havia emprat el ritme característic de l'havanera a *Soirée dans Grenade*.⁸⁶ No és estrany, doncs, que Turina utilitzés particularitats estilístiques provinents de danses de la regió d'Espanya: bolero, fandango, havanera, jota, malaguena, pasdoble, sardana, *seguidilla*, sevillana, tango, tirana, *zapateado*; i també d'altres danses internacionals com la gavota, la giga, la sarsabanda i el vals.

Malgrat ésser conscient de la dificultat que esdevenia realitzar una completa i acurada conceptualització dels trets característics de cada una de les danses, Tu-

devila, el compositor va relatar que havia estat una autèntica «llauna» el fet d'agafar quatre sardanes, *L'Hostal de la Peira*, *Puig Neulós*, *Marinera* i *La fageda d'en Jordà*, i reduir-les per a piano.

83. En els diferents catàlegs de la col·lecció musical de partitures, llibres, manuscrits i discs de gramòfon del llegat de Joaquín Turina, conservat a la Fundació Juan March de Madrid, només hi consten les sardanes d'Enric Granados.

84. Linton POWELL, «The influence of dance rhythms on the piano music of Joaquín Turina», *The Music Review*, núm. 37, p. 143.

85. Linton POWELL, «The influence of dance rhythms on the piano music of Joaquín Turina», *The Music Review*, núm. 37, p. 143.

86. Linton POWELL, «The influence of dance rhythms on the piano music of Joaquín Turina», *The Music Review*, núm. 37, p. 146. Si bé en un principi la influència de la Schola Cantorum va ser decisiva en la inspiració de Turina, la influència d'Isaac Albéniz va ser determinant per a una fixació evident cap al nacionalisme espanyol. L'any 1907 Joaquín Turina va trobar-se a París amb Isaac Albéniz i Manuel de Falla. Aquesta trobada va condicionar un pacte entre els compositors, els quals es van comprometre a escriure música espanyola amb vistes a Europa. Powell recull la declaració de Turina: «éramos tres españoles reunidos en aquel rincón de París y era nuestro deber luchar denodadamente por la música de nuestro país».

rina va mostrar una destresa especial en definir la sardana, tant en la vessant crítica com en la vessant de creació. El músic, que estava habituat a parlar dels diferents gèneres i estils musicals en les seves conferències i crítiques, va definir el gènere des d'un punt de vista ben personal:

La sardana, ampurdanesa en su origen, pero símbolo de Cataluña para los que no son catalanes, es una danza popular —aunque la música no participe de una fórmula melódica o anónima— grave y un poco solemne, característica de la región catalana [...]. La sardana es un ritmo, y este sirve de base para hacer música sobre él. La afinidad de la música con el espíritu de la raza catalana constituye el mérito de esta danza.^{87, 88}

Així és. Turina va concebre la sardana com un gènere musical identitari, d'origen popular, i en va destacar un paràmetre estilístic clau: el ritme. «La sardana es un ritmo, y este sirve de base para hacer música sobre él».⁸⁹ De ben segur que el compositor es referia a l'obstinat rítmic (una negra i dues corxeres) que es va imposar a la major part de sardanes d'estètica sardanística «popular», sobretot en la secció central del tema B i en la consegüent secció reexpositiva.

Al llarg de les diferents cròniques, Turina va exaltar Enric Morera i Juli Garreta, dos compositors que, dins del gènere de la sardana, representaven dues estètiques sardanístiques diferents i que el discurs noucentista havia aconseguit fer coherents. Alguns compositors, com Enric Morera, van establir un pont entre la vessant «tradicional» —que dotava Catalunya d'arrels culturals i nacionals— i l'acadèmica o simfònica —que posicionava la música catalana a escala europea—; mentre que d'altres, com Juli Garreta, van preferir enquadrar-se de ple en l'estètica simfònica.

Per una banda, Turina va definir Garreta com un dels grans compositors que tenia Catalunya, força influenciat pel món germànic i especialitzat en sardanes, de les quals n'havia creat «preciosos modelos».⁹⁰ Concretament, de la sardana *Juny*, en va dir: «Sardana por excelencia, cuya potencia expresiva es muy grande y lleva, además, el detalle curioso de amalgamar el sentimiento catalán con las inflexiones de la petenera andaluza».⁹¹ Turina també va destacar la *Suite empordanesa*, una composició que incloïa una sardana en el segon moviment:

87. ASSOCIACIÓ DE MÚSICA DA CAMERA DE BARCELONA, *Sessió Joaquim Turina, 29-X-1928* (en línia), Barcelona, CEDOC, col·l. «Programes de concert de l'Orfeó Català - Palau de la Música Catalana», <<http://mdc.csuc.cat/cdm/search/collection/ProgPMC>> (consulta: 5 juny 2019).

88. Joaquín TURINA, «Zarzuela: Homenaje a Verdaguier», *El Debate* (14 juny 1927).

89. ASSOCIACIÓ DE MÚSICA DA CAMERA DE BARCELONA, *Sessió Joaquim Turina, 29-X-1928* (en línia), Barcelona, CEDOC, col·l. «Programes de concert de l'Orfeó Català - Palau de la Música Catalana», <<http://mdc.csuc.cat/cdm/search/collection/ProgPMC>> (consulta: 5 juny 2019).

90. Joaquín TURINA, «Festival de Música Catalana», *El Debate* (8 gener 1928), p. 1.

91. Joaquín TURINA, «Zarzuela: Homenaje a Verdaguier», *El Debate* (14 juny 1927).

Vaig sentir també la *Suite empordanesa* d'en Garreta, que em causà una impressió enorme, em va fer l'efecte de viure un moment al mig del camp català (Turina, *La Publicitat*, 4 novembre 1928). *Suite empordanesa*, tiene tal fuerza evocadora, tal rudeza y sabor del terreno, que parece un trozo de paisaje convertido en música (Turina, març 1929).⁹²

Per altra banda, Turina va afirmar que Enric Morera «l'interessava molt»,⁹³ una opinió que concorda amb les diferents crítiques que va realitzar d'algunes de les seves sardanes: *Les neus que es fonen*, «de ambiente muy popular y muy musical al mismo tiempo»; *Festa major*, «una brillante sardana del compositor catalán».⁹⁴

ANÀLISI DE «SARDANA», DE JOAQUÍN TURINA

En els primers compassos de «Paisaje», primera peça d'*Evocaciones*, Turina hi estableix un aspecte melòdic dominant per la modalitat, concretament pel mode frigi, una constant en l'obra turiniana.⁹⁵ Segons Powell, les melodies de Turina estan impregnades de l'anomenat «llenguatge andalús»,⁹⁶ un recurs que segons Chase es va convertir en les cartes credencials que li van obrir les portes al reconeixement internacional.⁹⁷ Així doncs, no és estrany que Turina utilitzés aquest recurs per obrir la composició, i que a la vegada, el volgués destacar en el programa de mà de l'estrena: «*Evocaciones* no preten d'ésser, ni remotament, una obra catalana; tot lo més, un recó de Catalunya vist a través de la sensibilitat andalusa».⁹⁸

92. Joaquín TURINA, «Charlas musicales: pronunciadas en la Institución Hispano-Cubana de Cultura de La Habana (marzo-abril de 1929)», a *Legado Joaquín Turina* (en línia), Madrid, Fundación Juan March, 2012, p. 145, <<https://digital.march.es/turina/es>> (consulta: 9 agost 2019).

93. Francesc TABAL, «Una estona amb el mestre Joaquim Turina», *La Publicitat* (4 novembre 1928).

94. Joaquín TURINA, «Festival de Música Catalana», *El Debate* (8 gener 1928), p. 1.

95. José María BENAVENTE, *Aproximación al lenguaje musical de Joaquín Turina*, p. 26.

96. Linton POWELL, *The piano music of Joaquín Turina*, p. 2 (consulta física de la traducció al castellà a la Fundación Juan March de Madrid).

97. Gilbert CHASE, «Oscar Esplá», *Revista Mensual Musical Record*, núm. 69, p. 199.

98. ASSOCIACIÓ DE MÚSICA DA CAMERA DE BARCELONA, *Sessió Joaquim Turina, 29-X-1928* (en línia), Barcelona, CEDOC, col.l. «Programes de concert de l'Orfeó Català - Palau de la Música Catalana», <<http://mdc.csuc.cat/cdm/search/collection/ProgPMC>> (consulta: 5 juny 2019).

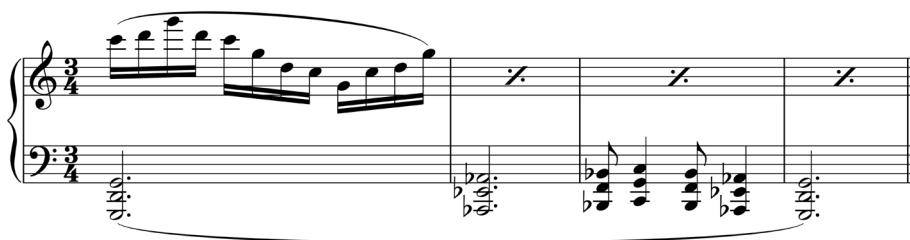


FIGURA 1. Quatre primers compassos de «Paisaje». A la mà esquerra, Turina hi estableix un aspecte melòdic dominat pel mode frigi.

FONT: Joaquín TURINA, «Evocaciones: tres piezas para piano», a *Legado Joaquín Turina* (en línia), Madrid, Fundación Juan March, 2012, <<https://digital.march.es/turina/es>> (consulta: 9 agost 2019).

Segons Powell, Turina va utilitzar molt poc la citació.⁹⁹ Fins i tot sembla que va recórrer molt poc al cançoner popular com a font d'inspiració.¹⁰⁰ Així doncs, és del tot interessant veure com el compositor va citar textualment el tema de la sardana *La santa espina*, d'Enric Morera, al llarg de l'obra, un fet que constata clarament que el compositor català va ser un referent rellevant per a la composició d'*Evocaciones*. La citació surt per primera vegada al compàs 19 i ressalta de nou al llarg del primer moviment: compàs 27, compàs 42, compàs 66 i compàs 76.

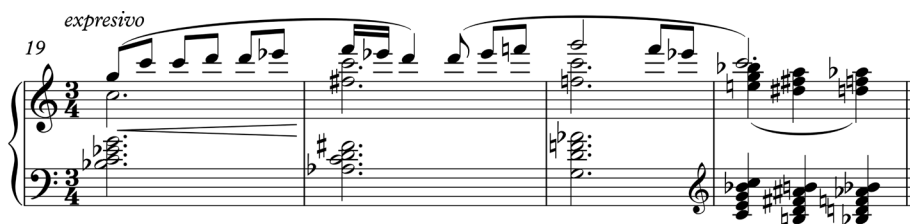


FIGURA 2. Al compàs 19 de «Paisaje» hi apareix una citació (en mode menor) de la melodia principal de *La santa espina*, d'Enric Morera.

FONT: Joaquín TURINA, «Evocaciones: tres piezas para piano», a *Legado Joaquín Turina* (en línia), Madrid, Fundación Juan March, 2012, <<https://digital.march.es/turina/es>> (consulta: 9 agost 2019).

99. Linton POWELL, *The piano music of Joaquín Turina*, p. 4 (consulta física de la traducció al castellà a la Fundació Juan March de Madrid): «La utilización que hace Turina de las melodías ajenas, en diversas producciones pianísticas, es muy original y difiere en diversos aspectos de la efectuada por Albéniz, Granados o Falla. Por regla general, sus tres famosos coetáneos evitan efectuar otras citas directas de temas populares para su música para piano [...]. Algo insólito acontece con las melodías populares utilizadas por Turina, ya que el resultado no solo es de alcance nacional sino también de trascendencia internacional. Trece obras, en toda la producción, están afectadas por la inclusión de este tipo de material».

100. Jorge de PERSIA, «Nacionalismo: conciencia histórica o color local», *Scherzo*, vol. 15, núm. 140, p. 145.



FIGURA 3. Al compàs 76 de «Paisaje» hi apareix de nou una citació (en mode major) de la melodia principal de *La santa espina*, d'Enric Morera.

FONT: Joaquín TURINA, «Evocaciones: tres piezas para piano», a *Legado Joaquín Turina* (en línia), Madrid, Fundación Juan March, 2012, <<https://digital.march.es/turina/es>> (consulta: 9 agost 2019).

A la segona peça, titulada «Mar», i admès com a cèl·lula cíclica del número anterior, hi torna a aparèixer, sota el recurs compositiu d'augmentació, la citació de *La santa espina*.

FIGURA 4. Al compàs 86 de «Mar» hi apareix una citació (sota el recurs compositiu d'augmentació) de la melodia principal de *La santa espina*, d'Enric Morera.




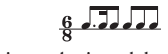
FONT: Joaquín TURINA, «Evocaciones: tres piezas para piano», a *Legado Joaquín Turina* (en línia), Madrid, Fundación Juan March, 2012 (consulta: 9 agost 2019).

Per compondre el segon moviment, Turina va abandonar el llenguatge andalús i es va endinsar en un suposat i subjectiu llenguatge musical català. Per fer-ho, va utilitzar modes, cadències, enllaços d'acords, ritmes i girs melòdics que evidencien certa afinitat amb la música entesa en tant que popular catalana. L'historiador Gilbert Chase va verificar l'existència d'altres llenguatges en la música «popular ibèrica», com el llenguatge andalús, el basc, l'asturià i el català.¹⁰¹

101. Gilbert CHASE, «Oscar Esplá», *Revista Mensual Musical Record*, núm. 69, p. 199: «Solamente cuando se habla de andaluz, vasco, asturiano o catalán, es cuando se habla de un lenguaje determinado. Lo que en la práctica ha sucedido es que el predominio del lenguaje andaluz, con su exotismo

A continuació s'exposen diferents esquemes gràfics de les principals característiques musicals i formals d'algunes sardanes que Joaquín Turina va escoltar i fins i tot criticar en les seves cròniques. Abans, però, cal remarcar alguns aspectes referents a l'estructura musical del gènere. Formalment, la sardana es compon de dues seccions bàsiques (AB). Els primers compassos, que corresponen coreogràficament als *curts* (A) i els que van després de la primera repetició i fins al final, que s'anomenen *llargs* (B). Quan s'interpreten per ésser dansades, les cobles repeteixen les seccions segons la recurrència. Avui dia, les més generalitzades a les ballades són (AABBABB) i (AABBAABBBB), i en els concerts (AABB). En els gràfics següents s'aprecien les extensions relatives de les seccions (A) i (B) i les corresponents subseccions. També s'hi inclou la família instrumental o instrument solista, els ritmes característics de cada secció, així com també característiques estilístiques remarcables. S'inclou *Festa major*, *La santa espina* i *Les neus que es fonen*, d'Enric Morera, i *Juny*, de Juli Garreta, «sardana por excelencia» segons Turina.¹⁰²

TAULA 1
Esquema gràfic de les seccions i de les característiques musicals
més remarcables de *Festa major*, d'Enric Morera











<i>Festa major</i> – Enric Morera (AA-BB) compassos de curts: 45, compassos de llargs: 65								
Curts (A)					Llargs (B)			
Seccions	Secció introductòria (Si)	Ta	Ta	Si'	Si'	Tb	Tc	Tb+Tc (reexposició i superposició)
Instrumentació	Tible	Dos tibles	<i>Tutti</i>	Tenora i tible	Tamborí	Tenores i metall	Tibles	<i>Tutti</i>
Compàs	2/4	6/8	6/8	6/8-2/4	6/8	2/4	2/4	2/4
Característiques estilístiques						Mode mixolidi		Mode mixolidi
Ritmes característics								
								
		(ritme obstinat del tamborí)						

FONT: Elaboració pròpia a partir de les partícules conservades a l'Arxiu Cobla-Orquestra Barcelona, Sabadell, Músics per la Cobla.

semioriental, ha tendido a eclipsar a los otros tipos de música popular ibérica, y hacerse conocer al mundo como la música típica española por excelencia».



102. Joaquín TURINA, «Zarzuela: Homenaje a Verdagner», *El Debate* (14 juny 1927).

TAULA 2
Esquema gràfic de les seccions i de les característiques musicals més remarcables de La santa espina, d'Enric Morera

La santa espina – Enric Morera (AA-BB) compassos de curts: 23, compassos de llargs: 87								
Curtos (A)				Llargos (B)				
Seccions	Secció introductòria (Si)	Ta	Secció transitòria (St ¹)	Tb	Ta	St ¹	Tb (reexpos.)	Coda (St ¹)
Compàs	2/4	2/4	6/8 - 3/4	2/4	2/4	6/8 - 3/4	2/4	6/8 - 3/4
Ritmes característics			  (només un compàs)			  (només un compàs)		  (només un compàs)

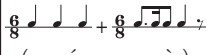
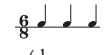
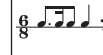
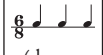
FONT: Concepció RAMIÓ, «La sardana i la música de cobla», a Xosé AVIÑOÀ (dir.), *Història de la música catalana, valenciana i balear*, vol. VI, 2001, p. 119.

TAULA 3
Esquema gràfic de les seccions i de les característiques musicals més remarcables de Les neus que es fonen, d'Enric Morera

Les neus que es fonen – Enric Morera (AA-BB) compassos de curts: 48, compassos de llargs: 67						
Curtos (A)				Llargos (B)		
Seccions	Secció introductòria (Si)	Ta	Ta ¹ (desenvolupament motívic Si i Ta)	Secció transitiva (St) (desenvolupament motívic Ta i Ta ¹)	Tb	Coda
Instrumentació	<i>Tutti</i>	Divers (fugat)	Divers	Divers (fugat)	Tenora	<i>Tutti</i>
Compàs	2/4	2/4	2/4	2/4	2/4	2/4 - 6/8
Ritmes característics						 (només un compàs)

FONT: Elaboració pròpia a partir de les partitures conservades a l'Arxiu Cobla-Orquestra Barcelona, Sabadell, Músics per la Cobla.

TAULA 4
Esquema gràfic de les seccions i de les característiques musicals més remarcables de Juny, de Juli Garreta

Juny – Juli Garreta (AA-BB) compassos de curts: 37, compassos de llargs: 89											
Curtos (A)						Llargos (B)					
Secc.	Ta ¹	Ta ² (desenv. motívic Ta ¹)	Ta ³	Tb	Tb'	Tc ¹	Tc ²	Secció transiti- va (St)	Ta' (desenv. motívic curts)	St	Ta ¹ + Tb (super- posició)
Instr.	<i>Tutti</i>	Tenora - tible	Tible- tenora	<i>Tutti</i>	Metall tenora	Tromp. sordina	Tib.	Tenor.	Divers	Divers	<i>Tutti</i>
Comp.	6/8	6/8	6/8	2/4	2/4	2/4	2/4	2/4	6/8	2/4	2/4
Carac. estil.	Ús del mode mixolidi					Mixol.			Ús del mode mixolidi		
Ritm. caract.	 (només un compàs)			 (darrer compàs)							 (darrer compàs)









FONT: Concepció RAMIÓ, «La sardana i la música de cobla», a Xosé AVIÑOÀ (dir.), *Història de la música catalana, valenciana i balear*, vol. VI, 2001, p. 119.

Per compondre «Sardana», Turina va rebutjar l'estructura formal «canònica» del gènere, concebuda a partir de la repetició exacta dels curts i dels llargs (AABB). El compositor va preferir la combinació d'ambdues seccions (AB) i la consegüent reexposició d'aquestes a partir del principi de la repetició variada (ABA'B'). A la vegada, va organitzar el discurs musical a partir de subseccions molt semblants als patrons formals de les sardanes d'Enric Morera, i va adoptar una de les estructures formals més estandarditzades dins del gènere, un model que s'imposava com a «popular» a les sardanes de «plaça» i que va ser força utilitzat pel compositor barceloní.¹⁰³ Un patró que consisteix en un tema de caràcter introductor i a la secció (A) que s'articula en el contingut de la secció (B). Dins d'aquesta secció, s'hi inclou un tema principal que esdevé una gran frase melòdica obstinada al ritme que caracteritza la sardana (negra i dues corxeres), seguida d'un passatge transitu i, a voltes, de desenvolupament motívic, que deriva en un *tutti* final de caràcter reexpositiu del tema principal.

L'ús d'un model reexpositiu, és a dir, el retorn del tema principal en el *tutti* final de la composició, va esdevenir un dels models que popularment va tenir més

103. Concepció RAMIÓ, «Els Lamote de Grignon i la creació per a cobla», *Recerca Musicològica*, XIV-XV (2004-2005), p. 217.

TAULA 5
Esquema gràfic de les seccions i de les característiques musicals més remarcables de «Sardana», de Joaquín Turina

«Sardana» – Joaquín Turina (A-B-A'-B')					
A-B: compassos de curts: 34, compassos de llargs: 49 A'-B': compassos de curts: 34, compassos de llargs: 25					
<div style="display: flex; justify-content: space-between;"> ←—————→ ←—————→ </div>					
Seccions	Curts (A)		Llarg (B)		
	Secció introdudtòria (Si)	Ta	Secció transitiva (St ¹)	Tb	Tc (desenvolupament motívic)
Compàs	2/4	6/8	6/8	2/4	2/4
Característiques estilístiques				Ús del mode frigi a la melodia (escala des de sol)	Ús del mode mixolidi
Ritmes característics	 (només un compàs)	 (acompanyament)	 (només un compàs)	 (melodia acompanyada)	
<div style="display: flex; justify-content: space-between;"> ←—————→ ←—————→ </div>					
Seccions	Curts (A')			Llarg (B')	
	Secció introdudtòria (Si)	Ta	Secció transitiva (St ²)	Tb' (reexposició octavada)	Coda
Compàs	2/4	6/8	6/8	2/4	2/4
Caract. estilístiques			Ús de la figuració rítmica i melòdica del contrapunt	Ús del mode frigi a la melodia (escala des de sol)	
Ritmes característics	 (només un compàs)	 (acompanyament)	 (melodia)	 (melodia acompanyada)	

FONT: Elaboració pròpia a partir de Joaquín TURINA, «Evocaciones: tres piezas para piano», a *Legado Joaquín Turina* (en línia), Madrid, Fundación Juan March, 2012 (consulta: 9 agost 2019).

èxit entre els balladors,¹⁰⁴ una pràctica que, com s'observa en els esquemes gràfics de *La santa espina* i de *Festa major*, va adoptar generalment Enric Morera. Encara que a *Juny*, de Juli Garreta, hi aparegui l'ús de la reexposició a partir de la tècnica contrapuntística (concretament a la secció B, on se superposen els dos temes principals, Ta¹ i Tb), aquest recurs està usat amb una finalitat i un plantejament ben diferents a les reexposicions de Morera. A la secció B de «Sardana», Turina va presentar una gran frase melòdica (en modalitat frígia) acompanyada d'un obstinat rítmic, i posteriorment, la va reexposar octavada de veus a la secció B' i amb una dinàmica *ff*, imitant el patró formal morerià: un *tutti fortissimo* de caràcter reexpositiu del tema principal de la secció per cloure l'obra.



FIGURA 5. A la subsecció Tb (dins B), Turina hi presenta una gran frase melòdica (en modalitat frígia) acompanyada de l'obstinat rítmic que caracteritza la sardana (c. 35). Posteriorment, la melodia es reexposa a la subsecció Tb' (dins B') octavada de veus i amb una dinàmica *ff*, imitant el patró formal de les sardanes d'Enric Morera (c. 118).

FONT: Joaquín TURINA, «Evocaciones: tres piezas para piano», a *Legado Joaquín Turina* (en línia), Madrid, Fundación Juan March, 2012 (consulta: 9 agost 2019).

Per dur a terme el desenvolupament motívic (Tc) dins la secció B, Turina va apropiarse d'una àmplia llibertat d'extensió formal i també d'expansió sonora, dues qualitats que en la forma sardana-dansa no eren del tot permeses, ja fos per la seva limitada extensió o per l'obligat ajust mètric. En certa manera, Turina va preferir apropar-se a les seccions transitòries i als desenvolupaments motívics de Garreta (vegeu Ta² i Ta' a *Juny*) que no pas als de Morera (Ta¹ a *Les neus que es fonen*). Nommick va definir que l'art de la composició de Turina consistia en un perfecte equilibri entre el rigor formal adquirit a la Schola Cantorum de París, els recursos de l'harmonia impressionista i les influències de la música popular.¹⁰⁵ No és estrany, doncs, que Turina, per al desenvolupament motívic de la subsecció (Tc), utilitzés recursos provinents de l'harmonia impressionista: l'ús d'acords paral·lels, l'estratificació d'interval·ls, l'ornamentació a partir d'arpegis d'efecte colorístic i virtuosístic o l'ús de l'harmonia modal.¹⁰⁶ De fet, diversos compositors catalans van utilitzar en les seves obres el mode mixolidi, com per exemple Juli Garreta (vegeu les subseccions Ta¹, Ta², Ta³, Ta', St, Ta'+Tb de la sardana *Juny*). Al llarg

104. Inés PADROSA i Concepció RAMIÓ, *La nissaga dels Serra*, p. 127.

105. Yvan NOMMICK, «Joaquín Turina (1882-1949)», *Scherzo*, vol. 15, núm. 140, p. 142.

106. Christiane HEINE, «El impresionismo musical en tres obras para piano de compositores españoles: Vicente Arregui (1902), Salvador Bacarisse (1922) y Joaquín Turina (1930)», *Anuario Musical*, vol. 52, p. 173-200.

d'Evocaciones, Turina combina el mode frigi (conceptualitzat en l'idioma musical andalús) amb el mode mixolidi (conceptualitzat en l'idioma musical català).

The image shows a musical score for piano, divided into three sections labeled A, B, and C. Section A (measures 64-67) features parallel chords and octaves. Section B (measures 57-63) features ornate passages with octaves and a coloristic effect. Section C (measures 77-83) features modal harmony, specifically the Mixolydian mode, with a triplet and a forte dynamic marking.

FIGURA 6. Al desenvolupament motívic de la subsecció (Tc) s'hi conceptualitzen recursos provinents de l'harmonia impressionista: l'ús d'acords paral·lels i l'estratificació d'interval·ls (A), l'ornamentació a partir d'interval·ls d'efecte colorístic i virtuosístic (B), l'ús de l'harmonia modal, concretament del mode mixolidi (C).

FONT: Joaquín TURINA, «Evocaciones: tres piezas para piano», a *Legado Joaquín Turina* (en línia), Madrid, Fundación Juan March, 2012 (consulta: 9 agost 2019).

Quant als principis compositius i referent a l'entitat mètrica del compàs, Turina va emprar una amalgamació habitual en el gènere de la sardana: la combinació del compàs binari de subdivisió binària (2/4) i el compàs binari de subdivisió ternària (6/8). De fet, els esquemes gràfics de *La santa espina* i *Festa major*, d'Enric Morera, juntament amb els de *Juny*, de Juli Garreta, en són clars exemples.

Pel que fa als principis rítmics, destaca la utilització de ritmes característics dins del compàs de subdivisió ternària (6/8) que s'intercalen amb un compàs de tres negres, conegut per alguns historiadors¹⁰⁷ amb el nom de *temps de tres*, en forma d'hemiòlia. Una sèrie de patrons rítmics que també trobem en les diferents subseccions dels esquemes gràfics de les sardanes de Morera i de Garreta.

107. Jaume VILALTA, *Davantall*, (s. II.), Centre de Documentació i Recerca de la Cultura Tradicional i Popular (CDRCTP), Fons Jaume Vilalta, (s. a.). Vilalta fa referència a la utilització del compàs binari (6/8) i la intercalació de tres temps: «Aureli Capmany diu: el susdit canvi de valor és un cas de perfecta adaptació característica del ritme tradicional. Tant ho és, que actualment l'anomenat *temps de tres* [fa referència al temps de tres negres] l'usen els mestres compositors de sardanes, heretat del contrapàs i de la primitiva sardana curta, com també els executants perfectament habituats a interpretar-lo, ajunten els valors musicals dins la duració del temps amb exactitud, donant al ritme aquesta aparent desigualtat, una sensació tota particular que constitueix una de les característiques més escaients. Trobar el *temps de tres* entre el compàs (6/8) és cosa perfectament regular en aquesta música i completarà aquesta declaració l'anàlisi del Contrapàs instrumentat per en Pep Ventura, segons testimoni del Sr. Raurich que diu: la dinàmica del seu ritme es regeix pel compàs binari sis vuit amb intercalacions del típic *temps de tres* que equival a dir, no confondre el ritme amb el compàs».



FIGURA 7. Del compàs 8 al 9 s'observa la combinació del compàs binari de subdivisió binària (2/4) i el compàs binari de subdivisió ternària (6/8). Al compàs 9, la mà esquerra desenvolupa un patró rítmic que Morera va utilitzar a *Festa major* (Ta). Al compàs 11, la mà dreta desenvolupa un patró que també apareix a *Festa major* (Ta i Si') i a *Juny* (Ta² i Ta').

FONT: Joaquín TURINA, «Evocaciones: tres piezas para piano», a *Legado Joaquín Turina* (en línia), Madrid, Fundación Juan March, 2012 (consulta: 9 agost 2019).



FIGURA 8. Del compàs 24 al 29 hi destaca la intercalació de tres negres en un compàs de subdivisió ternària (6/8). Aquesta característica rítmica també apareix a les seccions transitives de *La santa espina* (St¹), a *Les neus que es fonen* i a *Juny*.

FONT: Joaquín TURINA, «Evocaciones: tres piezas para piano», a *Legado Joaquín Turina* (en línia), Madrid, Fundación Juan March, 2012 (consulta: 9 agost 2019).

Pel que fa a les textures, Turina va utilitzar el recurs compositiu de la melodia acompanyada, consistent a presentar una melodia principal (en modalitat frígia) acompanyada pel característic ritme de la sardana (format per una negra i dues corxeres), un obstinat que es va imposar en la major part de sardanes d'estètica sardanística «popular» i que, com s'observa en els esquemes gràfics, va ser emprat per Morera i rebutjat per Garreta. La utilització d'aquest recurs compositiu corrobora de nou fins a quin punt la visió crítica d'un compositor [«la sardana es un ritmo, y este sirve de base para hacer música sobre él»¹⁰⁸] pot quedar plasmada en la visió creativa de la seva obra.

108. ASSOCIACIÓ DE MÚSICA DA CAMERA DE BARCELONA, *Sessió Joaquim Turina, 29-X-1928* (en línia), Barcelona, CEDOC, col·l. «Programes de concert de l'Orfeó Català - Palau de la Música Catalana», <<http://mdc.csuc.cat/cdm/search/collection/ProgPMC>> (consulta: 5 juny 2019).

35 *suave y penetrante*
mf

42 *dim molto* *p* *cresc*

50

FIGURA 9. A la subsecció Tb hi destaca una melodia efectuada per la mà dreta (en modalitat frígia) que va acompanyada per un obstinat rítmic. Aquest obstinat també apareix a *Festa major*, *Les neus que es fonen* i *La santa espina*, d'Enric Morera.

FONT: Joaquín TURINA, «EvoCaciones: tres piezas para piano», a *Legado Joaquín Turina* (en línia), Madrid, Fundación Juan March, 2012 (consulta: 9 agost 2019).

Cal destacar algunes característiques estilístiques provinents del cànon interpretatiu que en fan les cobles durant les ballades.¹⁰⁹ Per iniciar la sardana, el flabiolaire interpreta una tonada coneguda amb el nom d'*introit*, una melodia no mesurada, sense referència al to i al mode de la sardana. Entre les diferents seccions i com a senyal d'interval de descans, el flabiolaire interpreta una breu frase musical coneguda amb el nom de *contrapunt*, que a diferència de l'*introit* (interpretat sempre en tonalitat de fa major real) s'interpreta en el to i en el mode en què acaba la secció dels llargs. Per cloure les composicions, tots els instrumentistes efectuen el «cop final», que consisteix en la repetició de l'última nota escrita amb un acord *tutti*, amb sequedat i amb valor de corxera en el següent temps del compàs.

A la sessió transitiva (St²) dels curts (A'), just abans de la reexposició del tema principal (Tb'), Turina va integrar d'una forma *sui generis* la figuració rítmica i melòdica del contrapunt i de les ornamentacions provinents de l'*introit* (trinat).

109. Per poder ballar una sardana, els balladors compten els compassos dels curts i dels llargs. Amb el coneixement d'aquestes dues xifres, el ballador pot «repartir» la sardana, la qual cosa significa calcular quants passos de curts i de llargs cal fer al final de cada tirada per acabar-la amb els peus junts i a l'esquerra o a la dreta segons el sistema de repartir que facin servir els balladors (empordanès o selvatà). La majoria de sardanistes prefereixen sardanes de tiratges imparells, perquè són més senzilles de repartir.

FIGURA 10. Lletres A: representació de la figuració melòdica i rítmica habitual del contrapunt que interpreta el flabiolaire (en aquest cas, està escrit en la mateixa tonalitat que «Sardana», de Turina, en do menor). Lletres B: figuració rítmica de «Sardana» que recorda el contrapunt i les ornamentacions de l'introït (compàs 114).

FONT: Joaquín TURINA, «Evocaciones: tres piezas para piano», a *Legado Joaquín Turina* (en línia), Madrid, Fundación Juan March, 2012 (consulta: 9 agost 2019).

Per cloure la peça, Turina va utilitzar un canvi de disposició de l'acord en el segon temps del darrer compàs, un recurs compositiu que recorda el «cop final» que executen les cobles per finalitzar les composicions.

FIGURA 11. Turina va cloure «Sardana» amb un canvi d'octava dels acords, un recurs compositiu que recorda el «cop final» que fan les cobles durant la interpretació.

FONT: Joaquín TURINA, «Evocaciones: tres piezas para piano», a *Legado Joaquín Turina* (en línia), Madrid, Fundación Juan March, 2012 (consulta: 9 agost 2019).

CONCLUSIONS

Al primer terç del segle XX, Joaquín Turina va visitar freqüentment Barcelona i Catalunya. Durant aquells anys, el músic va conèixer artistes, crítics i intel·lectuals del país. També va col·laborar amb diverses institucions musicals, com

l'Associació de Música Da Camera, la Banda Municipal de Barcelona o l'Orquestra Pau Casals. Fruit d'aquesta relació, el compositor va compondre *Evocaciones*, un conjunt de tres peces per a piano que esdevenen un tribut a Catalunya i que inclouen una sardana.

Les crítiques musicals publicades per Turina durant la dècada de 1920 constaten el procés de reinvençió de la sardana com a dansa, com a gènere i com a forma musical. Un període en què una generació de músics, que es trobava en plena recerca d'un llenguatge musical nacional propi, va conceptualitzar la sardana com una forma vàlida per a la composició «clàssica». Alguns d'ells, com Tomás Bretón, Pau Casals, Gaspar Cassadó, Juli Garreta, Enric Granados, Joan Lamote de Grignon, Frederic Mompou, Enric Morera, Jaume Pahissa o Felip Pedrell, van propiciar que aquest gènere es consolidés en ambients musicals en voga, com el simfònic o el cambriàtic. Joaquín Turina també hi va contribuir.

Per compondre «Sardana», Turina va utilitzar el model de dues estètiques sardanístiques complementàries, capitenajades, respectivament, per Enric Morera i Juli Garreta. D'altra banda, les composicions de Garreta van servir de model estètic per entendre la reinvençió d'una dansa d'origen popular. Si el gènere i la forma musical havien estat un recurs per a Garreta, també ho podien ser per a ell a l'hora de compondre una de les tres peces que formarien *Evocaciones*. Per altra banda, les obres d'Enric Morera van servir-li de model creatiu. Si les sardanes de Garreta esdevenien, segons Turina, «preciosos modelos», les de Morera destaquen per un conjunt de característiques que els atorgaven certs valors nacionals i genuïns.

Joaquín Turina va mostrar una destresa especial en definir el gènere de la sardana, tant en la vessant crítica com en la vessant de creació. Una conceptualització subjectiva que queda plasmada a «Sardana», una de les obres més desconegudes de l'autor.

BIBLIOGRAFIA

- ACKER, Yolanda. «Los Ballets Russes en España: recepción y guía de sus primeras actuaciones (1916-1918)». A: NOMMICK, Yvan; ÁLVAREZ CAÑIBANO, Antonio (ed.). *Los Ballets Russes de Diaghilev y España*. Granada: La Gráfica, 2000, p. 229-252.
- ALAVEDRA I SEGURAÑAS, Joan. *L'extraordinària vida de Pau Casals*. Tarragona: Caixa de Tarragona, 1989.
- ALMACELLAS I DíEZ, Josep Maria. *Banda Municipal de Barcelona: 1886-1944: Del carrer a la sala de concerts*. Barcelona: Ajuntament de Barcelona, 2006.
- AYATS, Jaume; COSTAL, Anna; RABASEDA, Joaquim. *Sardanes*. Girona: Diputació de Girona, 2006. (Quaderns de la Revista de Girona; 143)
- BEHAVENTE, José María. *Aproximación al lenguaje musical de Joaquín Turina*. Madrid: Alpuerto, 1983.
- BLADÉ I DESUMVILA, Artur. *El senyor Moragas, «Moraguetes»*. Barcelona: Pòrtic, 1970.
- CAPDEVILA I FONT, Manuel; TOLDRÀ I SOLER, Eduard. *Els estius a Cantallops: Correspon-*

- dència entre *Eduard Toldrà i Manuel Capdevila (1921-1961)*. Figueres: Brau: Institut d'Estudis Empordanesos, 2018.
- CHASE, Gilbert. «Oscar Esplá». *Revista Mensual Musical Record*, núm. 69 (1939), p. 199-207.
- CLARK, Walter. *Enrique Granados: Poeta del piano*. Traducció de Patricia Caicedo. Barcelona: Boileau, 2017.
- COSTAL I FORNELLS, Anna. *Això no és una biografia de Pep Ventura: L'Empordà romàntic, revolucionari i espectacular*. Figueres: Gavarres, 2018.
- COSTAL I FORNELLS, Anna; CASTILLEJO I GARNÉS, Bernat. «Presentació [text introductor i a l'edició]». *Juli Garreta (1875-1925): Obra completa II. Sardanes, vol. 4 (1902-1909)*. Barcelona: Tritó, 2011.
- DENIZEAU, Gérard. *Los géneros musicales: Una visión diferente de la historia de la música*. Barcelona: Robinbook, 2002.
- DUARTE GUERRA, Andrea. *Suíte para violoncelo solo de Gaspar Cassadó*. Treball de fi de grau. João Pessoa: Universidade Federal da Paraíba, 2011.
- GAY, Joan; RABASEDA, Joaquim; RUIZ, Marisa. *Juli Garreta (1875-1925). Catàleg de l'obra musical* [en línia]. Sant Feliu de Guíxols: Ajuntament de Sant Feliu de Guíxols. Arxiu Municipal, 2014. <<http://www.socsantfeliudeguixols.com/catalog-de-l-obra-de-juli-garreta-i-arboix>> [Consulta: agost 2019].
- HEINE, Christiane. «El impresionismo musical en tres obras para piano de compositores españoles: Vicente Arregui (1902), Salvador Bacarisse (1922) y Joaquín Turina (1930)». *Anuario Musical*, vol. 52 (1997), p. 173-200.
- IGLESIAS, Antonio. *Joaquín Turina (su obra para piano)*. Madrid: Alpuerto, 1990.
- MORÁN, Alfredo. *Joaquín Turina a través de sus escritos*. Madrid: Alianza, 1997.
- MUNTADA, Marta. *L'Associació de Música "Da Camera": 1913-1936*. Tesi de llicenciatura. Barcelona: Universitat de Barcelona. Departament d'Història de l'Art, 1984.
- NOMMICK, Yvan. «Joaquín Turina (1882-1949)». *Scherzo*, vol. 15, núm. 140 (1999), p. 139-143.
- PADROSA I GORGOT, Inés; RAMIÓ I DIUMENGE, Concepció. *La nissaga dels Serra*. Santa Coloma de Farners: GISC, 2000. (Col·lecció Mos; 9)
- PERSIA, Jorge de. «Nacionalismo: conciencia histórica o color local». *Scherzo*, vol. 15, núm. 140 (1999), p. 144-149.
- PLA, Adolf. *Frederic Mompou: música i pensament. La fluïdesa de l'ésser i la creativitat musical (1893-1987)* [en línia]. Tesi doctoral. Bellaterra: Universitat Autònoma de Barcelona. Departament d'Art i de Musicologia, 2015. <<https://tesisenred.net/handle/10803/326459>> [Consulta: 16 juny 2019].
- POWELL, Linton. *The piano music of Joaquín Turina*. Tesi doctoral. Chapel Hill: The University of North Carolina at Chapel Hill, 1974.
- «The influence of dance rhythms on the piano music of Joaquín Turina». *The Music Review*, núm. 37 (1976), p. 143-151.
- RABASEDA, Joaquim. *Jaume Pabissa. Un cas d'anàlisi musical* [en línia]. Tesi doctoral. Bellaterra: Universitat Autònoma de Barcelona. Departament d'Art i de Musicologia, 2006. <<https://www.tesisenred.net/handle/10803/5196>> [Consulta: 2 juny 2019].
- RAMIÓ, Concepció. «La sardana i la música de cobla». A: AVIÑOÀ, Xosé (dir.). *Història de la música catalana, valenciana i balear*. Vol. VI: *Música popular i tradicional*. Barcelona: Edicions 62, 2001, p. 115-159.

- RAMIÓ, Concepció. «Els Lamote de Grignon i la creació per a cobla». *Recerca Musicològica*, XIV-XV (2004-2005), p. 213-221. Bellaterra: Servei de Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona.
- RODRÍGUEZ, Rosa Maria. *Més enllà de la cobla: El repertori per a tenora en formacions simfòniques*. Treball de fi de grau. Barcelona: Escola Superior de Música de Catalunya, 2019.
- SOPEÑA, Federico. *Vida y obra de Manuel de Falla*. Madrid: Turner, 1988.
- TREND, John Brande. *Manuel de Falla and Spanish music*. Nova York: Knopf, 1929.
- VERDAGUER, Mario. *Medio siglo de vida íntima barcelonesa*. Barcelona: Barna, 1957.

PREMSA

ABC

El Debate

El Diluvio

El Liberal

El País

Heraldo de Madrid

La Correspondencia de España

La Época

La Libertad

La Nación

La Publicitat

La Sardana (portaveu del Foment de la Sardana de Barcelona)

La Vanguardia

La Veu de Catalunya

Llevor

Revista Musical Catalana

Scherzando

ARXIVS CONSULTATS

Arxiu del Museu de la Música de Barcelona

— Col·lecció Enric Granados [en línia]. Disponible a:

<<https://cataleg.museumusica.bcn.cat>>

— Fons històric de la Banda Municipal de Barcelona [en línia]. Disponible a:

<<https://cataleg.museumusica.bcn.cat>>

Centre de Documentació de l'Orfeó Català

— Col·lecció de programes de concert de l'Orfeó Català - Palau de la Música Catalana [en línia]. Disponible a:

<<http://mdc.csuc.cat/cdm/search/collection/ProgPMC>>

— Música manuscrita d'autors catalans, universals i anònims [en línia]. Disponible a:

<<http://mdc.csuc.cat/cdm/compoundobject/collection/MMautors>>

Centre de Documentació i Recerca de la Cultura Tradicional i Popular (CDRCTP)
— Fons Jaume Vilalta

Fundación Juan March

— Legado Joaquín Turina [en línia]. Disponible a:
<<https://digital.march.es/turina/es>>