

D'entre els projectes musicals que arriben a Catalunya Música, ens ha cridat l'atenció una proposta d'enregistrament amb una formació amb nom singular: la "Cobla de Cambra de Catalunya".

El repertori: diverses obres de música per a cobla escrites per compositors de vàlua reconeguda. La "Cobla de Cambra" està integrada per un grup d'instrumentistes joves, inquiets, amb il·lusió, amb una sòlida preparació musical. Amb ganes de "dir alguna cosa" en el món de la música per a cobla, amb ganes, en una paraula, de "fer música".

El resultat d'aquest projecte és aquest que presentem. Una interpretació ajustada, afinada, amb gust, d'unes partitures que ens recorden que el món de la música per a cobla va molt més enllà de la simple interpretació de sardanes per ballar.

Aquest disc ha esdevingut realitat gràcies a la il·lusió dels intèrprets que hi han participat d'una manera desinteressada, i dels responsables de l'Auditori Pau Casals del Vendrell i de l'emissora Catalunya Música.

Ens agradaria que servís per recordar-nos que la cobla és una formació genuïnament catalana, amb unes prestacions musicals molt particulars, que són l'admiració de tothom d'arreu quan la sent sonar per primera vegada. Desitgem que aquesta iniciativa tingui continuïtat i que la música de cobla assoleixi la qualitat i el reconeixement que es mereix.

**Pere Burés i Camerino**

Coord. Catalunya Música

## **Mar d'argent,** Juli GARRETA

Juli Garreta (Sant Feliu de Guixols 1875 - 1925) no solia posar nom a les seves sardanes. De fet, no li calia designar una peça quan hauria pogut batejar tota la seva música amb un sol títol, a partir d'un únic concepte: la bellesa de la natura. No una bellesa abstracta o artificiosa, sinó la bellesa que ell sentia a flor de pell, salvatgement: per una banda, el paisatge de Sant Feliu, mar i muntanya, i per l'altra, l'expressió embadalidora de la bellesa natural, les dones que va tractar al llarg de la seva vida, a la seva rellotgeria de la Rambla Vidal, a les projeccions de cinema que amenitzava amb empenjament, a les tertúlies musicals de Can Rovira.... Tot això constituïa el significat de diferents peces sense significat concret. Sovint, eren els qui l'envoltaven els qui es feien càrrec d'aquest detall secundari. En aquest cas, el seu íntim Josep Gravalosa, a qui el compositor va passar un joc de quatre sardanes perquè les assagés amb La principal de Palafrugell. Gravalosa en va batejar una amb el nom de "Mar d'argent", que també es troba, un xic més desenvolupada en els llargs, com a segon temps de la "suite empordanesa" per a orquestra del mateix Garreta. Aquesta repetició de temes i formes en obres diferents no és casualitat: la música se li desfermava, amb l'ufanós desgavell de la naturalesa. Tota

la seva música és una, amollada a raig fet. La versió de "Mar d'argent" de la CCC ha estat plantejada des d'aquesta llibertat essencial: el temps alentit dels curts, el fraseig més expressiu que rítmic, i seguint les indicacions de la partitura, sense cop final. La sardana, però, continua sent balladora, en el sentit que l'autor dóna al mot "ballar": allò que identifica la música no intel·lectualitzada d'aquest país, que flueix directament de la terra. Tot plegat permet descobrir després de l'audició, a més del paisatge i la dona, una altra natura que determina l'obra: la pròpia natura del compositor, en el sentit de tarannà. Garreta és pura llibertat, i no hauria escrit ni una sola melodia de la seva música incivilitzada si això li hagués suposat un esforç, un artifici artístic.

## **El roserar,** Eduard TOLDRÀ

En el diari manuscrit redactat en l'adolescència, Eduard Toldrà (Vilanova i la Geltrú, 1895 - Barcelona, 1962), assajant als setze anys les primeres composicions, ja apunta les directrius que marcaran la seva aventura compositiva: "*...Aquest estat (...) em dóna una febre que em fa produir musicalment. Vull dir que mai com ara m'he inspirat per una poesia tendra i he fet més via escrivint ingènuament, sense rebuscaments*". El mateix

diari revela aquesta necessitat de comunicar, de fer participar l'emoció que el porta a escriure. A més, ja apunta el referent poètic com a desencadenant de la creació musical. I en tercer lloc, hi ha la tria d'un llenguatge planer, al qual es va mantenir fidel tota la vida, per facilitar la comunicació.

"El roserar" és una sardana escrita a l'època de les grans obres. La dissolució el 1921 del Quartet Renaixament, que encapçalava al faristol de primer violí, obre una etapa d'intensa creació que es clourà amb la darrera etapa de la seva vida musical, la de director. El 1926 escriu cinc cançons, la sardana lliure per a orquestra "Empúries", enllesteix "La Maledicció del Comte Arnau" i signa "El roserar", la sardana número 22 del seu catàleg de 34. Si la seva música de gran format és bàsicament escènica o narrativa, drama o tragèdia, les cançons i les sardanes com "El roserar" constitueixen petits poemes, lírica pura. Llegeix assíduament els autors noucentistes: Garcés, Carner, Segarra. Amb ells, Toldrà descobreix un món idil·lic, hel·lènic, un espai de tonalitats majors que ell identifica directament amb Cantallops, el poble de la seva esposa, de la qual es va enamorar com d'una imatge grega, només de veure-la. Un Empordà idealitzat que no té res a veure, per exemple, amb l'Empordà d'un Josep Serra o un Blanch i Reynalt.

És absolutament recomanable escoltar

aquesta peça amb la degustació prèvia d'aquest poema de Carner, del llibre "El curs de l'any": "Oh tu que portes una rosa bella/ al capdavant del pit!/ Surt la rosa, per tímida civella,/ d'aquest roser que dus sota el vestit.". Un exercici semblant va portar al Toldrà compositor, el gran comunicador de realitats virtuals, fins al jardí on es desclou el roserar de la peça.

## **Esplais,** Joaquim SERRA

Si autors de sardanes tan assenyalats com Morera, Garreta o Toldrà mai no van ser músics de cobla, Joaquim Serra (Peralada, 1907 - Barcelona, 1957) ho era, sense ser-ne executant. Per herència primer i de seguida per convicció, es va lliurar a aquest conjunt: amb una sardana per a cobla, "La primera volada" (1921), va encetar la seva carrera compositiva, i va tornar a la mateixa formació, despullada, sense augments, per cloure-la amb el mític poema "Puigsoliu" (1957).

És per això que quan als 24 anys escriu "Esplais" (1931) ho fa amb un domini tècnic i expressiu que prova la seva maduresa artística. La peça pertany més a un període de creixement personal que no pas d'especulació musical. Serra ja és reconegut per obres com "Impressions camperoles", "Remembrança" o "La Fira"; és el moment

de les lectures humanístiques, el festeig, l'esperança de trobar un lloc de treball fix com el que l'any següent el durà a Ràdio Associació de Catalunya. Amb "Esplais", Serra demostra que el seu llenguatge ja està a punt per dir el que calgui dir, i en aquest sentit és una peça tan cordial com il·lusionada, sense esclat, però tampoc sense lectures extramusicals més enllà del que la tenora canta, desimbolta, ample, en plena primavera personal. Es tracta d'un Serra massa poc prodigat, el que encara no havia projectat la seva música a la recerca de la veritat nacional i l'assossec íntim a què el va abocar la desfeta civil, i que ens ha llegat la imatge del Joaquim Serra més afeblit que enutjat, malalt, amb aquelles mans llargues com dos coloms blancs que ens parlen tant de la seva música com de la seva tragèdia.

### ***Madrigal en forma de sardana,* Xavier MONTSALVATGE**

Xavier Montsalvatge (Girona, 1912), prou conegut per la seva obra pianística, simfònica o operística, ha creat la sardana en tres ocasions: "Elegia a Juli Garreta", "Madrigal en forma de sardana" i "Puigsacalm". El madrigal, molt popular als segles XVI i XVII, sorgeix de la polifonia profana de les

corts italianes i orienta progressivament la seva temàtica cap al gènere popular, en forma de cançó. A partir d'aquesta forma lliure d'adscripció popular, Montsalvatge li aplica tres característiques pròpies de la forma sardana. Per una banda, força secundària en la definició de la peça, la divisió en curts i llargs. Després, la utilització d'unes fórmules rítmiques en els acompanyaments que s'anaven imposant a la sardana de postguerra: una corxera, negra i corxera en el compàs de 2 per 4, per a l'acompanyament del cant de tenora, i una negra i corxera, tres corxeres i un treset de negres en un compàs de 6 per 8, per a l'acompanyament del tutti final. I, finalment, la fidelitat a l'estructura de la sardana de plaça: els curts en mantenen la forma més o menys lliure, amb passatges melòdics que creen atmosferes. Als llargs, segueix la pauta de costum: uns passatges d'introducció, el cant de tenora, i el tutti final amb la mateixa melodia del cant de tenora.

### ***La moixeranga d'Algemesí,* Joaquim SERRA**

Ara fa 50 anys, una delegació de l'Esbart Verdguer, estendard de la resistència

cultural per la via de la creació coreogràfica enfront del franquisme més ofegador, es desplaçava fins a València convidada per la Coral Polifònica de València, el director de la qual, Agustí Alemany, va fer sentir la melodia de la Moixeranga als catalans. Un any després, el director Manuel Cubeles va anar a Algemesí disposat a muntar la dansa a Barcelona, i de tornada va encomanar la instrumentació per a cobla a Joaquim Serra, director musical de l'Esbart. Serra va escriure una versió per a dues cobles i percussió, que el 1950 va reduir a una cobla per a l'Esbart Sarrià, la versió que podeu sentir. "La moixeranga d'Algemesí" permet entendre el relleu que pren la feina d'instrumentador en mans de Joaquim Serra, que va treballar tant amb ballables de moda, per a conjunt lleuger o orquestra de ball, ballets per a gran orquestra, com en les més de tres-centes danses transcrits per a cobla. En el camp de la cobla, l'experiència adquirida va culminar amb el Curs d'Instrumentació per a Cobla i la publicació, després, de les lliçons impartides en forma de Tractat. A més de fer-ne un modus vivendi i la pràctica d'un ofici, Serra va abocar grans dosis expressives en els seus arranjaments. En aquesta obra presenta els dos temes de 16 i 12 compassos, molt similars, fins a set vegades, però no es tracta d'un exercici d'habilitat tècnica que el porti a encomanar la melodia a cada

instrument de manera cíclica. Els fiscorns, per exemple, no canten mai el tema, i l'autor ni tan sols preveu en el conjunt la presència del flabiol i el tamborí, senzillament, perquè no l'hi sent. La seva intenció és una altra, més que la pedagògica: escull la millor combinació per fer créixer la tensió argumental de la moixeranga, una progressió que no aconsegueix sols pel volum, ni que ho sembli -ja que això acabaria esgotant l'oient i el mateix intèrpret-, sinó sobretot per la combinació de timbres i pel joc harmònic. En el camp tímbric, la troballa s'escau, justament, als unisons: amb el de les dues tenores o les dues trompetes, pels registres baixos, assoleix el clímax del drama. És en aquests unisons bessons quan Serra s'acosta més a l'austeritat punyent de les dolçaines i el tabal, i també a l'essència de la peça.

### ***Camí de llum,* Ricard LAMOTE DE GRIGNON**

Ricard Lamote de Grignon (Barcelona, 1899 - 1962), músic practicant i catòlic devot, acudia sovint a la Bíblia que guardava a la capçalera del llit, a la recerca de sentit i consol per a una vida massa accidentada: seixanta-una denúncies durant la guerra, empresonament

kafkià, desterrament a València a l'ombra de son pare, malalties de risc, i l'exercici d'una àrdua direcció al capdavant de la Banda Municipal de Barcelona que el seu pare Joan, potser més carismàtic com a director, havia convertit en la millor banda d'Europa, amb el vist-i-plau de les personalitats musicals de l'època. Al llarg d'aquest rosari de trencacolls vitals, Ricard es va abocar amb intensitat creixent a la composició, amb una obra que fluctua entre l'evasió de la realitat per la via de la facècia ("Màgia", "La cabeza del dragón") i la recerca d'un camí de veritat mitjançant l'experiència mística amb el llenguatge de la música ("Sant Lluch", "Enigmes"). Un camí que il·luminés el seu esperit.

"Camí de llum" (1952) és, doncs, un títol mesurat per a una sardana, la setena, la darrera, carregada de pregària tant en la forma com en el contingut. La proposta es desenvolupa amb les melodies ondulants i el joc de veus paral·leles pròpies del discurs gregorià, combinacions de ritmes binaris i ternaris en episodis austers separats pel silenci, sense usar els típics separadors d'ornaments de flabiol, cop de tamborí o pizzicato de contrabaix tan propis de la sardana. Veus que s'elevan acompanyades per llargs pedals harmònics en què el metall de la cobla sembla talment un orgue.

"Camí de llum", la sardana de l'esperança

en la fe, no té solució. Acaba amb un convit al capteniment i a la pregària, un coixí harmònic per continuar buscant la resposta salvadora a l'exhortació de Jahvè al llibre de Job, 38, 19: "Quin camí condueix a la llum?". Deu anys més tard, Ricard Lamote de Grignon i Ribas va morir en la confiança de la resurrecció, perpetuant-se en la seva obra artística.

### **La filadora, Manuel OLTRA**

Instal·lada la cobla a Barcelona des de principis de segle a partir de la demanda de balladors empordanesos residents a la capital, aviat apareix una escola barcelonina de composició. L'una, hereva de Clavé, coral, que recull Morera. L'altra, la que porta Josep Serra a Barcelona amb la Cobla Barcelona, formació que va propiciar la continuïtat d'una escola de composició a la capital; amb diferents tendències des de Josep Grivé a Lluís Lloansí, de Joaquim Serra a Josep Maria Bernat o Fèlix Martínez i Comín. La cobla accediria als estaments acadèmics per la via de Pujol, Moreno Pallí, Lamote fill, Pich Santasusana, Zamacois i molts altres. L'aportació més contundent en aquest àmbit acadèmic és la de Manuel Oltra i Ferrer (València, 1922), catedràtic d'harmonia, contrapunt, fuga i formes musicals al

Conservatori Superior Musical de Barcelona de 1959 a 1987, que a més de conrear diferents gèneres cambrístics i corals ha escrit per a cobla amb una qualitat tècnica indiscutible i una temàtica heretada de la tradició.

És justament a partir de la cançó popular que construeix "La filadora", escrita el 1984 i estrenada el 1988 a Ceret. L'obra té la forma d'una glossa rondó, en què el tema és exposat quatre vegades com a tornada, amb un desenvolupat glossat a continuació en cada una d'elles, que constituïrien les diverses cobles. A cada desenvolupament, Oltra recrea l'atmosfera d'un gènere de la música popular catalana d'arrel tradicional. Així, després de l'exposició del tema pel flabiol, al principi de la peça, el tible arrenca amb un desenvolupament del tema a mig camí entre la cançó de bandolers i la cançó picaresca. La segona tornada, a càrrec de les trompetes i els tibles, es glossa en una cobla que ens porta a l'univers sonor de les cançons d'amor de cavallers. La tercera exposició, a càrrec de tota la canya, es desenvolupa en forma de dansa tradicional de plaça. La darrera, a càrrec de la tenora, prepara la cloenda de la peça amb un tutti. En cada cas, les cobles acaben preparant una exposició rellevant del tema de "la filadora". Una melodia a partir de la qual, amb el seu mestratge. Oltra ens condueix

per diferents gèneres de la música tradicional.

### **Camí de nit, Josep Maria SERRACANT**

Si la programació de música de cobla per a concert comptés avui amb els canals adequats per a l'exercici d'una crítica normalitzada, l'autoritat de referència seria, pel coneixement especialitzat del repertori i l'agudesia crítica, Josep Maria Serracant (Sabadell, 1946). Una cultura que s'ha bastit de manera autodidacta, amb la transcripció a partitura de les partitures dels clàssics, el seu estudi pacient i la confecció d'un arxiu de partitures importantíssim, que ha anat alternant amb la posada en solfa -stricto sensu- dels coneixements adquirits. Mentre les seves circumstàncies professionals en el camp industrial no li permetien esplaïar-se més a fons en l'acte creatiu, l'obra de Serracant anirà aparellada amb el seu aprenentatge i la seva inquietud, com és el cas del "Camí de nit" (1977), el trajecte que el duia a casa del seu mestre i amic, el compositor Josep Maria Bernat. Va ser en el decurs d'aquestes trobades nocturnes en què Bernat, sastre d'ofici, cosia i descosia música, que Serracant va sentir-li tocar al piano el

d'una inversió del tema, Serracant va construir una sardana absolutament especulativa, de dalt a baix, i plena de troballes, que va dedicar al seu mestre.

És justament la desfiguració d'aquest tema, que es presenta en tutti només d'arrencar els curts, el que genera tota la peça i li imprimeix caràcter unitari. La desfiguració es fa per la via de la desintegració per motius o la transformació rítmica. Les parts solistes de la tenora, encara que tenen una personalitat pròpia sobretot en els llargs, són només un farciment, un pont entre cada desfiguració. De la mateixa manera, la sardana no té l'estructura normal de la sardana de plaça: el tutti, per exemple, es troba al mig de la peça i no al final, com és costum.

Una peça intel·lectualitzada de provatures i assajos, sí, però carregada de musicalitat i que revelen un pensament musical d'alta volada.

### **Les encaixades, Salvador BROTONS**

La trajectòria de Salvador Brotons i Soler (Barcelona, 1959) ens porta per una carrera brillant com a director d'orquestra - Universitat de Portland, Simfònica del Vallès i Simfònica de Palma de Mallorca - i una

producció compositiva ambiciosa: amb simfonies, òperes i música de cambra premiada i enregistrada arreu del món. Tanmateix, quan Brotons s'acosta a la sardana ho fa mantenint-se fidel a l'estructura de la sardana de plaça, com a "Les encaixades"(1983): un tutti inicial per arrencar els curts, que resol amb una melodia de tible més tranquil·la, com s'acostuma a fer.. Als llargs, l'estructura encara es fa més evident: després d'un breu passatge rítmic per preparar la dansa, entra un cant de tenora apassionat, un saltiró de tibles, i l'enraonament de fiscorns amb la incorporació progressiva dels altres instruments com a preparació del fort, per acabar, obertament, amb la repetició de la melodia de tenora en tutti per al fort del final, acompanyat per uns contracants de metall que, com és habitual, estan absolutament al servei de la força que ha d'adquirir la melodia principal, a càrrec de la canya. Tot plegat, amb frases llargues, que es descabvellen i que recorden amb l'escriptura empordanesa més saborosa d'un Narcís Paulís o un Narcís Costa, amanides amb una harmonia interessantíssima que revelen l'ofici de l'autor.

Quan escriu sardanes - "Port de la Selva", "Les encaixades", "Synera", "Germanor", "Atlanta 96" -, Brotons, de mare

empordanesa, retroba els seus orígens i es manté fidel a una forma popular.

### **Quatre cançons, Joan Josep BLAY**

El líder d'un dels grups capdavanters del jazz-rock català dels 70, "Blay Tritono", és el mateix que, lliurant-se sense prejudicis i amb una curiositat encesa a la creació per a cobla, s'ha convertit d'aleshores ençà en l'autor més entremaliat del panorama actual: Joan Josep Blay (Gavà, 1955). Eclèctic per tarannà i experimentador incombustible, ha emprès amb la mateixa murrieria la seva formació i la seva producció, que va de la música simfònica o coral al jazz, passant pel món de la cobla, on sols amb una quinzena de sardanes i algunes obres lliures ja ha deixat una petjada personalíssima. En aquesta línia se situen les "Quatre cançons" (1989) amb què, a partir de quatre poemes de les "Cançons de la lluna al barret", de Miquel Desclot, obre una via de cançó lírica amb acompanyament de cobla per oxigenar el que ha estat fins ara, sobretot, aquesta fusió: la sardana cantada.

Si l'objectiu principal de Blay a l'hora d'escriure és passar-ho bé, és natural que s'apropi amb intenció lúdica al joc cantat i la cançó infantil, que coneix prou amb el

contacte directe que li forneix la tasca pedagògica diària a diferents nivells. En aquesta línia ha produït "Suites d'infants", "Set sardanes curtes", per aprendre els instruments de la cobla mentre són cantades i ballades per la mainada, i les "Quatre cançons", que tot i que no estan expressament adreçades a la mainada, utilitzen fórmules musicals i temàtiques pròpies de la cançó d'infants: la cançó de bressol de melodia austera, a la primera, la repetició enfadada d'un interval de quarta a la segona cançó, en què el tamborí substitueix els infants picant de mans, la rondalla medieval, univers que evoca amb eficiència fent cantar el flabioli i la trompeta a la mateixa altura, o un ball de gegants ternari, amb acudit inclòs.

L'exploració de nous espais d'expressió per a la cobla continuarà garantida en l'obra de Blay, mentre aquest treballador incansable assegurí, com repeteix sovint, que "*el dia és massa curt, necessito hores per continuar fent més coses i per continuar dient que em falten hores*".

**Jordi Lara**

*Vic, abril de 1998*