

Els Lamote de Grignon i la creació per a cobla

Concepció Ramió i Diumenge

Resumen. *Los Lamote de Grignon y la creación para cobla*

Estudio de la contribución de Joan y Ricard Lamote de Grignon para este conjunto instrumental a través de sus propias composiciones sardanísticas. Se estudian las tres sardanas de Joan (*Solidaritat de les flors*, 1907; *Rosa del Folló*, 1908, i *Testament d'Amèlia*, s.d.) y las siete de Ricard (*Nupcial*, 1925; *Sant Telm*, 1927; *El Noguer*, 1945; *Enyor*, 1946; *El Mas*, 1949; *Amical*, 1950, i *Camí de llum*, 1952). La autora de esta comunicación incluye un interesante y documentado estudio del contexto de estas obras, trazando una línea evolutiva y analizando su estructura compositiva. (F.B.B.)

Résumé. *Les frères Lamote de Grignon et leur création pour la «fanfare» catalane*

Étude de la contribution que Joan et Ricard Lamote de Grignon ont apporté à cet ensemble instrumental avec leurs propres compositions de sardanes. Il s'agit de l'étude des trois sardanes de Joan (*Solidaritat de les flors*, 1907; *Rosa del Folló*, 1908, et *Testament d'Amèlia*, s.d.) et des sept de Ricard (*Nupcial*, 1925; *Sant Telm*, 1927; *El Noguer*, 1945; *Enyor*, 1946; *El Mas*, 1949; *Amical*, 1950, et *Camí de llum*, 1952). L'auteur de cet exposé a inclus une étude intéressante et documentée du contexte de ces œuvres, en traçant une ligne évolutive et en analysant la structure de la composition. (F.B.B.)

Abstract. *The Lamote de Grignons and Composition for cobla*

This is a study of Joan and Ricard Lamote de Grignon's contribution to this musical ensemble through their own compositions for *sardanes*. The paper studies the three *sardanes* by Joan (*Solidaritat de les flors*, 1907; *Rosa del Folló*, 1908, and *Testament d'Amèlia*, s.d.) and the seven by Ricard (*Nupcial*, 1925; *Sant Telm*, 1927; *El Noguer*, 1945; *Enyor*, 1946; *El Mas*, 1949; *Amical*, 1950, and *Camí de llum*, 1952). The author includes an interesting well-documented study of the context of these works, tracing their development and analysing the compositional structure. (F.B.B.)

Zusammenfassung. *Familie Lamote de Grignon und die Schaffung für cobla (Katalanische Musikkapelle)*

Studie des Beitrags von Joan und Ricard Lamote de Grignon für dieses instrumentale Ensemble über seine eigenen Kompositionen der Sardanas. Es werden die drei Sardanas von

Joan (*Solidaritat de les flors*, 1907; *Rosa del Folló*, 1908, und *Testament d'Amèlia*, s.d.) und die sieben Sardanas von Ricard (*Nupcial*, 1925; *Sant Telm*, 1927; *El Noguer*, 1945; *Enyor*, 1946; *El Mas*, 1949; *Amical*, 1950, und *Camí de llum*, 1952) untersucht. Die Verfasserin dieser Mitteilung schließt eine interessante und dokumentierte Studie des Zusammenhanges dieser Werke ein unter Entwurf einer Evolutionslinie und Analyse seiner kompositiven Struktur. (F.B.B.)

En el context de l'època que estem tractant (entre 1875 i 1936) és indiscutible la presència de la sardana en la música culta catalana, com a manifestació musical d'origen popular que havia penetrat en els àmbits selectes per mitjà d'un procés d'orientació nacionalista. Coneguda des de mitjan segle XIX com a dansa empordanesa, sota la influència de la literatura romàntica anà adquirint prestigi fins al punt de ser considerada, a principi del segle XX, la dansa per excel·lència de tots els catalans i un dels emblemes més representatius del catalanisme.

Antigament, sota el terme genèric de *sardana* o *ball rodó*, terme que designava poc més que una figura coreogràfica en rodona, es coneixien arreu de la Catalunya Vella diverses melodies tradicionals de dansa que presentaven vagues característiques musicals comunes. La major part d'aquestes danses servien per finalitzar una sèrie de balls que se succeïen de manera ritual. Entre 1830 i 1860, en sorgeix a la zona de l'Empordà una variant que s'estengué ràpidament a les comarques veïnes sudpirenenques. Anomenada sardana llarga, aquesta variant presentava una configuració musical lliure i versàtil, d'extensió considerable, i era capaç, dins del seu motlle formal, de reproduir íntegrament llargues melodies i recrear-hi temes coneguts. Això féu que aquesta nova modalitat de dansa obtingués una àmplia popularitat i s'emancipés de les altres danses atàviques. Les ballades populars integrades únicament per sardanes llargues anaren substituint progressivament les «balles» tradicionals en tota aquella àrea geogràfica, permetent, en consonància amb els interessos artístics populars de l'època, de transposar un repertori multivariat a la plaça i d'oferir al poble la possibilitat de dansar les músiques de moda a través d'una coreografia afí. Així s'explica la similitud del contingut temàtic de les primeres sardanes llargues amb els repertoris de concert de les bandes militars del segle XIX, integrat, a més dels himnes patriòtics i la música militar, per músiques d'origen divers: àries d'òpera, fragments de sarsuela, arranjaments de melodies populars i danses en voga com la polca, el rigodon o l'havanera.

Tanmateix, aquest fenomen no hagués estat possible sense l'existència d'un conjunt instrumental que estigués a l'alçada com ho era la cobla empordanesa, conjunt que derivava de les antigues cobles de ministrers i que havia esdevingut una formació mixta i peculiar per l'addició d'instruments procedents de les bandes. Hem de tenir en compte que la cobla que coneixem avui dia varia ben poc del model de cobla consolidat a l'Empordà els darrers vint anys d'aquell segle, atès que en aquells moments les millors formacions ja incloïen les xeremies perfeccionades i adaptades a les exigències tècniques expressives de la compo-

sició elaborada, destacant com a instrument solista la *tenora* o *tenor*. Aquest emblemàtic instrument, una variant de xeremia tenor construïda amb una campana metàl·lica que posseïa un gran potencial expressiu, va permetre que la forma de sardana anés evolucionant com a forma instrumental de caràcter líric, de manera que les composicions sardanístiques s'articulaven cada vegada més a l'entorn d'un esquema melòdic central, el solo de tenora. Amb l'addició d'instruments de metall i posteriorment el contrabaix, la cobla aniria esdevenint un conjunt estable ric en timbres que podia ser arrengrerat com a banda complementada amb instruments tradicionals, o com a grup folklòric amb coixí simfònic.

Juntament amb les sardanes llargues que partien d'un tema adquirit, els compositors de les comarques gironines havien anat elaborant durant la segona meitat del dinou una important producció de sardanes amb temàtica original. El catalanisme conservador, en un procés que s'iniciava en els anys setanta entorn del moviment que derivava de la Renaixença, aniria dotant aquesta dansa d'un valor simbòlic tot filtrant els repertoris gironins i seleccionant les peces més vàlides entre les que posseïen un caràcter autòcton, tota vegada que s'iniciava la recuperació del llegat de cançons i danses tradicionals, procedint a la seva divulgació després de sotmetre'l a un filtre i a una dignificació, sigui amb harmonitzacions corals, composicions de glosses simfòniques o, en el cas que presentem, amb l'adaptació de romanços populars al motlle sardanístic. En aquest sentit, el moviment orfeònic i, en especial, el cercle de l'Orfeó Català, en foren exponents exemplars, destacant com a capdavanter en l'interès per la sardana i per la cobla el mestre Francesc Pujol. Així, a l'empar de l'Arxiu de l'Orfeó es féu l'estudi i selecció de tota l'obra cedida del qui fou la figura històrica clau en el procés de transformació de la sardana, Pep Ventura, mort el 1875. Tota vegada, noms rellevants dins l'àmbit musical d'aquell entorn —Millet, Vives, Manén, Pujol, Llongueres i el mateix Lamote de Grignon¹—, magnificarien el paper simbòlic d'aquest compositor popular com a geni en brut que exemplificava l'ànima catalana, per la qual cosa posarien èmfasi en les condicions precàries de la seva infantesa i la seva manca de formació acadèmica, i negligirien, en canvi, l'enorme importància de l'ambient cosmopolita figurenc de la meitat del dinou, en el qual estava immers, i les múltiples influències musicals que rebé la modalitat de sardana llarga en aquell context. Cal tenir en compte que dins d'aquell marc ideològic era important cercar elements d'identitat, tota vegada que Pep Ventura era el compositor de sardanes considerat més representatiu fins llavors; una part de la seva obra, doncs, interessà posar-la en relleu i l'altra obviar-la. Distant de qualsevol aproximació positivista, Joan Llongueres classificà els títols d'aquesta obra popular i en féu una selecció temàtica que comentà amb grans elogis, donant-la a conèixer a través d'articles i conferències il·lustrades sota el significatiu títol de «Pep Ventura i les belles tonades de la raça».

1. Vegeu-ne un exemple en l'opuscle editat anys després, el 1931, per la Lliga Sardanista de Catalunya, *Homenatge a Pep Ventura*.

Mentrestant, altres figures rellevants de la panoràmica musical de l'època com A. Nicolau i E. Morera, i amb ells Joan Lamote de Grignon, participarien en aquest esperit interessant-se poc o molt per la sardana i la cobla, uns adaptant i reharmonitzant els repertoris existents i d'altres component noves peces. Paral·lelament, tant el pianisme com el moviment orfeònic incorporaven les sardanes als seus repertoris, i la sardana coral prengué embranzida atesa la importància d'un text per transmetre els continguts ideològics. Així fou com durant l'etapa de 1904 fins a la crisi de 1909, els ambients musicals catalans visqueren una eufòria sardanista, etapa que fou qualificada per l'escriptor gironí, Josep Grahit, de sardanofília, ja que, segons el seu testimoni, «per tot arreu es tocaven i ballaven sardanes i els compositors s'afanyaven a escriure partitures»².

Tanmateix, fora de les comarques gironines, es tenia dificultat per accedir a la cobla, atès que les formacions eren encara totes originàries d'aquells indrets, i no és fins al 1907 que es crea la primera formació d'aquest tipus a la capital catalana. Per als compositors era difícil la instrumentació adequada a un conjunt musical híbrid que no comptava amb una llarga tradició; n'és mostra el fet que fins al 1905 només els autors empordanesos adequaven correctament la seva idea musical al conjunt, ja que aquesta partia d'una concepció de cobla mentre que els autors barcelonins ho feien des de la perspectiva coral i pianística. A través dels concursos musicals de Barcelona, Girona i d'altres ciutats, i dels intercanvis i col·laboracions que brinda el moviment orfeònic, l'any 1906 molts són ja els autors que coneixen bé les característiques del conjunt i hi adequen correctament el contingut musical.

Cal destacar en tot aquest mar d'influències el pont que establí Juli Garreta, autor empordanès que, havent donat fe d'una talla considerable i coneixent l'avantguarda musical europea, usava la cobla a través de la composició sardanística com a mitjà d'expressió habitual. Això va permetre que la sardana penetrés definitivament en els àmbits cultes i esdevingués un nou gènere de composició. Garreta demostrà la possibilitat d'utilitzar la cobla en una concepció simfònica mitjançant unes sardanes que s'inscrivien dins un estil romàntic tardà, sense abandonar el caràcter autòcton de la temàtica. Aquesta conjunció, que no tenia èxit a les comarques gironines ni el pla popular, sorprengué els simfonistes barcelonins, especialment els adeptes de l'Orfeó Català i, més tard, Pau Casals, que avivaren l'interès per aquest compositor i per La Principal de La Bisbal, cobla dirigida per un dels més importants deixebles de Joan Carreres i Dagas, Josep M. Soler, el qual prengué cura d'especialitzar-se en la interpretació i difusió de les peculiars sardanes de Garreta.

Enric Morera, per la seva banda, abordaria les sardanes amb un discurs més clàssic i accessible al ballador corrent, i crearia un vincle amb la cobla rival, La Principal de Peralada. Aquesta cobla, que es fundà amb alumnes sorgits de l'Escola dels Comtes del Palau de Peralada, era dirigida pel jove Josep Serra i Bonal, compositor que, emergint de l'àmbit popular i de la influència de la música francesa que derivava del mecenatge comtal, aniria aconseguint el refinament

2. *A Recull sardanístic*, Girona, 1916, p. 94.

necessari perquè els compositors poguessin interessar les elits musicals. Fou aquest autor qui guanyà el premi a «la més bonica i típica sardana empordanesa», a la I Festa de la Música Catalana de l'any 1904, amb la sardana *Idil·li*.

Com la majoria de compositors coetanis, és just en aquesta època quan Joan Lamote de Grignon, que gaudia de renom com a compositor i director, compon la primera sardana per a cobla. S'havia manifestat a l'esperit col·lectiu de l'època amb la seva primera peça orquestral d'envergadura, *Scherzo sobre un tema popular (La Filadora)*, escrita l'any 1897, any que obté el premi de l'Associació Musical de Barcelona amb *Cançons Catalanes*. Després d'haver estrenat al Liceu el poema líric *Hesperia*, i mentre duia a terme un cicle a l'entorn de la música de Wagner com a director de l'orquestra de l'Associació Musical de Barcelona, compongué el març de 1907 la sardana *Solidaritat de flors*, originalment per a cobla de deu instruments, que orquestrà tot seguit durant el mes d'abril. La sardana obtingué un important ressò i fou, de les tres que compongué per a cobla, la més apreciada i interpretada en aquella època de plena eufòria sardanista i catalanista —no és casualment que el títol evoca les circumstàncies polítiques, malgrat que a la portada del manuscrit hi figuri la dedicatòria a la marquesa d'Alonso de León—. Atès l'entorn descrit, hem de suposar que deuria conèixer les millors peces del llegat empordanès. Observant l'esquema formal intern de les seves sardanes podem dir que l'autor adoptà la forma tradicional venturiana, que consistia en un tema de caràcter introductori a la primera secció, corresponent coreogràficament al que s'anomena *els curts*, articulant-ho tot al contingut de la segona secció, o secció *dels llargs*, a l'entorn d'un tema principal, normalment una gran frase melòdica precedida d'una introducció i seguida d'un passatge transitiu que deriva a un *tutti* final de caràcter reexpositiu o amb temàtica nova. Així, a *Solidaritat de flors*, la primera secció conserva el caràcter introductori presentant un tema original en compàs binari compost, mode major, i frase quadrada, seguint l'antiga tradició preventuriana; posteriorment, situa el nucli temàtic en el cant de tenora central en un ampli fraseig tal com dicta la tradició i, posteriorment, a diferència del model popular imperant, aquest tema és replicat en *tutti* derivant a un darrer període conclusiu que substitueix el clàssic *fortissimo* final. Amb aquest simple plantejament, que defensa amb subtileza melòdica i harmonies elegants, l'autor delata la influència de Josep Serra més que no pas de Garreta, tota vegada que s'aparta de l'expressió més generalitzada i popular, tot utilitzant només puntualment i de manera no obstinada el ritme que caracteritza la sardana llarga (♩♩ o ♩♩), substituint-lo gairebé sistemàticament per una variant de dos compassos, que aporta un caràcter més reposat (♩♩|♩♩). Evita la reproducció final del tema de la tenora en *tutti fortissimo*, pràctica que adoptava de manera general Morera, seguint els models dels autors de l'Alt Empordà. Tampoc no empra els registres extrems, a fi de crear més efecte sonor, sinó que fa cantar preferentment els instruments de canya en registres còmodes, per tal d'obtenir un so més noble.

Les altres dues sardanes per a cobla, *Rosa del Folló* i *Testament d'Amèlia*, són exponents de la pràctica de glossar melodies populars a les sardanes, adaptant-

les al model formal generalitzat (Garreta també compongué una sardana sobre aquest darrer tema popular). La primera fou estrenada el 1908, en un concurs de sardanistes a Sabadell. Es desconeix la data de composició i d'estrena de la segona. En elles, el procediment emprat per Joan Lamote de Grignon no és el desenvolupament motívic, sinó el desplegament melòdic i la creació d'un clima sonor en consonància amb el nucli temàtic central, exposat invariablement per la tenora. En el *Testament d'Amèlia*, proposa a la partitura la substitució del clàssic introit de flabiol per un introit absolutament original de caràcter melòdic, emparentat motívicament, en aquest cas, amb el tema principal. Tota la peça és en mode menor amb tendència a l'arcaïcisme, derivat del caràcter del conegut romanç. El plantejament formal com també l'ús dels elements sardanístics són similars en totes tres sardanes. La producció sardanística de Joan Lamote de Grignon compta també amb una sardana coral gairebé desconeguda, *Florida*, per a veus d'home. Presumiblement fou estrenada per l'Orfeo Gracienc, ja que els originals es trobaren en aquell arxiu.

Però la contribució de Joan Lamote de Grignon a la música de cobla no acaba ni de bon tros amb la composició de sardanes. Sabem que la seva tasca al servei del país i per a l'educació del poble es manifesta en l'ambiciós projecte de regeneració d'un vehicle de comunicació social no elitista, la Banda Municipal, actitud que comportà l'ampliació de la plantilla. En aquesta renovació, que es féu realitat en escriu a partir de l'any 1919, s'incloua la incorporació de tres xeremies, dues tenores i un tible, amb l'objectiu de poder oferir composicions sardanístiques i obres de caràcter autòcton a fi que poguessin tenir el seu timbre peculiar. Així serien arranjades per Joan i Ricard Lamote de Grignon, i àmpliament divulgades, *La Santa Espina* (Enric Morera), *Toc d'oració* (Pep Ventura), *Juny i Pastoral* (Juli Garreta), *Tarragona i Festívola*, d'Enric i Pau Casals respectivament, i *Sol ixent i Empúries* de Toldrà, aquesta darrera originalment per a orquestra simfònica. Cal tenir en compte que la fusió de gèneres i de timbres no sols no era rebutjada sinó fomentada a l'època; fou Joan Lamote de Grignon qui estrenà amb l'Orquestra Simfònica de Barcelona, l'any 1921, la *Suite en Sol* (o *Suite empordanesa*), de Juli Garreta, Premi Eusebi Bertrand i Serra a la VIII Festa de la Música Catalana l'any 1920, l'obra simfònica més important de l'autor que inclou un flabiol i dues tenores.

Per obtenir uns bons nivells interpretatius d'aquests instruments s'hagueren de contractar instrumentistes especialitzats provinents de les comarques gironines, de manera que, vers l'any 1921, es traslladen a la capital Albert Martí, de l'Escala, com a tenora solista, reputat músic de La Principal de La Bisbal; Robert Renart, de Celrà, com a segona tenora, i Benvingut Tapis, de Llagostera, com a tible. Amb aquesta decisió, el paper de Joan Lamote de Grignon respecte a la música de cobla fou decisiu, ja que la intenció anava aparellada al projecte, discutit tant amb Millet i Pujol com amb Morera, de creació de la Cobla Barcelona. Es tractava de fundar una cobla de la qualitat de les millors formacions empordaneses, però que, a diferència d'aquelles, pogués comptar amb un repertori ampli i se sotmetés al treball acurat propi de les orquestres i grups de cambra. És a dir, una cobla al servei del simfonisme i de la composi-

ció sardanística de qualitat, que permetés que autors barcelonins tinguessin a l'abast la formació catalana. Amb la contractació de tres músics per a la banda s'assegurava l'existència dels millors virtuoses d'aquests instruments a la capital. La Cobla Barcelona es presentà al Teatre Tívoli el 30 de març de 1922, amb Josep Gravalosa com a director, i Albert Martí com a tenora solista i, també, representant. Els seus membres procedien de les comarques gironines, excepte el primer trompeta i el primer fiscorn, que provenien d'Olesa de Montserrat. Joan Lamote hi col·laborà puntualment com a assessor, com també Francesc Pujol i Enric Morera. L'existència d'una cobla d'aquestes característiques va ser fonamental per tal que, en els anys vint, es pogués desenvolupar el gènere lliure de música per a cobla. Altres factors que hi contribuïren foren la convocatòria dels premis Sant Jordi pel Foment de la Sardana de Barcelona, a partir de l'any 1926, i el moviment d'esbarts que requeria l'elaboració d'arranjaments i la composició de glosses per tal de poder ser coreografiats, usant per a tal finalitat el que es considerava la millor formació genuïnament catalana. És en aquesta dècada quan arrenca l'etapa d'esplendor del sardanisme, en la qual apareixen, en la composició per a cobla, Joaquim Serra i Coromines, Eduard Toldrà i també Ricard Lamote de Grignon, etapa de creació d'obres de gran qualitat. Joaquim Serra, fill de Josep Serra i Bonal, seguint una línia de composició similar a la del seu pare, començava a esdevenir un compositor exemplar en el gènere. Ricard Lamote de Grignon i Eduard Toldrà, sota l'influx decisiu del segon noucentisme, que defensava el bon gust i l'elegància i la codificació de formes en el camí d'educació del poble, prenen la cobla, especialment en les primeres obres, com a gènere en ús, i la sardana com a forma consolidada sense encara separar-la del seu valor connotatiu.

Ricard Lamote de Grignon començà en aquest gènere l'any 1925, i la seva producció comprèn set sardanes, les quals, especialment les darreres, es poden comptar entre les més altes de tota la producció sardanística de tots els temps. Podem classificar aquesta obra en dos grups: el primer en els anys vint, en plena joventut i prosperitat de l'autor, que coincideix amb l'etapa de màxima consideració social i cultural del fenomen sardanista, i el segon grup en els anys quaranta i cinquanta, en la foscor de la seva postergació i la llum de la maduresa artística. L'existència de versions per a piano de gairebé totes elles i el tipus de construcció delaten un pensament pianístic de fons, que en cap cas es tradueix en inadequació o desequilibri en la versió per a cobla —com esdevé en algunes adaptacions de sardanes compostes a principi de segle; el cas més paradoxal és el de *La Santa Espina* en versió del mateix autor, Enric Morera—. En les sardanes de la primera època, doncs, adopta patrons convencionals, manifestant, però, una forma i un estil similars als del pare, és a dir, contorns nítids en el fraseig, caràcter popular dels temes, utilització instrumental no forçada i subtilesa harmònica. Pare i fill fugen, com també ho fa Toldrà, dels tòpics més populistes com l'esclat d'eufòria que suposa la represa del tema principal en un *vutti* conclusiu final acompanyat pel típic ritme de sardana obstinat. Tots ells, en general, adopten fórmules d'acompanyament derivades com la que hem descrit anteriorment. Dins aquesta línia, en formen part no

més dos títols: *Nupcial*, composta l'any 1925, dedicada a la seva esposa i estrenada amb motiu del primer aniversari del seu casament, i *Sant Telm*, de 1927, en memòria de Juli Garreta.

En les que integren l'altra línia, corresponents a la segona època, que s'inicia amb l'exili a València, la sardana és represa dins de tota una altra perspectiva i dins la llibertat de les formes en evolució. La forma sardana és emprada com a expressió de la seva subjectivitat, i el seu concepte s'aproxima molt més al de l'obra de Garreta. Una línia de marcats trets expressionistes, que es caracteritza d'una banda per l'exploració de noves textures i l'ús estructural de la dinàmica, deixant pas a un equilibrat protagonisme dels diversos timbres instrumentals, i, de l'altra, per l'aplicació del principi de la melodia infinita, abandonant els típics contorns retallats de les frases. Aquestes característiques es presenten de manera incipient a *El Noguera*, de 1945, i es manifesten de manera clara a *Enyor*, de 1946. La primera, dedicada a la família Vayreda, fou composta a partir d'una versió per a veu i piano de l'any 1942, on ja figura una important tendència al replegament. La segona fou dedicada a la seva esposa en ple període de postergació a València; per això l'intimisme es troba representat de manera íntegra. La manifestació més autèntica d'aquest expressionisme intimista postgarretianà es troba a *Amical* (1950), on presenta una certa connexió amb els procediments emprats per Toldrà en les seves millors sardanes dels anys vint —tot i estar dedicada al seu amic Joaquim Serra—; n'és l'exponent el procés discursiu de la secció de llargs, consistent en la creació d'un cúmul de tensió en el mateix desplegament melòdic, que deriva en un punt de clímax motívic i instrumental, sense cesures cadencials. Amb *Enyor* i *Amical*, l'autor es recrea a contranatura, ateses la idiosincràsia i les característiques físiques dels instruments de la cobla, en el matís piano, i es decanta cap a la pentatonía i la modalitat més enllà de la tradició catalana. Cal tenir en compte que en les primeres sardanes l'ús de la modalitat era convencional —per exemple, amb *Sant Telm* usa un motiu derivat de l'escala mixolídia ja tòpica en el gènere; cal només recordar l'emblemàtic tema inicial de la sardana *Juny* de Juli Garreta—. En aquestes darreres sardanes, utilitza l'estil que caracteritza la seva creació dins els altres gèneres simfònics i cambrístics, i que es troba ja en els anys trenta amb les tendències orientalistes com *Quatre estances a Kayyam* de l'any 1932, per a cant i orquestra, o *Tríptic*, de 1935, sobre textos de Rabindranath Tagore. Entre aquestes darreres sardanes descrites, que representen dues obres cabdals de la seva obra sardanística, i sense trencar amb la línia estilística, compongué *El Mas* (1949, «a Jaume Cabarrocas i els seus»), harmònicament i formalment més clàssica i temàticament més desenfadada. La darrera obra sardanística fou *Camí de llum* (1952, «als amics Rosita Rovira i Antoni Ribas»), on conserva els procediments formals descrits anteriorment, i abandona, però, el dramatisme i reprèn un concepte més periòdic de les seccions, tot endinsant-se en un ambient harmònic de color, més ric i atrevit.

Els Lamote no van escriure peces lliures per a cobla. Per tal de donar forma a la seva creativitat en aquest camp, adopten la forma originària del gènere, la sardana.

Per conèixer la integral de l'obra per a cobla d'aquests dos autors, constituïda per les deu peces esmentades, es recomana el disc enregistrat per la Cobla Sant Jordi l'any 1999, editat per TVC, amb la col·laboració de l'SGAE i l'Ajuntament de Barcelona.

Bibliografia:

- BONASTRE, Francesc. *Joan Lamote de Grignon*. Barcelona: Proa, 1998, p. 17-18. (Compositors Catalans, 8).
- CALMELL, Cèsar. *Centenari Ricart Lamote de Grignon*. Barcelona: Generalitat de Catalunya, 1999.
- COLL, Montserrat. *Ricard Lamote de Grignon*. Barcelona: Nou Art Thor, 1989. (Gent Nostra, 74).
- COMELLAS C., Jaume. «Evocació de Ricard Lamote de Grignon». *Revista Musical Catalana*, núm. 27 (gener 1987), p. 5-9.
- D.A., «Evocacions». *SOM*, 183 (juliol-agost 1998).
- MAINAR, Josep. «Glossa del cap de mes». *SOM*, núm. 29 (setembre 1982), p. 5.
- MAINAR, Josep. *La sardana*. Vol. 1. *El fet històric*. Barcelona: Bruguera, 1970.
- PUERTO, Jordi. *Aproximació a la Cobla de Barcelona*. Santa Coloma de Farners: GISC, 1998. (Col. MOS, 3).