

Universitat Autònoma de Barcelona

Facultat de Filosofia i Lletres Departament d'Art i Musicologia



Patrimoni musical català a l'exili:

Agustí Borgunyó i el ballet

La festa del carrer

Treball de Final de Grau presentat per:

Alba Comasòlivas i Bonshoms

Tutora:

Aurèlia Pessarrodona Pérez

Bellaterra, juny de 2026

Agraïments

Voldria agrair als tècnics de l'Arxiu Històric de Sabadell la seva paciència, amabilitat i professionalitat amb què treballen sempre. També a l'Aurelia Pessarrodona, la meva tutora, per la seva ajuda al llarg de tot aquest procés.

Al Paul, el Pablo, l'Elisenda, el Bernat, l'Anna i la Mirjam, que han sabut veure la música en mi i que m'han inspirat com a músics i com a persones.

Als companys que m'han donat suport durant tot el camí, pels aprenentatges i experiències viscudes, i als amics de sempre, per les converses que m'agradaria que no tinguessin final.

A la meva àvia Magdalena, la dona més resilient que conec, exemple d'humilitat i esforç, que no ha perdut mai la voluntat i que ara, als 93 anys, està començant a deixar-se cuidar. A la meva mare, que sempre sosté des de darrere el teló, amb compromís i empatia. Al meu pare, la veu del seny i de la rauxa, amb qui comparteixo la tossuderia, la inquietud i la passió per les coses que ens agraden.

A l'altra família, que m'ha acollit com una filla, una germana i una tieta que mai no hauria pogut ser.

A tu, Martí, una ànima lliure, de generositat i sensibilitat infinita, amb qui tinc les immenses ganes d'esprémer la vida i construir un camí ben llarg.

I a la música, la companya invisible de vida, el batec que m'ha fet ser qui sóc.

1. INTRODUCCIÓ.....	6
1.1. Presentació i contextualització del tema d'investigació.....	6
1.2. Justificació.....	7
1.3. Interès.....	7
1.4. Objectius.....	8
1.5. Fonts.....	8
1.6. Metodologia.....	9
2. ESTAT DE LA QÜESTIÓ.....	11
2.1. Agustí Borgunyó i Garriga.....	11
2.2. Fons musical de l'Arxiu Històric de Sabadell.....	14
2.3. Fons Agustí Borgunyó i documents relatius a La Festa del Carrer.....	14
2.4. Recuperació i difusió del fons sabadellenc.....	15
3. MARC TEÒRIC.....	17
3.1. Context històric i cultural.....	17
3.1.1. Biografia d'Agustí Borgunyó.....	17
3.1.2. Estil compositiu i llegat.....	18
3.1.3. Difusió de la cultura catalana al segle XX.....	19
3.1.4. Context de composició i estrena del ballet La festa del carrer.....	20
3.1.5. Imatge de Catalunya idealitzada.....	21
3.2. Gènere del ballet.....	22
3.3. Gestualitat dins la música del ballet.....	24
3.3.1. Els signes per a l'anàlisi de la dansa.....	24
3.3.2. Image schemas segons Mark Johnson.....	26
3.3.3. Teoria del gest musical de Pablo Gómez Ábalos.....	27
4. MARC PRÀCTIC.....	28
4.1. Fonts.....	28
4.2. Argument.....	29
4.3. Personatges.....	31
4.4. Estructura de l'obra.....	33
4.5. Anàlisi formal i temàtica de la partitura.....	34
4.5.1. Gestos musicals vinculats a la dansa.....	35
4.5.2. Gestos musicals mimètics.....	47
4.5.3. Gestos musicals de convenció històrica (tòpics).....	52
5. VALORACIÓ I CONCLUSIONS.....	56
6. BIBLIOGRAFIA.....	60
6.1. Fonts primàries.....	60
6.2. Fonts secundàries.....	60
ANNEXOS.....	64
1. Transcripció del resum argumental (amb les corresponents correccions ortogràfiques)....	64
2. Reducció per a piano la partitura simfònica del ballet La festa del carrer.....	68
3. Taula anàlisi.....	120
4. Plantilla orquestral.....	132

5. Inventari del fons d'Agustí Borgunyó.....	132
6. Descripció dels fons musicals de l'Arxiu Històric de l'Arxiu de Sabadell.....	133
Borgunyó i Garriga, Agustí (1912-1963).....	133
Cabané i Pibernat, Adolf (1908-1993).....	134
Casajoana i Casajoana, Ramon (1938-1986).....	135
Masllovet i Sanmiquel, Josep (1879-1946).....	136
Massó i Bes, Antoni.....	137
Molins i Fàbregas, Josep (1942-1978).....	137
Oller i Pons, Joan (1915-?).....	138
Rifà i Planas, Mateu (1879-1953).....	138
Sanahuja i Capella, Daniel (1902-2004).....	139
L'Orquestra Fatxendes / Casino de Sevilla.....	140
7. Músics amb dossier biogràfic al fons de Ricard Simó Bach.....	141

RESUM

Aquest treball estudia el ballet del compositor sabadellenc Agustí Borgunyó (1894-1967) *La festa del carrer* (1950), que es va estrenar a Nova York durant l'etapa en què el compositor visqué als Estats Units, i del qual es conserven les partitures originals manuscrites a l'Arxiu Històric de Sabadell. A partir de l'anàlisi de la partitura, del llibret de Joan Broch i de la documentació que hi ha al fons personal de Borgunyó, es descriuen els recursos del compositor per a posar la música del ballet al servei de la teatralitat. El treball pretén la recuperació i la valorització d'aquesta obra pràcticament inèdita, i proposa eines per facilitar-ne la difusió i reinterpretació. En segon pla, reivindica l'Arxiu Històric de Sabadell, i per extensió els arxius i museus, com a espai de preservació del patrimoni local.

Paraules clau: Agustí Borgunyó; ballet català; gest musical; mimesi musical; dansa tradicional catalana; música escènica; patrimoni musical català; Arxiu Històric de Sabadell.

ABSTRACT

This study examines the ballet *La festa del carrer* (1950) by the composer from Sabadell Agustí Borgunyó (1894-1967). The work premiered in New York during the composer's period in the United States, and the original handwritten scores are preserved at the Historical Archive of Sabadell. Through the analysis of the musical score, the libretto by Joan Broch, and the documentation contained in Borgunyó's personal archive, this study describes the most significant compositional resources used by the composer to place the music of the ballet at the service of theatrical expression. The study aims to contribute to the recovery and valorization of this largely unpublished work and proposes tools to facilitate its dissemination and reinterpretation. Secondly, it highlights the Historical Archive of Sabadell -and, by extension, archives and museums- as essential spaces for the preservation of local musical heritage.

Keywords: Agustí Borgunyó; ballet; musical gesture; musical mimesis; Catalan traditional dance; stage music; Catalan musical heritage; Sabadell Historical Archive.

1. INTRODUCCIÓ

1.1. Presentació i contextualització del tema d'investigació

L'objecte d'estudi d'aquest treball és el ballet *La festa del carrer*, una obra per a orquestra simfònica i esbart dansaire que es conserva al fons personal del compositor a l'Arxiu Històric de Sabadell (en endavant AHS).

Agustí Borgunyó i Garriga (Sabadell, 2 de maig de 1894 - Barcelona, 1 de juliol de 1967) va ser un pianista, director d'orquestra i compositor català del segle XX amb una trajectòria internacional. Va rebre la seva formació musical entre Sabadell i Barcelona, però la major part de la seva carrera professional la va desenvolupar als Estats Units, entre Washington D.C i Nova York. És autor d'una producció extensa i diversa que inclou música per a diverses formacions musicals, d'un estil compositiu que hibrida trets de la música tradicional catalana i els llenguatges musicals del segle XX a Amèrica¹.

El ballet *La festa del carrer* es va estrenar l'any 1950 al Teatre de la Universitat de Nova York, a càrrec del Centre Català de Nova York i el seu esbart dansaire, i conformava la segona part d'un concert en què també es va interpretar repertori introductori a la dansa catalana. No consta que el ballet s'hagi tornat a representar, i tampoc s'ha enregistrat ni editat, però se'n conserva força material original a l'AHS: la partitura completa per a orquestra simfònica, la reducció per a piano, les partitelles (excepte percussió), dos llibrets amb l'argument i diverses anotacions escèniques; i documents contextuais, entre ells el programa de mà de l'estrena².

Partint d'aquest conjunt documental conservat a l'AHS, l'estudi analitza l'obra tant des del punt de vista del seu context de creació, recepció i conservació, com des del punt de vista dramaturgic-musical. La recerca també situa el ballet dins el patrimoni musical sabadellenc i català, amb l'objectiu principal de fer difusió de repertori i de donar a conèixer Agustí Borgunyó com a un compositor que, tot i viure gran part de la seva vida als Estats Units, no va perdre la connexió amb la tradició musical catalana.

¹ M. Begoña López López, *Enmig de gent estranya: Agustí Borgunyó i Garriga, un cas de camaleonisme estilístic al país del jazz* (tesi doctoral, Universitat Autònoma de Barcelona, 2017), 249, <https://www.tdx.cat/handle/10803/461076>

² AHS, *La festa del carrer*, fons personal Agustí Borgunyó i Garriga (1994), AP 531/2–AP 561/4.

1.2. Justificació

La recerca i la teoria musicològica, com a hereves de la tradició canònica de la música clàssica occidental -amb els biaixos que comporta (gènere, eurocentrisme...)- sovint han desatès el patrimoni musical local conservat als arxius, malgrat el seu alt valor cultural. Naturalment, l'objectiu d'aquest treball no és fer una crítica de la història de la musicologia, sinó contribuir a fer difusió del patrimoni musical de Sabadell, que pràcticament no ha estat catalogat i que, tanmateix, és extens, ric i divers. Alhora, aquest treball contribueix a donar visibilitat al patrimoni musical català que es vincula amb la tradició catalana.

De la mateixa manera, Agustí Borgunyó, malgrat tenir una trajectòria destacada no ha rebut prou atenció dins la historiografia catalana, segurament a causa de la seva llarga estada als Estats Units i la seva discreció personal. Analitzar la seva producció permet entendre millor la seva versatilitat estilística i la seva aportació tant a la música catalana com al context musical nord-americà.

La singularitat de l'obra -que és pràcticament inèdita perquè només s'ha representat una vegada a Nova York el 1950-, la seva manca de difusió i la qualitat del material conservat fan d'aquest ballet una obra rellevant i pertinent per a un treball de recerca musicològica. D'aquesta manera, l'estudi del ballet *La festa del carrer* permet recuperar i posar en valor una obra pràcticament desconeguda, i proporcionar eines perquè pugui ser estudiada, difosa i interpretada.

1.3. Interès

Aquest Treball de Final de Grau parteix d'una recerca prèvia de l'assignatura de Patrimoni Musical del grau de Musicologia de la UAB. Aquest primer treball, en què es van revisar alguns materials de gran interès, consistia en un estat de la qüestió sobre el patrimoni musical de l'AHS. En aquesta recerca s'ha considerat pertinent recuperar una de les obres dels fons musicals per a aprofundir-hi.

A l'[Estat de la Qüestió](#) es desenvolupa amb més detall el material sobre músics sabadellencs conservat a l'AHS sobre els músics sabadellencs, i a més a més s'incorpora l'[Annex 6](#) com a una primera descripció dels fons personals dels músics. Malgrat l'interès indiscutible dels fons musicals de l'AHS, aquest treball es dedica a la investigació i anàlisi del ballet *La festa del carrer*, que es troba al fons personal

d'Agustí Borgunyó, cedit a l'AHS per la seva mateixa filla -Leslie Borgunyó de Folch- l'any 1994³.

1.4. Objectius

L'objectiu principal del treball és estudiar com Agustí Borgunyó representa musicalment *La festa del carrer*, tot analitzant els recursos compositius que utilitza per construir una escena costumista catalana en el context d'Estats Units a mitjan segle XX.

D'aquest objectiu general en deriven els objectius secundaris següents:

1. Analitzar la presència i el tractament de la música tradicional catalana dins l'obra, i avaluar quin paper té en la construcció de la identitat sonora de la peça. D'aquesta manera, el treball no pretén fer un anàlisi de la utilització dels llenguatges musicals americans del segle XX, tot i que s'hi podria dedicar una recerca.
2. Estudiar com funciona la música en relació amb la dansa i la dramaturgia pròpia del ballet, examinant de quina manera el compositor articula la gestualitat, l'acció i la teatralitat. La descripció d'aquests recursos musicals es fonamenta en eines semiòtiques (*image schemas*, gestualitat, signes, tòpics i mimesi).
3. Contribuir a la difusió del patrimoni musical local de Sabadell, concretament del músic sabadellenc Agustí Borgunyó, mitjançant l'estudi i contextualització (social, cultural i compositiva) d'una de les seves tres obres escèniques: el ballet *La festa del carrer*.

1.5. Fonts

Les fonts a partir de les quals es desenvolupa l'anàlisi d'aquest treball són fonamentalment primàries: materials musicals i escènics de l'obra *La festa del carrer* conservats en dues carpetes que formen part del fons musical de Borgunyó a l'AHS.

Aquesta institució és l'encarregada de la recollida, conservació, tractament i difusió del patrimoni documental de la ciutat, tant d'origen públic com privat. Els fons que s'hi conserven -arxivístics, bibliogràfics i hemerogràfics- provenen de donacions o dipòsits

³ AHS, *La festa del carrer*, fons personal Agustí Borgunyó i Garriga (1994), AP 531/2–AP 561/4.

municipals, de particulars, entitats i també empreses. Des de l'any 1980, l'AHS té la seva seu a la Casa Ponsà i és un dels espais de recerca de referència de la ciutat.

L'AHS custodia, entre d'altres fonts musicals rellevants, el fons personal d'Agustí Borgunyó i Garriga⁴, on hi ha tota la documentació del ballet: la partitura orquestral, la reducció per a piano (vegeu [Annex 2](#)), el llibret i altres documents textuais associats a l'obra (anotacions, materials de treball o possibles variants manuscrites).

Totes les partitures del ballet són documents musicals originals i manuscrits, però es caracteritzen per una claredat i nitidesa que en permetria la interpretació sense necessitat d'una transcripció prèvia. La resta de material, que dona detalls sobre la producció, argument i escenografia del ballet, és també original però mecanoscrit.

1.6. Metodologia

El treball adopta una metodologia de caràcter històric i qualitatiu amb un enfocament principalment analític, basat en l'estudi de la partitura (la reducció per a piano) i el llibret que conté anotacions manuscrites, algunes del mateix compositor.

L'anàlisi dels materials combina dues mirades complementàries. D'una banda, una perspectiva històrica que situa l'obra en el seu context cultural, social i biogràfic de composició, que té en compte el context musical català i internacional del segle XX. De l'altra, una de semiòtica que pretén estudiar la vinculació de la música amb la teatralitat, l'acció i la corporalitat.

Les eines semiòtiques emprades per a la recerca inclouen tres teories que es desenvolupen més endavant. En primer lloc, la teoria dels signes de Charles S. Peirce, que permet analitzar la relació entre música i dramatúrgia a partir de tres nivells: icònic (semblança amb el moviment o l'acció), indexical (connexió directa amb l'acció escènica) i simbòlic (referències culturals i convencionals). En segon lloc, la teoria de Mark Johnson sobre l'experiència corporal i els *image schemas*, que explica com la música adquireix significat a partir de patrons corporals de percepció i moviment. Per últim, la teoria del gest musical de Pablo Gómez Ábalos, que entén la música com una forma d'acció corporal articulada entre emissió, escriptura i recepció.

⁴ Arxiu Històric de Sabadell, "Història de l'Arxiu", <https://web.sabadell.cat/l-arxiu/historia-de-l-arxiu>.

De manera puntual, es recorre a la teoria de tòpics musicals, a la mimesi i a la retòrica com a eines complementàries per a la interpretació d'alguns fragments.

L'anàlisi s'organitza de manera sistemàtica per números musicals, en una taula a l'[Annex 3](#) que permet descriure i interpretar els gestos musicals més rellevants i analitzar la seva vinculació amb l'acció escènica i el text del llibret. Els fragments seleccionats són representatius dels principals mecanismes de relació entre música, gest i acció escènica que articulen el discurs del ballet.

Aquesta aproximació, encara poc explorada en el repertori escènic català del segle XX, facilita la identificació i interpretació dels gestos musicals vinculats a l'acció dramàtica. A través d'una anàlisi sistemàtica que divideix l'obra en números musicals, es descriuen els gestos musicals més rellevants i es descriuen segons la seva relació amb el text i l'acció.

Finalment, les conclusions sintetitzen els resultats obtinguts a partir de l'anàlisi, posant en relació els gestos identificats amb el marc teòric proposat. Aquest apartat permet valorar l'eficàcia del model metodològic adoptat, així com apuntar possibles línies futures de recerca tant sobre *La festa del carrer* com sobre altres obres escèniques del compositor.

2. ESTAT DE LA QÜESTIÓ

2.1. Agustí Borgunyó i Garriga

La bibliografia sobre el compositor és extensa i facilita la reconstrucció tant de la seva biografia com del conjunt de la seva obra. Les entrades en portals especialitzats expliquen la formació de Borgunyó a Catalunya, la seva etapa professional als Estats Units, i el seu retorn a Sabadell els últims anys de la seva vida, en què va continuar la seva activitat compositiva. Gràcies a l'edició d'algunes de les seves composicions, la majoria per a cobla, part de la seva és consultable gràcies als catàlegs en línia.

Aquesta revisió bibliogràfica s'inicia amb dos treballs que s'han dedicat a Agustí Borgunyó. En primer lloc, la tesina d'Elisenda Vilarrúbias *Nostàlgia, Agustí Borgunyó una personalitat per descobrir* (Escola Superior de Música de Catalunya, 2005-2006), que va rebre diversos reconeixements⁵. En segon lloc, la tesi doctoral de Begoña López López, *En mig de gent estranya: Agustí Borgunyó i Garriga, un cas de camaleonisme artístic al país del jazz* (Universitat Autònoma de Barcelona, 2017), l'aportació més rellevant i exhaustiva dedicada al compositor i la seva obra⁶.

Aquest últim treball ofereix una anàlisi profunda de la vida i l'obra del compositor, especialment del període d'exili als Estats Units i de la seva contribució en la projecció de la música catalana a l'estranger, esdevenint una figura clau de difusió de la música catalana en un context internacional. López subratlla la gran versatilitat de Borgunyó i la seva capacitat d'adaptar-se a diversos corrents musicals contemporanis, característica que defineix com a *camaleonisme estilístic*⁷.

La bibliografia preexistent a aquests dos treballs constava d'articles breus, entrades enciclopèdiques i referències puntuals del compositor. Una de les primeres aportacions és la de Francesc Vila, "Biografia dels que han fet música a Sabadell", publicada a la revista *Garba* (1922)⁸, que proporciona dades introductòries sobre músics locals, entre els quals Borgunyó, però sense una anàlisi de la seva trajectòria musical.

⁵ Elisenda Vilarrubias, *Agustí Borgunyó, una personalitat per descobrir* (tesina de fi de carrera, Escola Superior de Música de Catalunya, 2005–2006).

⁶ López López, *En mig de gent estranya*.

⁷ López López, *En mig de gent estranya*, 5-7.

⁸ Francesc Vila, "Biografia dels que han fet música a Sabadell", *Garba*, núm. 32–34 (1922), 41-42

Durant la dècada de 1940, Artur Menéndez Aleixandre va publicar "El cas exemplar del mestre N'Agustí Borgunyó" a la *Guia del sardanista* (1948)⁹, on fa èmfasi en la producció sardanística de Borgunyó i el seu prestigi en l'àmbit de la música popular catalana.

A partir de la segona meitat del segle XX, algunes obres generals de musicologia esmenten Borgunyó. En l'àmbit local i divulgatiu, destaca l'article "Agustí Borgunyó, compositor", publicat a la revista *Arraona* (1994)¹⁰ i també a Patrimoni Musical Català (Centre Robert Gerhard), en què Josep M. Pladevall ofereix, a més d'una breu biografia del compositor, un catàleg d'obres i la gravació d'un couplet que es pot escoltar accedint a l'enllaç de la Biblioteca Nacional de España facilitat al mateix web.

Un altre article que cal destacar és el de Ricard Simó i Bach, "Agustí Borgunyó i Garriga o el triomf d'un sabadellenc a Nova York", a la revista *Quadern* (1980)¹¹, que aporta dades biogràfiques rellevants i contribueix a recuperar la memòria del compositor, sense aprofundir en cap obra en concret. En aquesta mateixa línia se situen les aportacions de Jaume Nonell i Lluís Subirana a *La sardana a Sabadell* (1998)¹².

També existeixen referències puntuals pel que fa a la presència de músics catalans a Estats Units, com per exemple a *Ecos de músicas lejanas*¹³ de Jorge de Persia o *París, Mèxic, Nova York. Memòries* de Carles Fontserè (2004)¹⁴, que inclou referències puntuals a Borgunyó.

L'article de Francesc Serracanta a *Història de la Simfonia*, titulat "Borgunyó",¹⁵

⁹ Arturo Menéndez Aleixandre, "El cas exemplar del mestre N'Agustí Borgunyó", a *Guia del sardanista* (Barcelona: Impremta Montserrat, 1948), 15.

¹⁰ Josep Maria Pladevall, "Agustí Borgunyó, compositor", *Arraona: revista d'història*, núm. 15 (1994): 79-84, <https://raco.cat/index.php/Arraona/article/view/203720/280487>

¹¹ Ricard Simó i Bach, "Agustí Borgunyó i Garriga", *Quadern de les idees, les arts i les lletres*, núm. 18 (1980): 194. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=7689391>

¹² Nonell, J., & Subirana, L. (1998). *La sardana a Sabadell*. Sabadell: Fundació Amics de les Arts i de les Lletres de Sabadell.

¹³ Persia, J. de. (s. d.). *Ecos de músicas lejanas*. Madrid: Editorial corresponent.

¹⁴ Fontserè, C. (2004). *París, Mèxic, Nova York. Memòries*. Barcelona: Editorial corresponent.

¹⁵ Francesc Serracanta, "Borgunyó", *Historia de la Simfonia*, <http://www.historiadelasinfonia.es/la-musica-sinfonica-en-catalunya/catalunya-siglo-xx/borgunyo/>

repassa la vida i l'obra del compositor: la seva formació musical a Sabadell i Barcelona, la seva trajectòria als Estats Units i el retorn a Catalunya, així com les seves composicions, des de música escènica fins a sardanes i obres per a cobla i orquestra. L'article també destaca la influència i nostàlgia que es percep a la seva obra per la música catalana, així com la incorporació de llenguatges americans contemporanis. L'article inclou composicions concretes com *Suite Ibérica*, *Nocturno Sevillano* i diverses sardanes, i relata aspectes personals rellevants, com la seva relació amb la seva esposa Maria Escoté¹⁶.

Un altre recurs que recull un catàleg extens de les obres de Borgunyó és a *Músics per la cobla*, una entitat cultural sense ànim de lucre dedicada a preservar i difondre la música catalana, que posa especial èmfasi en la música per a cobla¹⁷. La fitxa de *Clàssics catalans* de la Fundació Joan Manén també aporta context, repertori i discografia d'Agustí Borgunyó¹⁸.

Respecte a la seva producció musical, la bibliografia és també rica i diversa. Les publicacions inclouen un catàleg d'obres editades per l'Editorial Boileau, sobretot obres per a cobla i piano¹⁹; i comentaris específics sobre sardanes i peces d'aire popular català a "Història de la simfonia a Catalunya", de Serracanta²⁰.

Malgrat que hi ha diversitat bibliogràfica sobre Borgunyó, la tesi de Begoña López López representa la primera recerca sistemàtica que integra fonts catalanes, nord-americanes, i que revisa críticament les atribucions, cronologies i interpretacions preexistents de Borgunyó i la seva producció. Cal continuar aquesta línia de recerca sobre Borgunyó, per aprofundir en la seva obra i incentivar futurs estudis musicològics.

¹⁶ Francesc Serracanta, "Borgunyó"

¹⁷"Agustí Borgunyó i Garriga", *Músics per la Cobla*, https://musicsperlacobla.cat/compositor.php?autor_id=1

¹⁸ "Clàssics catalans: Agustí Borgunyó", Fundació Joan Manén, <https://www.joanmanen.cat/cas/clasics-Agust%C3%AD-Borguny%C3%B3-B3-47>

¹⁹"Borgunyó, Agustí", Editorial Boileau, 2026, <https://www.boileau-music.com/es/autores/borgunyo-agusti>

²⁰ Francesc Serracanta, "Borgunyó".

2.2. Fons musical de l'Arxiu Històric de Sabadell

La documentació sobre músics sabadellencs conservada a l'AHS mostra la riquesa del teixit musical de la ciutat al llarg del segle XX, especialment pel que fa a la música de banda i la cobla. Els fons inclouen partitures manuscrites i impreses, programes de mà, correspondència i altres materials diversos sobre compositors, intèrprets i agrupacions vinculades a Sabadell. Aquests materials faciliten la reconstrucció, edició, reinterpretació i difusió d'obres musicals per a donar-les a conèixer²¹.

En primer lloc, destaquen els fons personals de músics, cedits pels seus familiars i amics: Agustí Borgunyó i Garriga, Adolf Cabané i Pibernat, Ramon Casajoana i Casajoana, Josep Masllovet i Sanmiquel, Antoni Massó i Bes, Josep Molins i Fàbregas, Joan Oller i Pons (Orquestra Casino de Sevilla), Mateu Rifà i Planas i Daniel Sanahuja i Capella. L'[Annex 6](#) incorpora un breu desenvolupament del material que es troba en cada fons personal, per a futures recerques²².

En segon lloc, a més d'aquests nou fons personals, a l'AHS també s'hi conserva el fons del biògraf i historiador aficionat Ricard Simó Bach, que va elaborar un diccionari de biografies de sabadellencs il·lustres, al seu criteri. Aquest recull biogràfic, format per aproximadament 600 dossiers, inclou documentació sobre un total de 111 músics (vegeu [Annex 7](#)), vuit dels quals coincideixen amb els que disposen de fons personals a l'Arxiu (marcats en negreta al mateix [Annex 7](#)). Simó no va arribar a veure publicat el seu projecte, però a l'AHS es conserven -també per donació de la família- els seus dossiers biogràfics, formats per dades mecanografiades, fotografies i retalls de diari ²³.

Per últim, hi ha material sobre l'orquestra Casino de Sevilla (més endavant Orquestra Fatxendes), que va tenir una gran trajectòria a Sabadell i Sud-Amèrica. El saxofonista i violinista Joan Oller va fer un recull de material que ho il·lustra en una desena d'àlbums que no estan inventariats²⁴.

²¹ Fons musical, Arxiu Històric de Sabadell (AHS), Sabadell.

²² Fons musical, AHS.

²³ Fons musical, AHS.

²⁴ Fons musical, AHS.

2.3. Fons Agustí Borgunyó i documents relatius a *La Festa del Carrer*

El fons personal d'Agustí Borgunyó que es conserva a l'AHS inclou una part significativa de la seva producció musical (obres manuscrites i impreses), i també altres documents vinculats a l'autor com ara correspondència, programes de mà o dedicatòries d'altres personalitats ²⁵.

Pel que fa al ballet *La festa del carrer* la documentació que es conserva inclou la partitura completa per a orquestra simfònica, la reducció per a piano i dos llibrets que contenen el resum argumental i altres anotacions escèniques, algunes del mateix compositor. Tota aquesta documentació es troba repartida en dues carpetes que porten les signatures AP 531/2 i AP 561/4²⁶.

També es conserva el programa de mà de l'estrena, que conté informació sobre el context de representació i els participants: el ballet formava part de la segona meitat del concert, mentre que la primera la conformava un conjunt de peces d'introducció a la dansa catalana. Els intèrprets del concert, que assumien tant la interpretació musical com la dansa, formaven part de l'Esbart Dansaire del Centre Català de Nova York²⁷.

Aquest conjunt documental permet estudiar l'obra des de la seva dimensió musical i dramàtica, així com reconstruir parcialment el seu context d'estrena. Tot i això, no hi ha indicacions ni cap descripció de la coreografia, la qual cosa limita la reproducció de les danses sense fer-ne una reconstrucció. Aquest conjunt documental constitueix la base principal del present treball a partir de la qual se sustenta l'anàlisi del ballet²⁸.

2.4. Recuperació i difusió del fons sabadellenc

Tot i que el ballet de *La festa del carrer* de Borgunyó en concret no s'ha estudiat més que de manera tangencial a la tesi de Begoña López, els darrers anys s'han impulsat iniciatives per a recuperar i donar visibilitat al patrimoni musical de l'AHS, poc conegut i interpretat.

²⁵ AHS, AP 531/2–AP 561/4.

²⁶ AHS, AP 531/2–AP 561/4.

²⁷ AHS, AP 531/2–AP 561/4.

²⁸ AHS, AP 531/2–AP 561/4.

És especialment rellevant la tasca de difusió del repertori local de Sabadell del flautista, arranjador i director Bernat Castillejo, reconegut tant en el món de la cobla com de la banda. Ha treballat de manera altruista en la recuperació i adaptació d'obres de diversos compositors vinculats a la ciutat, i a través de concerts i arranjaments²⁹ per a formacions actuals, ha contribuït a incorporar aquest repertori en programes contemporanis.

Els seus arranjaments han estat interpretats en diverses ocasions, com per exemple en concerts de la Banda de Sabadell (dirigida per ell mateix des de 2001³⁰), i a l'AHS, precisament. El 23 de gener del 2025 i el 18 de desembre s'hi van interpretar algunes obres d'Agustí Borgunyó. Al primer concert la Coral Sine Nomine, dirigida per Begoña López, va interpretar dues obres de Borgunyó: *Ginesta d'or* (amb text del seu amic Joan Sallarès i Castells) i *Paradise blues*³¹. Al segon concert, el mateix Bernat Castillejo (flauta), va interpretar un arranjament propi de la sardana de Borgunyó *Tendres Records*, amb Pere Benítez (clarinet) i Anna Canudas (piano)³².

Una entrevista especialment rellevant pel que fa a la trajectòria de Bernat Castillejo es troba a *Músics per la cobla*³³, i la pàgina d'Instagram de la Banda de Música de Sabadell, on es reconeix la seva tasca com a mestre i arranjador³⁴. També hi ha altres fonts que posen especial èmfasi en la seva vinculació amb la ciutat i els esdeveniments municipals, com ara l'article de [Sabadell.cat](https://www.sabadell.cat) en què s'explica que el 2016 va rebre la Batuta d'Honor de Joventuts Musicals de Sabadell, un premi que

²⁹ "Castillejo i Garnés, Bernat", *Músics per la Cobla*, 2026, https://musicsperlacobla.cat/compositor.php?autor_id=1339.

³⁰ "Banda de Música de Sabadell", Viquipèdia, https://ca.wikipedia.org/wiki/Banda_de_M%C3%BAsica_de_Sabadell.

³¹ Arxiu Històric de Sabadell. (2025). *Programa de mà: concert del 23 de gener de 2025* [document no publicat, enviat per correu electrònic]. https://docs.google.com/document/d/1zebhk9Hc58cl9wzrLAfJRshSRIsFo99s/edit?usp=drive_link&ouid=110962689744616421740&rtpof=true&sd=true

³² Arxiu Històric de Sabadell. (2025). *Programa de mà: concert del 18 de desembre de 2025* [document no publicat, enviat per correu electrònic]. <https://docs.google.com/document/d/1vHayZ2NaiCQ4PI1JQwz11JltRIWc35b5/edit?usp=sharing&ouid=110962689744616421740&rtpof=true&sd=true>

³³ "Castillejo i Garnés, Bernat".

³⁴ Banda de Música de Sabadell (@banda_sabadell), "Fotografia amb text sobre Bernat Castillejo i la Batuta d'Honor", Instagram, 21 de gener de 2021, https://www.instagram.com/p/DOxnV_RjeEm/

reconeix la tasca de diversos compositors³⁵.

Així doncs, Bernat Castillejo segueix contribuint, mitjançant interpretacions actuals, a la difusió i preservació del patrimoni musical de Sabadell.

3. MARC TEÒRIC

3.1. Context històric i cultural

3.1.1. Biografia d'Agustí Borgunyó

Agustí Borgunyó i Garriga va ser un compositor i director d'orquestra català que va desenvolupar una trajectòria professional entre Catalunya i els Estats Units. La seva producció musical és extensa i inclou música ben diversa, tant simfònica, com escènica, coral i per a cobla. L'[Annex 5](#) recull l'inventari de la seva obra, conservada a l'AHS des del 1994 ³⁶.

La seva trajectòria musical acostuma a dividir-se en quatre etapes.

La primera correspon als anys de formació musical a Catalunya (1894-1915), des que ell tenia 9 anys. Als dotze anys, després de la mort de la seva mare, va començar a treballar a la joieria Vilarrúbias de Sabadell, on les seves aptituds musicals van cridar l'atenció de Cabané, que es va comprometre a pagar-li els estudis a l'Escola Municipal de Música. Borgunyó expressa, en una carta dirigida al seu amic Joan Sallarès i Castells, que Cabané va ser com una segona mare per a ell³⁷. Més endavant, Borgunyó va continuar els seus estudis musicals al Conservatori de Barcelona, amb el mestre d'harmonia Manel Burgès i paral·lelament va participar en institucions musicals locals com ara l'Orfeó de Sabadell³⁸.

L'any 1915 Borgunyó va emigrar als Estats Units, principalment per evitar el servei militar a la Guerra del Marroc, però també per circumstàncies personals, entre elles un desengany amorós. Durant aquesta nova etapa (1915 - 1932) va començar la seva

³⁵ "Bernat Castillejo, Batuta d'honor de Joventuts Musicals de Sabadell", *iSabadell*, 9 de març de 2016, <https://www.isabadell.cat/cultura/bernat-castillejo-batuta-dhonor-de-joventuts-musicals-de-sabadell-67788/>.

³⁶ Fons personal Agustí Borgunyó", AHS.

³⁷ Francesc Serracanta, "Borgunyó".

³⁸ López López, "En mig de gent estranya", 66.

carrera com a director, orquestrador i compositor, treballant com a director artístic d'emissores i orquestres associades a la ràdio a Washington D.C. Gràcies a la capacitat de Borgunyó d'incorporar nous llenguatges i mantenir melodies d'arrel popular catalana, les seves composicions van començar a guanyar-se una bona reputació a la premsa³⁹.

A partir de 1932, Borgunyó es va establir definitivament a Nova York, on va consolidar la seva carrera musical. Va ocupar càrrecs com a director musical i artístic de la *National Broadcasting Symphony Orchestra* (1940-1960), i va treballar en produccions radiofòniques, cinema documental i col·laboracions amb artistes de renom internacional. Paral·lelament, va continuar component, sobretot sardanes i peces per a cobla que li encarregaven des de Catalunya, però també altres obres com ara el ballet *La festa del carrer*, que es va estrenar el 1950 en un acte de promoció cultural catalana impulsat pel Centre Nacionalista Català de Nova York⁴⁰.

El 1963, Borgunyó va retornar a Catalunya, i tot i l'enyorança que havia sentit per Catalunya al llarg de tota la seva vida, el context dictatorial de Franco el va fer escriure el següent:

“Nosaltres anem fent, però molt enyorats, principalment jo, dels nostres de New York; rebem cartes d'ells dient que ens enyoren, jo marxaria ara mateix cap aquelles terres, ja que aquí no m'hi sento feliç; aquesta terra no és la que vaig deixar 50 anys endarrera, i els seus habitants tampoc.”⁴¹

Tot i la seva edat avançada, va continuar component, sobretot sardanes i peces per a cobla, però també obres de gran format, com ara *Suite Ibèrica* o *Nocturno Sevillano*, fins la seva mort el dia 1 de juliol de 1967⁴².

3.1.2. Estil compositiu i llegat

L'estil compositiu d'Agustí Borgunyó es caracteritza per una gran versatilitat. En primer lloc, per la incorporació de corrents musicals nord-americans a les seves composicions, sense perdre les melodies pròpies de la música tradicional catalana; en

³⁹ López López, "En mig de gent estranya". 76-128

⁴⁰ López López, "En mig de gent estranya". 206-220

⁴¹ Francesc Serracanta, "Borgunyó".

⁴² López López, "En mig de gent estranya". 331-349

segon lloc, per una estructura formal i harmònica clara, combinada amb una expressivitat melòdica que denota una gran sensibilitat; i, per últim, un gran domini de l'orquestració i instrumentació -timbres, textures, tècniques instrumentals-, així com un gran coneixement de teoria musical -tòpics, estils i història de la tradició musical occidental-⁴³.

La seva obra actualment està repartida entre l'Arxiu Històric de Sabadell, on es conserva gran part de la seva documentació, la Fundació Bosch i Cardellach de Sabadell, on hi ha molt poques obres, i diversos arxius i biblioteques dels Estats Units. L'AHS manté contacte amb Brian Borguno -nét d'Agustí Borgunyó-, amb la intenció de compartir informació i obra del compositor⁴⁴, que abasta música instrumental i vocal en diversos formats. El llegat musical de Borgunyó és extens i divers, i inclou música simfònica, de cambra, per a cobla, música escènica i cançó. Tot i així, destaca especialment per la composició de més de 150 sardanes i un ampli repertori per a cobla⁴⁵.

La trajectòria del compositor constitueix el marc des del qual es poden interpretar obres com *La festa del carrer*, escrita als Estats Units però profundament vinculada a l'imaginari cultural català⁴⁶.

3.1.3. Difusió de la cultura catalana al segle XX

La tasca de Borgunyó de difusió de la cultura catalana als Estats Units s'inscriu dins d'un fenomen més ampli originat a finals del segle XIX: la transmissió de l'imaginari català a través de publicacions i activitats artístiques impulsades per les comunitats catalanes (orfeons i altres associacions). Un exemple clar de projecció cultural catalana a l'estranger, i que és rellevant perquè va actuar com a espai de cohesió pels catalans establerts a Estats Units, va ser la revista *La Lluanera de Nova York* (1874–1881)⁴⁷.

La projecció internacional de la cultura catalana es va intensificar al llarg del segle XX, especialment arran de la Guerra Civil espanyola, la dictadura i la postguerra. Les

⁴³ López López, "En mig de gent estranya", 287-288, 355-358, 404-405.

⁴⁴ Informació facilitada per l'Arxiu Històric de Sabadell.

⁴⁵ Informació facilitada per l'Arxiu Històric de Sabadell.

⁴⁶ López López, "En mig de gent estranya". 27-30

⁴⁷ Lluís Costa, "La Lluanera de Nova York (1874–1881): premsa, catalanisme i difusió cultural," *Annals gironins* 54 (2013): 239–260.

transformacions polítiques i socials van afavorir la creació de xarxes culturals catalanes a l'estranger -centres catalans, revistes i activitats culturals- amb l'objectiu de preservar la llengua i la identitat col·lectiva. En aquest context de diàspora cultural, la música -a través de concerts, representacions teatrals i celebracions festives- es va consolidar com un vehicle rellevant de representació identitària catalana a Amèrica⁴⁸.

Paral·lelament, la modernització dels mitjans de comunicació -com ara la premsa, l'aparició de la ràdio, el disc, i posteriorment la televisió- va facilitar la circulació internacional d'obres i autors catalans, tant a Europa com a Amèrica⁴⁹. També és important esmentar que alguns intel·lectuals, traductors, gestors culturals i artistes que van fer de mediadors entre la cultura catalana i l'escena internacional van afavorir la incorporació d'obres catalanes en circuits editorials, acadèmics i artístics globals⁵⁰.

En aquest context, tot i que l'arribada de Borgunyó als Estats Units el 1915 no va estar vinculada a l'exili polític de la Guerra Civil, sinó a la voluntat d'evitar la mobilització militar a la Guerra del Marroc, a la recerca de noves oportunitats professionals en context de la Primera Guerra Mundial i al seu anhel de llibertat, la seva trajectòria també va contribuir a la projecció internacional de la cultura catalana⁵¹.

3.1.4. Context de composició i estrena del ballet La festa del carrer

Si bé és cert que Borgunyó va compondre aquest ballet als Estats Units, no obstant això, l'obra està impregnada d'un imaginari català estretament vinculat al modernisme

⁴⁸ Enciclopèdia Catalana, "Els nous camins de cultura," a *Història, política, societat i cultura dels Països Catalans* (Barcelona: Enciclopèdia Catalana, 2004); Jordi Roca, *El franquisme a Catalunya: intel·lectuals, cultures, llengües i espais de comunicació* (Barcelona: Universitat Oberta de Catalunya, 2014); Fundació Jaume I, *Catalans a Amèrica (Nadala 1986)* (Barcelona: Fundació Jaume I, 1986). https://www.enciclopedia.cat/historia.-politica-societat-i-cultura-dels-paisos-catalans/els-nous-camins-de-cultura?utm_

⁴⁹ "Els nous camins de cultura," a *Història, política, societat i cultura dels Països Catalans* (Barcelona: Enciclopèdia Catalana, 2004), <https://www.enciclopedia.cat/historia.-politica-societat-i-cultura-dels-paisos-catalans/els-nous-camins-de-cultura>.

⁵⁰ "Mary Ann Newman: «L'1-O la cohesió social catalana va ser admirable als ulls del món»,» *Catorze. Cultura viva*, 18 de desembre de 2017, https://www.catorze.cat/lectura/mary-ann-newman-l-1-o-la-cohesio-social-catalana-va-ser-admirable-als-ulls-del-mon_175761_102.html

⁵¹ López López, "En mig de gent estranya", 21-32.

i noucentisme de la Catalunya de principis del segle XX, moment en què ell s'estava formant i participava en diverses agrupacions musicals de la seva ciutat⁵². Aquest entorn cultural el va conformar, des de ben jove, com un músic amb un gran bagatge que es veu reflectit en les seves composicions⁵³.

Tot i que la feina de Borgunyó amb les orquestres radiofòniques dels Estats Units era molt absorbent, també destinava temps a compondre i participar en activitats de difusió de la cultura catalana. Des que va arribar a Nova York i fins que va retornar a Catalunya, Borgunyó va col·laborar amb el Centre Nacionalista Català de Nova York l'any⁵⁴. Aquesta entitat dedicada a l'activisme polític català, s'havia fundat el 1920 i va acabar sent un nucli de l'exili català dels Estats Units. Després d'uns anys d'inactivitat, el 1940 va començar a programar concerts, exposicions, representacions teatrals i cursos de català, i va crear el seu grup escènic i esbart dansaire⁵⁵. Entre els seus membres destacaven figures com Albert Rexach, Carles Fontserè, Joan Guibernau i el mateix Borgunyó. També la seva filla Leslie Borgunyó hi va participar activament, fins i tot com a membre de la junta directiva⁵⁶.

D'aquesta activitat col·lectiva en va sorgir el ballet *La festa del carrer*, amb música de Borgunyó i llibret i coreografia de Joan Broch, director del centre en aquell moment. L'obra es va estrenar el 15 d'abril de 1950 a la Universitat de Nova York, en el marc d'una activitat cultural organitzada per l'entitat i s'inscriu dins les iniciatives de projecció i preservació de la cultura catalana impulsades per aquesta mateixa comunitat als Estats Units. L'estrena va comptar amb la participació de membres de l'entitat i amb elements escenogràfics dissenyats per Carles Fontserè, i va tenir molt bona rebuda per part de la premsa⁵⁷.

3.1.5. Imatge de Catalunya idealitzada

A principis del segle XX, diversos autors catalans van construir una imatge idealitzada

⁵² López López, "En mig de gent estranya", 27-30.

⁵³ López López, "En mig de gent estranya", 27-30.

⁵⁴ López López, "En mig de gent estranya", 245.

⁵⁵ "La Generalitat de Catalunya contra la llibertat dels catalans (1939–1945): Història d'un projecte d'alliberament nacional," *Institut Nova Història*, 14 d'octubre de 2023. Institut Nova Història article <https://www.inh.cat/articles/La-Generalitat-de-Catalunya-contra-la-llibertat-dels-catalans-1939-1945-Història-d%27un-projecte-d%27alliberament-nacional--ID5309>

⁵⁶ López López, "En mig de gent estranya", 239-240.

⁵⁷ López López, "En mig de gent estranya", 265-268

de Catalunya basada en la tradició. La seva producció contribuïa a construir una imatge simbòlica del país, més que no pas una representació de la realitat política del moment. Per exemple, Joan Maragall ho feia a través de la natura i la ciutat, que vinculava a les aspiracions col·lectives⁵⁸.

Aquesta representació simbòlica, des d'un punt de vista teòric, es pot entendre a través del concepte de "comunitat imaginada" de Benedict Anderson, de manera que la nació es concep com una construcció que genera un sentiment de pertinença perquè està basada en un imaginari compartit⁵⁹. En la mateixa línia, les identitats nacionals segons Anthony D. Smith es construeixen a partir de mites, símbols i memòries col·lectives que donen continuïtat històrica a la comunitat⁶⁰. En aquest sentit, la música no es limita a reproduir el folklore, sinó que el pot reinterpretar i convertir-lo en un símbol cultural. Així, elements com la sardana poden adquirir un valor identitari en nous contextos.

A més a més, el cas d'Agustí Borgunyó és especialment rellevant perquè, condicionat per la nostàlgia per Catalunya en un context d'exili, fa de la seva obra un espai de construcció simbòlica⁶¹. Ell mateix expressa en una carta al seu amic Sallarès la seva enyorança per Catalunya:

"Jo amic visc a Nova York, però la meua anima és sempre a Catalunya, tinc desig de tornar, enyoro la meua terra tant que fins i tot de vegades em renyo perquè penso massa en Catalunya, els meus familiars i amics. Ja sé que tu diràs, no siguis tonto, que als USA estàs més bé! Sí, tens raó, aquí estic més bé materialment, però no espiritualment, jo voldria tenir el caràcter com mols del que resideixen ací que no pensen en Catalunya i no desitgen retornar ni ara ni quan les condicions siguin més favorables. Jo només faig que pensar

⁵⁸Enric Bou, *Maragall: visions urbanes*, <https://marjades.wordpress.com/wp-content/uploads/2013/05/eboumaragallvisionsurbanes.pdf>.

⁵⁹ Eduard Castelló, "Anderson i els mitjans. La força de les 'comunitats imaginades'," *Debats: Revista de cultura, poder i societat* 130, no. 1 (2016): 75–80, <https://revistadebats.net/article/view/1665/2418>.

⁶⁰ Anthony D. Smith, *The Ethnic Origins of Nations* (Oxford: Basil Blackwell, 1986), 3–15, <https://smerdaleos.wordpress.com/wp-content/uploads/2014/08/198589879-anthony-smith-the-ethnic-origins-of-nations.pdf>

⁶¹Marcello Sorce Keller, "Review of the Book *Focus: Music, Nationalism and the Making of the New Europe* (2nd ed.) by P. V. Bohlman," *Yearbook for Traditional Music* 43 (2011): 224–226, <https://www.marcellosorcekeller.com/reviews-mostly-in-english/bohlman-music-and-european-nationalism/>

en ella i sofrir mal d'enyorança".⁶²

3.2. Gènere del ballet

Un ballet és, en sentit estricte, una obra escènica de dansa clàssica que conté coreografia, el discurs dramàtic de la qual es construeix a través de la música. El ballet clàssic és hereu dels ballets de cort italians renaixentistes -que integraven música, poesia, coreografia i escenografia en un mateix espectacle- però es va consolidar a França gràcies al patrocini de Lluís XIV i a la fundació de l'*Académie Royale de Danse* el 1661, que va establir la base de la tècnica clàssica i la terminologia francesa encara vigent⁶³.

Durant els segles XVIII i XIX el ballet es va desenvolupar per Europa i Rússia, amb títols canònics com ara *El llac dels cignes* o *La bella dorment*. Al segle XX, coreògrafs com George Balanchine van començar a impulsar el ballet neoclàssic, i, més endavant, el ballet contemporani⁶⁴.

El ballet clàssic requereix una tècnica exigent que es caracteritza pel moviment precís, postures estilitzades, i expressió emocional a través del moviment, que inclou posicions bàsiques de peus i braços i tècniques avançades de piruetes i salts. En canvi, el ballet contemporani fusiona alguns moviments del ballet clàssic amb moviments més lliures que no s'emmotllen a les normes tradicionals⁶⁵.

El Ballet *La festa del Carrer*, però, no s'adscriu a cap de les definicions ni característiques dels tipus de ballets exposats anteriorment, sinó més aviat a l'accepció del ballet català entès com a "dansa tradicional catalana espontània o conreada per esbarts, d'aire cerimoniós".⁶⁶ Així, *La festa del carrer* incorpora fragments de dansa popular que, mitjançant el llenguatge simbòlic, contribueixen a la construcció de la identitat cultural. Les coreografies dels esbarts combinen dansa, música i dramatúrgia per transmetre aquestes narratives i tradicions culturals i, sovint,

⁶² Francesc Serracanta, "Borgunyó"

⁶³TERMCAT, "ballet", *Diccionaris en línia*,
<https://www.termcat.cat/ca/diccionaris-en-linia/309/fitxa/NDExNTlxMQ%3D%3D>

⁶⁴Enciclopèdia Catalana, "Ballet," *Enciclopèdia.cat*,
https://www.enciclopedia.cat/cerca/gec?search_api_fulltext=ballet&field_faceta_cerca_1=All.

⁶⁵ Editorial Mahali, *Història de la dansa. Volum II: El segle XX* (s. l.: Editorial Mahali, s. d.).

⁶⁶ Institut d'Estudis Catalans, "Ballet," en *Diccionari de la llengua catalana* (DIEC2),
<https://dlc.iec.cat/results.asp?txtEntrada=ballet&operEntrada=>.

contribuir a la idealització de Catalunya a través de la representació de paisatges, costums i rituals que reforcen la identitat cultural del territori⁶⁷.

Aquest enfocament narratiu té els seus antecedents al segle XVIII en els ballets d'acció o pantomímics, modalitats escèniques en què la dansa i la pantomima servien per explicar històries sense necessitat de text parlat. Des d'una perspectiva històrica, es pot inscriure dins la tradició musical de la mimesi, molt present als segles XVII i XVIII.

En síntesi, el ballet és un espai en què música, moviment i acció escènica funcionen de manera inseparable. En aquest context, la música no només acompanya la dansa, sinó que la construeix i la fa intel·ligible: si bé es cert que el cos esdevé un vehicle de significació important, no obstant això, la música funciona com un element actiu dins del discurs dramàtic.

3.3. Gestualitat dins la música del ballet

En aquest treball, el concepte de gest és una eina analítica vertebradora, que permet integrar diversos nivells de significació musical. D'aquesta manera, la classificació dels gestos en diversos apartats no pretén ser excloent, sinó funcional: un mateix gest musical pot activar diversos nivells semiòtics. Així doncs, la teoria dels signes de Pierce i la mimesi musical (que inclou també els tòpics); la teoria dels *image schemas* de Johnson i la teoria del gest de Pablo Gómez Ábalos, s'entenen com a models complementaris que ofereixen eines per a descriure els processos de significació musical.

Mentre que la semiòtica de Peirce permet entendre la relació de semblança entre el signe musical i el seu referent, els *image schemas* expliquen els mecanismes corporals que intervenen en la percepció del gest en concret. Per últim, la teoria del gest musical d'Ábalos descriu la dimensió expressiva del gest i com adquireix significat.

Des d'aquestes perspectives, la música del ballet es pot entendre com un sistema de

⁶⁷ Barcelona Cultura Popular, "Esbarts dansaires i dansa tradicional catalana," Ajuntament de Barcelona, <https://www.barcelona.cat/culturapopular/en/festivals/dance/esbarts>.

gestos capaç d'articular acció, expressió i significat cultural. Per aquest motiu, l'anàlisi s'organitza en tres grans grups de gestos segons la funció predominant que desenvolupen dins del discurs escènic: els gestos vinculats a l'acció dramàtica, els gestos vinculats a la construcció cultural i identitària, i els gestos basats en convencions expressives històricament codificades.

3.3.1. Els signes per a l'anàlisi de la dansa

La música de la dansa es relaciona de diverses maneres amb la gestualitat dels ballarins i amb la narrativitat del ballet, fet que fa especialment rellevant la distinció entre música diegètica i extradiegètica. La música diegètica és aquella que forma part de l'acció escènica o el món dels personatges, de manera que ells mateixos la perceben, com succeeix en els diversos números de dansa que es desenvolupen durant la festa. En canvi, la música extradiegètica no forma part directa d'aquest espai sonor intern, sinó que acompanya l'acció des de fora i contribueix a expressar emocions, tensions o gestos dramàtics que els personatges no perceben conscientment⁶⁸. Aquesta doble funció reforça la idea que la música no només acompanya l'escena, sinó que participa activament en la construcció del significat teatral.

Des d'una perspectiva semiòtica, aquesta relació entre la música i la gestualitat es pot explicar a partir de la teoria dels signes de Charles Sanders Peirce, que distingeix entre icona, índex i símbol segons el tipus de vincle del signe amb l'objecte. Aquesta distinció pot contribuir a la classificació dels tipus de gestos, tot i que en la música pot arribar a ser confusa.

La icona, per una banda, es defineix per la semblança entre signe i referent, i pot ser més o menys intensa en funció del grau de similitud amb l'objecte. La icona guarda una relació estreta amb la mimesi, que és la capacitat de les arts escèniques per representar o evocar elements de la realitat social i cultural o de la ficció. En el cas de la música, els sons que imiten els llamps i els trons es poden llegir com icones, i tenen una gran semblança amb el referent. En canvi, una escala cromàtica descendent, que interpretem com a tristesa o plor, també pot funcionar com a icona. Encara que la

⁶⁸ Blas Payri, Recursos Sonoros Audiovisuales, "Relación con la diégesis," *Universitat Politècnica de València*, <https://sonido.blogs.upv.es/relacion-con-la-diegesis/>.

seva associació amb emocions com la tristesa depengui en part de convencions culturals, comparteix una semblança amb una idea perceptiva (baixar) i de manera dissonant.

L'índex, per altra banda, es caracteritza per tenir una relació de contigüïtat del signe amb el referent, de manera que no s'hi relaciona per semblança sinó que funciona com un gest de senyalament o indicació. Un índex es pot identificar perquè orienta el discurs sonor i hi apunta sense descriure'l: una frase musical que "pregunta" requereix una "resposta", per exemple.

Els símbols, per últim, són tipus de signes que funcionen per convenció social apresada, no per semblança ni connexió física amb la realitat que representa. Un exemple clar en la música és la clau de sol, que és un símbol que funciona per convenció cultural. Tot i així, cal esmentar que una icona que tingui poca semblança amb la seva realitat no es converteix directament en un símbol, ja que un símbol no es reconeix de manera intuitiva sinó apresada⁶⁹.

3.3.2. Image schemas segons Mark Johnson

La teoria de la metàfora conceptual, desenvolupada per George Lakoff⁷⁰ i Mark Johnson⁷¹, parteix de la idea que el pensament humà no és només abstracte, sinó que també es construeix a través de l'experiència corporal, a partir de patrons corporals que reben el nom d'esquemes d'imatge (*image schemas*), i que deriven de l'experiència del cos en l'espai -com trajectes, contenidors, forces, equilibri o orientacions verticals-. Aquests patrons estructuren la nostra percepció de l'entorn i serveixen per interpretar situacions i donar sentit al món.

Entre els esquemes d'imatge més rellevants destaquen els següents: verticalitat (amunt/avall), camí o trajectòria (origen–recorregut–destinació), contenidor (interior–límit–exterior), força (impuls, resistència, tensió), centre-perifèria i

⁶⁹ Charles S. Peirce, "El ícono, el índice y el símbolo", trad. Sara F. Barrena (2005), en *Collected Papers*, 2.274–308, Grupo de Estudios Peirceanos, Universidad de Navarra, <https://www.unav.es/gep/IconoIndiceSimbolo.html>

⁷⁰ Ramon Alcoberro, "George Lakoff i el poder de les metàfores," el 19 de maig de 2026, <http://www.alcoberro.info/george-lakoff-y-el-poder-de-las-met%C3%A1foras.html>.

⁷¹ Emilia Castaño i Joseph Hilferty, "Metàfora i estructura conceptual," *Anuari de Filologia. Estudis de Lingüística* 1 (2011): 31–42: [Dialnet-MetaforaYEstructuraConceptual-3979393.pdf](http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3979393)

equilibri/desequilibri. Aquests esquemes deriven d'experiències corporals bàsiques, com ara el moviment en l'espai, la gravetat o la manipulació d'objectes⁷².

Pel que fa a la música -que, segons aquesta perspectiva, es percep de manera corporal- els *image schemas* troben correspondència en conceptes musicals com “la melodia avança”, “la dominant empeny cap a la tònica” o “la peça està equilibrada”. Així, per exemple, una línia melòdica ascendent pot activar l'esquema de verticalitat; un crescendo amb acumulació rítmica pot relacionar-se amb un esquema de força o impuls; i una estructura formal tancada pot interpretar-se a través de l'esquema de contenidor⁷³.

Tanmateix, aquesta aproximació requereix una aplicació metodològicament rigorosa per evitar interpretacions aparentment arbitràries, ja que un mateix fragment musical pot ser analitzat a partir de diferents esquemes.

3.3.3. Teoria del gest musical de Pablo Gómez Ábalos.

Per a analitzar el discurs gestual és especialment rellevant la teoria del gest musical de Pablo Gómez Ábalos, que parteix de les metàfores de Lakoff i Johnson per explicar els gestos metafòrics⁷⁴. Segons aquest autor, el gest musical es construeix a partir de la interacció de tres dimensions: l'emissió, que fa referència al moviment corporal implicat en la producció del so; la codificació, que inclou la partitura com a sistema de representació gràfica dels gestos sonors; i la recepció, en què l'oient interpreta aquests gestos i els dota de significat expressiu. Així doncs, aquest model concep la música no només com una estructura sonora abstracta, sinó com a un conjunt de gestos expressius.

En aquest treball no s'aborden els gestos vinculats a les tècniques d'interpretació

⁷² Alicia Peñalba, "El cos en la música a través de la teoria de la metàfora de Johnson: anàlisi crítica i aplicació a la música," *TRANS. Revista Transcultural de Música*, núm. 9 (2005), <https://www.sibetrans.com/trans/article/176/el-cuerpo-en-la-musica-a-traves-de-la-teoria-de-la-metafora-de-johnson-analisis-critico-y-aplicacion-a-la-musica>.

⁷³ Alicia Peñalba, "El cos en la música a través de la teoria de la metàfora de Johnson: anàlisi crítica i aplicació a la música," *TRANS. Revista Transcultural de Música*, núm. 9 (2005), <https://www.sibetrans.com/trans/article/176/el-cuerpo-en-la-musica-a-traves-de-la-teoria-de-la-metafora-de-johnson-analisis-critico-y-aplicacion-a-la-musica>.

⁷⁴ Pablo Gómez Ábalos, "El gesto en música: Análisis de la Sonata II (H.130, Kenner und Liebhaber I), de C.P.E. Bach", en *Música y cuerpo. Estudios musicológicos* (Logroño: Calanda, 2016), 167–89.

musical, sinó només els metafòrics, que són els que projecten un significat que es pot relacionar amb l'experiència emocional, cultural o corporal. Aquests gestos poden ser gestos de caràcter o afecte (expressió emocional), sintàctics (els que tenen una funció estructural dins del discurs musical), o bé teatrals (quan el gest adquireix dimensió dramàtica o escènica)⁷⁵. Aquest enfocament resulta especialment útil en l'estudi de la música escènica i, en particular, del ballet, perquè la relació entre la música, el moviment corporal i l'acció dramàtica és molt estreta⁷⁶.

4. MARC PRÀCTIC

4.1. Fonts

A continuació s'especifiquen les fonts emprades per a l'anàlisi:

- **Llibret argumental:** Text narratiu que exposa l'argument de l'obra i el desenvolupament dramàtic de l'acció. En aquest cas, la documentació de l'AHS relativa al ballet de *La festa del carrer* hi ha dos llibrets, que en cap cas són contradictoris sinó més aviat complementaris. En un d'aquests llibrets hi ha anotacions escèniques manuscrites que indiquen intervencions musicals dins del text i correccions, algunes de Borgunyó i d'altres que no ho són⁷⁷. També s'hi incorpora un resum argumental del llibret de Joan Broch⁷⁸.
- **Partitura General:** Document musical complet i manuscrit, que inclou totes les línies instrumentals. S'utilitza per fer l'anàlisi de la partitura, dels gestos musicals i els recursos que fa servir l'autor per a corporeïtzar la música⁷⁹.

⁷⁵ Pablo Gómez Ábalos, "El gesto en música" 167–89.

⁷⁶ F. Merrell, "La semiosis: cascada de significación," *Signa: Revista de la Asociación Española de Semiótica* 1 (1992), Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/n-1-ao-1992/html/dcd8d7d6-2dc6-11e2-b417-000475f5bda5_9.html.

⁷⁷ Vull agrair a Bernat Castillejo, gran coneixedor de l'obra de Borgunyó, la seva col·laboració per a determinar l'origen d'aquestes anotacions manuscrites en la visita que vam fer a l'AHS.

⁷⁸ Ajuntament de Sabadell. (s. d.). *Història de l'Arxiu* AP 531/2

⁷⁹ Ajuntament de Sabadell. (s. d.). *Història de l'Arxiu* AP 531/2 AP 561/4

- **Reducció de la partitura general per a piano:** Versió simplificada de la partitura per a piano, però amb alguns apunts que indiquen les intervencions dels instruments orquestrals. Aquesta síntesi del material musical és útil per a la lectura de melodies i la comprensió de l'estructura, així com per a l'anàlisi dels recursos semiològics⁸⁰.
- **Programa:** Programa de mà que permet situar l'obra en el seu context històric, d'estrena i recepció⁸¹.
- **Particel·les:** Partitures manuscrites per a cada instrument de l'orquestra. Hi ha totes les particel·les excepte les de la percussió (dues timbales, xilòfon, plat, caixa i bombo). Aquests instruments s'especifiquen a la partitura general, també manuscrita.

Abans d'iniciar l'anàlisi, però, convé assenyalar algunes consideracions prèvies derivades de la documentació conservada.

En un dels llibrets del ballet s'indica que el text de Joan Broch es basa en l'obra *L'arbre de foc* d'Agustí Bartra. Aquest mateix document suggereix també que la coreografia del número corresponent al *Ball de bastons* hauria estat concebuda a partir de la música que el compositor va crear específicament per a aquesta secció. Tanmateix, el llibret no especifica si la resta de la música va ser composta paral·lelament al desenvolupament del llibret o si es va incorporar en una fase posterior del procés de creació. Pel que fa a la coreografia, el document atribueix a Joan Broch la concepció coreogràfica del ballet. No obstant això, a l'AHS no s'han localitzat fonts que permetin descriure com era aquesta coreografia en la producció original. D'altra banda, el programa de mà de l'estrena permet constatar que els personatges representats a escena coincidien amb els membres de l'esbart dansaire que van interpretar la coreografia en l'estrena de l'obra a Nova York l'any 1950.

⁸⁰ Ajuntament de Sabadell. (s. d.). *Història de l'Arxiu* AP 531/2

⁸¹ Ajuntament de Sabadell. (s. d.). *Història de l'Arxiu* AP 531/2

Finalment, cal assenyalar que de *La festa del carrer* se'n conserven dos llibrets diferents. Tot i que no presenten contradiccions substancials en el contingut, sí que mostren algunes diferències en determinats detalls escenogràfics. A més, un d'aquests exemplars conté diverses correccions de text o de guió, algunes de les quals semblen estar escrites de la mà d'Agustí Borgunyó⁸², mentre que d'altres no han pogut ser identificades amb certesa. El llibret utilitzat per a l'anàlisi és el que conté les diverses anotacions i correccions manuscrites.

4.2. Argument

El llibret de Joan Broch narra la història de dues famílies veïnes unides per una amistat profunda i, en paral·lel, l'amor innocent que neix entre els seus fills grans, el Noi i la Noia. Tot sembla idíl·lic fins que l'arribada d'en Ciset, un noi esquerp i gelós, obsessionat amb la Noia, que trenca l'equilibri. Incapaç d'acceptar el rebuig de la Noia, durant *La festa del carrer* en Ciset comença a sembrar discòrdia entre els veïns i provoca un conflicte que acaba enemistant les dues famílies. Tot i així, l'amor del Noi i la Noia mai no s'esquerda.

Després de l'esclat d'una tempesta, en Ciset desapareix juntament amb la seva xicota, la Carbonera, deixant al darrere una ombra de dubte que marca les famílies per sempre.

En definitiva, és una història que mostra com la gelosia pot pertorbar l'amistat i sembrar el dubte, fins i tot entre famílies que sempre havien viscut en harmonia.

⁸² Vull agrair a Bernat Castillejo, gran coneixedor de l'obra de Borgunyó, la seva col·laboració per a determinar l'origen d'aquestes anotacions manuscrites en la visita que vam fer a l'AHS.

4.3. Personatges

Personatge	Família / Grup	Edat	Importància	Característiques	Notes
Noi gran	Família de la Quimeta	18	Personatge principal	Enamorat de la Noia gran, protectora, valent, impulsiu davant la injustícia.	Protagonista sentimental; s'enfronta amb en Ciset.
Noia gran	Família de l'Agneta	17	Personatge principal	Dolça, formosa, prudent, rebutja en Ciset.	Centre de la gelosia d'en Ciset.
Ciset	Dependent de l'adroguer	Jovent (fadrí)	Antagonista principal	Esquerp, gelós, obsessiu, manipulador, té la capacitat de sembrar discòrdia i mala maror.	Provoca el conflicte i al final de l'obra desapareix amb la filla del carboner.
Agneta		Adulta		Bona veïna, amable, molt amiga de la Quimeta, mare protectora.	
Quimeta		Adulta		Generosa, xafardera, simpàtica, molt amiga de l'Agneta.	
Vaiet	Família de l'Agneta	12	Secundari	Bon noi, responsable, porta les carteres, afectuós.	Germà de la Noia gran.
Quim	Família de la Quimeta	6	Secundari	Espavilat, alegre, juganer.	
Petita	Família de l'Agneta	7	Secundari	Dolça, innocent, juga sempre amb en Quim.	

Nena del carboner (Carbonera)	Família del carboner	Adolescència / Jovent	Secundària	Pocs escrúpols, possessiva, gelosa.	Acompanya en Ciset i l'allunya de la festa.
Carboner	Veïnat	Adult	Secundari		Només s'esmenta com el pare de la noia.
Titella	Teatre Ambulant		Simbòlic	Representa la ingenuïtat i la comèdia tradicional.	
Titella	Teatre Ambulant		Simbòlic	Representa la ingenuïtat i la comèdia tradicional.	

4.4. Estructura de l'obra

Quadre / Escena	Context dramàtic	Subescenes / Números destacats	Números musicals
Introducció	Presentació de l'ambient i del context festiu		
Quadre I – Matí de la vigília de la festa	Presentació de la vida quotidiana del carrer abans de la celebració	- Al treball - Xerraires - A l'escola	1–14
Quadre II – Tarda de la vigília	Retorn de l'activitat diària i preparació implícita de la festa	- Retorn	15–26
Quadre III – Tarda del dia de la festa	Desenvolupament central de la celebració popular	- Ball de les roselles - Ball de bastons - Ball de putxinel·lis	27–41
Quadre IV – Tarda del dia de la festa	Clímax festiu amb caràcter més intens i simbòlic	- Dansa diabòlica	42–54

4.5. Anàlisi formal i temàtica de la partitura

L'anàlisi dels gestos musicals del ballet permet abordar l'objectiu principal del treball: entendre els mecanismes compositius a través dels quals Borgunyó construeix musicalment una escena costumista catalana en un context cultural nord-americà.

L'anàlisi de *La festa del carrer* es basa en un enfocament integrat que combina tres perspectives complementàries. En primer lloc, la teoria dels signes de Peirce, que permet entendre la relació entre música i escena com a icònica quan hi ha semblança amb el moviment, indexical quan la música està directament vinculada a l'acció, i simbòlica quan remet a significats culturals com les danses tradicionals o els tòpics musicals. En segon lloc, la teoria del gest musical de Gómez Ábalos interpreta aquests recursos com a gestos expressius que connecten emissió, escriptura i recepció, i que poden tenir funció emocional, estructural o teatral dins l'escena. Finalment, la lectura es completa amb els *image schemas* de Johnson i Lakoff aplicats a la música, que expliquen com aquests gestos són percebuts corporalment en termes de moviment, força, equilibri o direccionalitat.

En aquest marc d'anàlisi, també és pertinent distingir entre la música diegètica i extradiegètica. Aquesta distinció és rellevant perquè condiciona el tipus de relació semiòtica que s'estableix entre música i acció: en el cas de la música diegètica, la relació amb el moviment tendeix a ser més directa i indexical, mentre que en la música extradiegètica predomina una funció interpretativa i simbòlica.

En conjunt, aquestes perspectives semiòtiques fan possible una interpretació dels processos de signifació de la música del ballet. A partir d'aquest marc, l'anàlisi se centra principalment en els paràmetres rítmics, tímbrics i gestuals, ja que són els principals generadors de sentit dins del discurs escènic del ballet. Aquests elements evidencien com la música construeix moviment, acció i caràcter, mentre que l'harmonia i l'estructura formal només es tenen en compte quan contribueixen de manera directa a la construcció del discurs musical.

4.5.1. Gestos musicals vinculats a la dansa

La partitura de Borgunyó incorpora diversos números amb reminiscències de danses de tradició popular, moltes d'elles vinculades a la tradició catalana. Aquests elements coreogràfics i musicals -que són diegètics perquè són percebuts pels personatges- no només contribueixen a configurar l'ambient festiu de l'obra, sinó que també expliquen i reforcen determinats aspectes de l'acció dramàtica, com ara les relacions entre els personatges.

Des del marc teòric adoptat, aquests materials poden entendre's simultàniament com a signes icònics (per la relació de semblança amb el moviment), simbòlics (per la seva codificació cultural) i, en alguns casos, indexicals (per la seva vinculació directa amb situacions escèniques concretes). Aquesta superposició semiòtica és clau per entendre el funcionament del ballet.

En primer lloc, destaca una melodia que apareix per primera vegada quan el Noi i la Noia gran ballen junts, al número 24 d'assaig amb anacrusa (vegeu Figura 1), i que es repeteix en diverses ocasions al llarg del primer quadre:



Figura 1: Reducció per a piano, número 24, pàg 17.

Tot i que la melodia no es reproduïx de manera exacta, sinó amb petites variacions, la seva estructura, ritme i perfil melòdic recorden a la cançó popular catalana *El gegant del pi* (vegeu Figura 2), de manera que és possible plantejar-ne una lectura simbòlica vinculada a l'imaginari català.

Des d'una perspectiva de gest musical (Ábalos), aquest fragment no només representa una cita folklòrica, sinó un gest de caràcter teatral, que descriu la dansa i il·lustra la relació entre els personatges. En termes de Peirce, el seu funcionament és híbrid: icònic en la seva estructura melòdica perquè comparteix semblança amb el seu referent, indexical en la seva funció narrativa dins l'escena i simbòlic en la seva càrrega cultural.



Figura 2: Melodia *El gegant del pi* ⁸³

La utilització de la dansa en aquest cas no és simplement ornamental ni una mera cita folklòrica. Amb la introducció d'aquesta melodia popular, Borgunyó no només fa difusió del repertori tradicional català en un context nord-americà, sinó que l'integra en l'obra de manera que adquireix un rol narratiu. Així, la música deixa de ser un simple acompanyament de l'escena per esdevenir un personatge més que construeix l'acció dramàtica.

Tanmateix, aquest no és l'únic recurs dansat que Borgunyó utilitza amb aquesta funció. El número 28 (vegeu Figura 3) és un fragment a "temps de masurca" en una escena en què tothom balla a la plaça, amb l'excepció d'en Ciset i la Carbonera.

⁸³ XTEC, "El gegant del Pi," *Blocs XTEC*, consultat el 8 de maig de 2026, blocs.xtec.cat.



Figura 3: Reducció per a piano, número 28, pàgina 24.

Altra vegada, la tria d'aquesta dansa podria semblar arbitrària, però una lectura més profunda mostra que Borgunyó construeix diverses capes simbòliques. La masurca⁸⁴ és una dansa col·lectiva, de caràcter festiu, que es balla per parelles, i per això Borgunyó l'utilitza a *La festa de carrer*, al ball de la plaça en què hi participa la gent del poble, excepte en Ciset i la Carbonera. La dimensió física de la dansa trasllada a una dimensió simbòlica la relació entre els personatges: per una banda la connexió entre les famílies del poble, i per altra, l'aïllament social de la parella, de manera que anticipa el conflicte del final de l'obra.

⁸⁴Real Academia Española, *Diccionario Histórico de l'Espanyol de Canàries*, "Masurca," en *Tesoro de los diccionarios históricos de la lengua española*, <https://www.rae.es/tdhle/masurca>.

Al mateix temps, la masurca, un ball de saló de la noblesa polonesa del segle XVI que posteriorment es va integrar en l'àmbit popular⁸⁵, aporta un contrast a l'ambient de festa major. Borgunyó incorpora així una dansa d'origen europeu dins l'imaginari català i amplia el ventall de referències estilístiques dins l'obra. Aquest recurs posa de manifest el seu bagatge musical, la seva capacitat per hibridar diversos llenguatges musicals amb coherència i accessibilitat per al públic, i el seu domini per a construir significat dramàtic a través de la música.

Així doncs, la masurca es pot interpretar com un gest teatral, que es diferencia de la resta perquè fa referència a música de tradició occidental. També és un gest simbòlic perquè requereix un marc convencional per entendre que remet a una dansa de saló històricament codificada. Per últim, també es pot llegir com a esquema imatge de centre-perifèria, ja que organitza l'escena en termes de dins i fora físicament i d'inclusió-exclusió, simbòlicament.

Una altra dansa present a la partitura és el número titulat *Ball de les roselles* (vegeu Figura 4), que podríem relacionar o bé amb el gest estructural o bé en l'*image schema* de centre-perifèria, ja que es balla en una rotllana.



⁸⁵Real Academia Española, "Mazurca".



Figura 4: Reducció per a piano, número 31, pàg 27-28.

El fragment és una dansa ternària escrita en 3/8 i l'estructura rítmica dels vuit primers compassos és molt similar a la del Ball del Roser, una dansa popular de Vallfogona del Ripollès⁸⁶. Aquesta dansa tradicional de finals del segle XVII es va recuperar a finals dels anys noranta gràcies a l'Esbart Català de Dansaires, el mestre de dansa Carles d'Abàsolo i l'Ajuntament de Vallfogona del Ripollès, i es balla a la festa del Roser, el segon diumenge de maig. Amb el Ball del Roser es renoven els pabordes i pabordesses, que s'ocupen de l'organització de la diada i que tenen cura de l'altar del Roser de l'església de Sant Julià⁸⁷.

⁸⁶Festa Catalunya, "Festa del Roser de Vallfogona de Ripollès," <https://www.festacatalunya.cat/festes/festes-festes-tradicionals/festa-del-roser-de-vallfogona-de-ripolles>.

⁸⁷Vibrant, "Vibrant i la Festa del Roser a Vallfogona de Ripollès," <https://historiavibrant.cat/vibrant-i-la-festa-del-roser-a-vallfogona-de-ripolles/>

Festa Catalunya, "Festa del Roser de Vallfogona de Ripollès," <https://www.festacatalunya.cat/festes/festes-festes-tradicionals/festa-del-roser-de-vallfogona-de-ripolles>.

Televisió del Ripollès, "Anem de festa - Dansa dels Clavells i Ball del Roser," YouTube, 28 de maig de 2025, <https://youtu.be/5oYXAJayRds?si=C4-ZvZbT0BRh6BFv>

Així doncs, amb aquest número, Borgunyó torna a afegir referències de la cultura catalana a la música del ballet, de manera que la música pot funcionar com a un gest simbòlic. Tot i que la música no és exacta i la coreografia tampoc, ja que la dansa original no es balla en rotllana, Borgunyó sembla que és molt conscient de la importància que té la recuperació i difusió del patrimoni musical català, no només el sabadellenc, sinó també el d'altres indrets de Catalunya.

A més a més, al quart quadre també hi apareix un *Ball de bastons* (vegeu Figura 5), que és una dansa tradicional catalana en què es colpegen uns bastons al ritme de la música. El *Ball de bastons* prové segurament dels balls d'espases i és més conegut a Catalunya que el Ball del Roser, i també s'ha estès a altres indrets d'Europa, sobretot del Mediterrani⁸⁸. El llibret del ballet, indica que la coreografia d'aquest ball havia de ser concebuda en funció de la música que el compositor hi incorporés.

En aquest cas, el *Ball de bastons* es pot llegir com un gest que evoca directament el moviment i l'energia de la dansa. Tot i que no en coneixem la coreografia, sí que podem establir una relació indexical de la música amb el moviment, perquè l'oient pot sentir corporalment l'acció de la dansa només a través de la partitura, gràcies al ritme regular, una pulsació marcada i l'ús d'accents. Alhora, aquest ball funciona com un gest simbòlic perquè remet directament a l'imaginari d'una festa major catalana.

⁸⁸Barcelona Cultura Popular, "Bastoners," Ajuntament de Barcelona, <https://www.barcelona.cat/culturapopular/es/ambitos-festivos/danza/bastoners>.

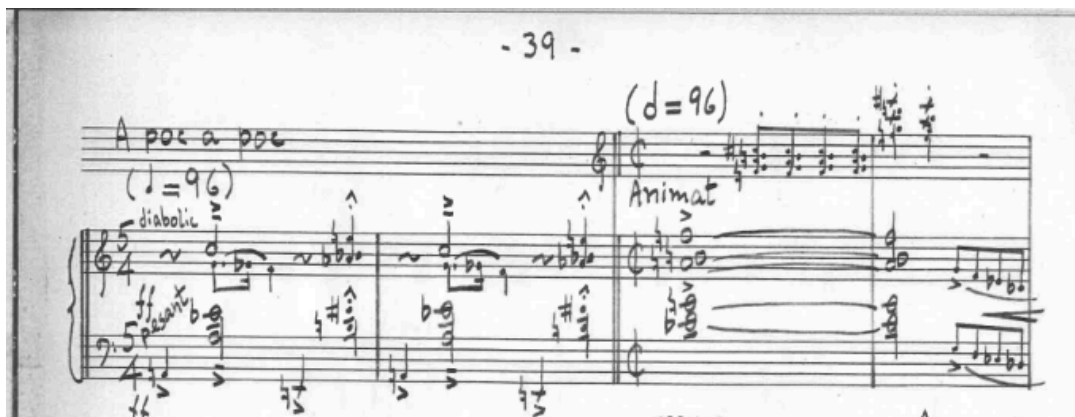
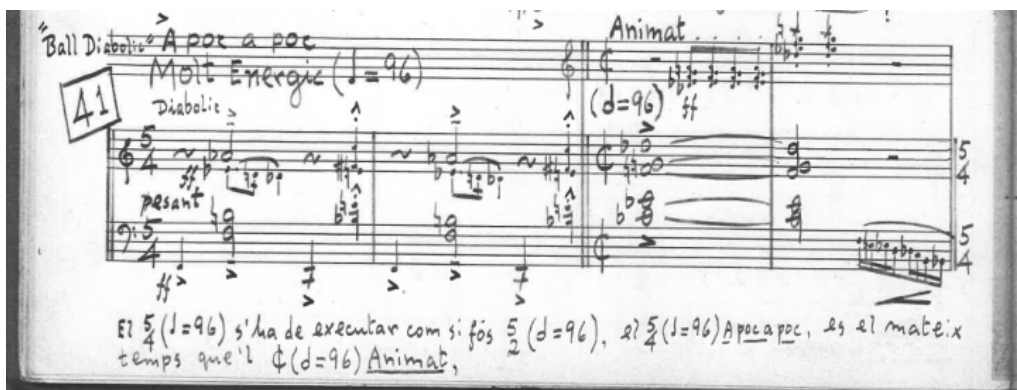
BALL DE BASTONS

35 *Mogut* (♩ = 144)

The musical score is handwritten and consists of three systems of music. The first system is on page 32 and the second and third systems are on page 34. The music is in 2/4 time with a tempo of 144 beats per minute. It features a key signature of one flat (B-flat major or D minor). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, dynamics (ff, f, sfz, mp, marcato), and articulation marks (accents, slurs). The score is written for piano with a grand staff (treble and bass clefs).

Figura 5. Reducció per a piano, número 35, pàg 32-34.

Finalment, Borgunyó inclou també la denominada *Dansa diabòlica d'en Ciset* (vegeu Figura 6), escrita en compàs de 5/4. Des de la perspectiva de *l'entraînement*, que estudia l'acoblament perceptiu del nostre cos a la música, un compàs irregular com el 5/4 genera ajustaments més freqüents, de manera que ocasiona una sensació de desequilibri i tensió⁸⁹. L'important no és el compàs en si mateix sinó la sensació que provoca, que podríem relacionar amb l'esquema imatge de desequilibri gràcies al desplaçament d'accentos o també amb un gest de caràcter i força. En qualsevol cas, no és el compàs o la mètrica el que dona significat a la dansa, sinó la conceptualització de desestabilització que s'ha atribuït al llarg dels anys a aquests compassos irregulars.



⁸⁹ "[Large & Kolen, 'Resonance and the Perception of Musical Meter']", ResearchGate PDF, https://www.researchgate.net/publication/2793579_Resonance_And_The_Perception_Of_Musical_Meter

A poc a poc (♩ = 96)

diabòlic

Animat (♩ = 96)

Mentres balla, l'agena està del tot feta
(mentres es ven, la claror dels llamps)

sfz mp

mp *creix*

gva

sfz mp

mp *creix*

sfz

f *gras*

f *gras*

Handwritten musical score for a multi-staff instrument, likely a harpsichord or similar keyboard instrument. The score is written on five systems of staves, each containing a grand staff (treble and bass clefs).

The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. Key markings include:

- creix* (crescendo) and *decresc* (decrescendo) markings.
- pesant* (heavy) marking.
- virt* (virtuoso) marking.
- sfz* (sforzando) marking.
- ff* (fortissimo) marking.
- mf* (mezzo-forte) marking.
- pp* (pianissimo) marking.
- ffz* (fortissimo sforzando) marking.
- sfz* (sforzando) marking.
- ff* (fortissimo) marking.
- mf* (mezzo-forte) marking.
- pp* (pianissimo) marking.

The score is written in a historical style, with a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 2/4. The notation is dense, with many notes and rests, and includes various musical ornaments and slurs.

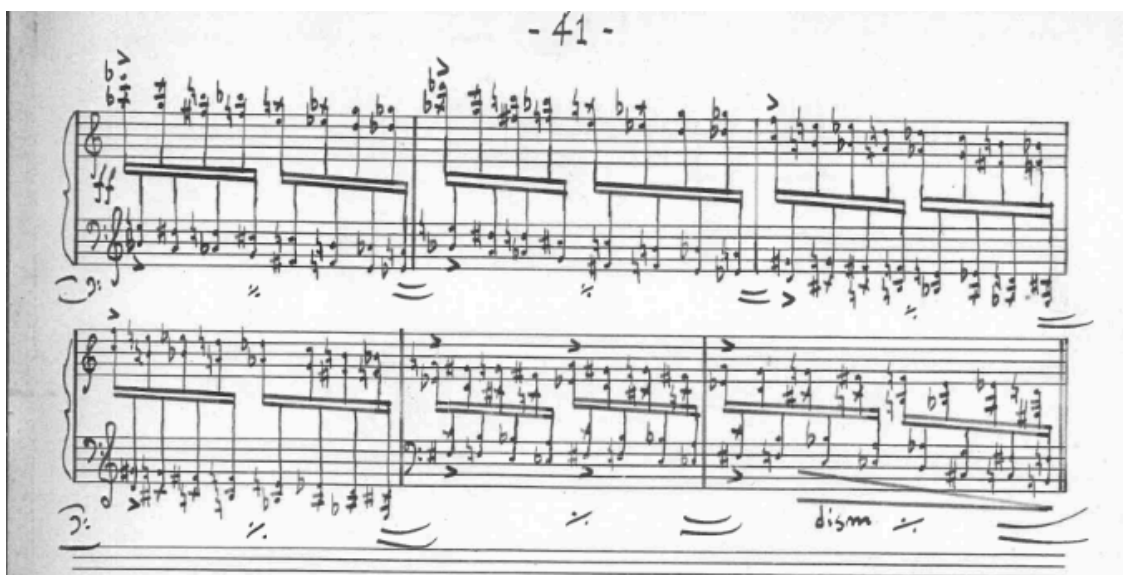


Figura 6. Reducció per a piano, número 41, pàg 38-41.⁹⁰

Així, tant en el *Ball de les roselles*, com el *Ball de bastons* i la *Dansa diabòlica d'en Ciset*, Borgunyó no només utilitza recursos melòdics per a la construcció de significat, sinó també mètrics. L'inici d'aquest número està escrit en 5/4, però Borgunyó utilitza el compàs partit en la resta de la dansa. En aquest context mètric, la tensió que es genera no prové de la irregularitat del compàs, sinó dels d'accents, salts intervàl·lics, dissonàncies i cromatismes, característiques que també són presents en obres de la tradició clàssica, com ara la *Dansa de les Fúries* del ballet *Don Juan* de Gluck (1761) (Vegeu Figura 7). Tots aquests elements musicals esmentats són propis de l'*image schema* de força.

⁹⁰ Reducció per a piano, pàg 38, 39, número 41

49

ff

ff

ff

sf

sf

55

sf

sf

Figura 7. Fragment de la *Dansa de les Fúries* de Gluck ⁹¹

Així doncs, hem vist que Borgunyó sempre fa la tria d'un determinat tipus de dansa està directament relacionada amb la situació escènica, de manera que vincula la teatralitat no només amb la música sinó també amb el cos. Això respon a l'objectiu d'anàlisi de la música en funció de la teatralitat, que respon a una determinada manera de concebre la música: no com a acompanyament de la teatralitat sinó com a un personatge més de l'espectacle. A més a més, incorpora una sèrie de referències musicals de tradició occidental, i manté una clara identitat sonora catalana, la qual cosa respon directament a l'objectiu d'analitzar la presència de la música tradicional dins l'obra i el seu paper en la construcció d'identitat cultural dins el ballet.

4.5.2. Gestos musicals mimètics

Tant en la partitura orquestral com en la reducció per a piano s'identifiquen diversos passatges en què la música representa accions escèniques mitjançant recursos imitatius. Aquests fragments mostren com l'escriptura musical de Borgunyó s'articula sovint en relació directa amb el moviment, els gestos o els sons representats a l'escena. Aquests gestos mimètics es poden entendre com a recursos icònics perquè estableixen una clara relació de semblança entre el signe i el referent, és a dir, entre el gest i l'acció d'escena.

En termes generals, quan els personatges es desplacen per l'escenari amb passes o salts, la música tendeix a presentar melodies articulades en *staccato*, escrites en compassos de subdivisió binària i amb ritmes simètrics que reforcen la constància de la pulsació i l'equilibri del caminar o saltar (vegeu Figura 8). Aquests gestos, que funcionen com a gestos estructurals o icònics, perquè comparteixen semblança amb el moviment de l'escena, també són descriptius, de manera que es poden interpretar com un gest indexical i es poden relacionar directament amb l'esquema imatge de camí, perquè contribueixen a fer avançar la

⁹¹ Gluck, C. W. (s. f.). *Dance of the Furies: score and parts*. Scribd. <https://es.scribd.com/doc/35990887/Gluck-Dance-of-the-Furies-Score-and-Parts>

música d'una manera lleugera i dinàmica, associada a aquest tipus de moviments.

A més a més, en aquests casos podem entendre la música com a extradiegètica, ja que acompanya i estructura accions que formen part del món representat, però no és percebuda pels personatges de l'escena.



Figura 8. Reducció per a piano, número 2, pàg 5.

En altres moments, la música imita accions concretes representades a l'escena. Aquests gestos mimètics es podrien equiparar al *mickey mousing*, una tècnica audiovisual que consisteix, precisament, en sincronitzar la música amb el moviment del cinema animat⁹². Per exemple, en un fragment en què l'Antonieta i la Quimeta es troben escombrant als portals de les cases respectives, Borgunyó utilitza un motiu rítmic en compàs de 4/4 format per dues semicorxeres, amb un accent a la primera, i seguides d'un silenci de corxera (vegeu Figura 9). Aquest patró rítmic, repetit de manera regular, suggereix el gest mecànic i reiteratiu del moviment d'escombrar i, a més a més, l'acompanyament arpeggiat suggereix l'anar i venir de l'esombra.

En aquest cas, si trobem una clara correspondència entre la música i el moviment, podem considerar que la música funciona com una icona, ja que la

⁹² Beatriz Laeng et al., "Mickey Mousing in the Brain: Motion-Sound Synesthesia and the Subcortical Substrate of Audio-Visual Integration," *Frontiers in Human Neuroscience* 15 (2021): 605166, <https://doi.org/10.3389/fnhum.2021.605166>.

semblança entre signe i referent és directa, però si considerem que el significat d'aquest gest no és literal, sinó que es completa amb l'associació que fa l'oient entre so i moviment, podríem dir que és un gest indexical, que a banda d'establir relacions entre música i moviment, fa partícip el públic i l'interpel·la de manera que es pot arribar a sentir un altre element imprescindible de l'obra.



Figura 9. Reducció per a piano, número 7, pàg 6.

En aquest tipus de sincronització entre música i acció escènica, la línia entre diegesi i extradiegesi és especialment fina. En els moments en què la música sembla formar part de l'acció perquè imita directament el moviment d'escombrar, com si sorgís de l'escena, però en realitat el públic la percep com a extradiegètica, la música funciona simultàniament com a element intern de l'escena i com a recurs expressiu extern.

De manera similar, en un altre passatge en què la Quimeta xiuxiueja unes paraules a cau d'orella a l'Agneta, la música acompanya aquesta acció amb un tractament harmònic i rítmic específic: al registre greu, dissonàncies i glissandos i, a la melodia, sextets de semicorxeres amb una dinàmica *p* (vegeu Figura 10). Aquests elements, tot i estar ben definits a la partitura, contribueixen a crear una

sensació d'incomprensió que s'associa a la confidencialitat del xiuxiueig, i que per tant podríem relacionar amb un gest de caràcter perquè genera una sensació de confusió.



Figura 10. Reducció per a piano, número 11, pàg 8.

En un fragment en què dos personatges canten la frase «Pa amb vi, queda't aquí», la música es relaciona amb aquest text de manera sil·làbica, de manera que trobem, en un compàs de 6/8, un motiu format per dues negres amb punt (la primera, anacrúsica), tres corxeres i una negra amb un silenci de corxera que completa el compàs (vegeu Figura 11). Més endavant, quan els personatges s'aturen i representen escènicament un estat de mareig provocat per l'alcohol, l'escriptura musical introdueix un nou element rítmic: dosets de corxeres que no havien aparegut anteriorment i que tampoc no es tornen a utilitzar en la resta de l'obra.



Figura 11. Reducció per a piano, número 20, pàg 16.

La relació entre el so i l'acció és principalment icònica (Peirce), ja que la música representa la caiguda i la pèrdua d'equilibri dels personatges. Aquest recurs contribueix a subratllar musicalment el canvi d'estat dels personatges dins de la narració escènica, i es correspon amb l'esquema imatge de desequilibri.

Finalment, un altre moment rellevant en què la música mimetitza la teatralitat de l'escena és el moment en què els personatges s'estan preparant per a ballar el *Ball de les roselles* i es posen en rotllana. En aquest moment, la música a través de la *circulatio*, representa aquesta posició inicial per la dansa, de manera que la música es pot relacionar amb l'esquema imatge de centre-perifèria (vegeu Figura 12).

diegètica que forma part del món dels personatges. Aquest tipus de gest es caracteritza per l'ús de metalls (també en el ballet), intervals oberts i una articulació rítmica marcada, sovint associada a moments d'anunci, celebració o aparició col·lectiva. Des d'una perspectiva semiòtica, la fanfàrria funciona principalment com a símbol, ja que no imita cap acció concreta, sinó que remet convencionalment a la idea de solemnitat i espai públic.

En aquest cas, a més a més, la utilització de la fanfàrria -associada a contextos militars- en una escena quotidiana genera un efecte irònic, que es pot interpretar o bé com una burla cap a la solemnitat o bé com a exageració humorística del comportament dels nens en un context festiu de poble.



Figura 13. Reducció per a piano, número 26, pàg 18.

Un altre dels gestos metafòrics més evidents de l'escriptura musical de Borgunyó en aquest ballet és el tòpic de la tempesta. Aquesta representació de la tempesta té una llarga tradició teatral, des de tragèdies líriques de Marin Marais -com ara Alcione- fins a Puccini⁹⁴, i ha jugat un paper molt important també en la disciplina musical des del segle XVII fins a l'actualitat.

⁹⁴ Clive McClelland, "Tempesta. Stormy Music in the 18th Century"

A *La festa del carrer*, abans de l'inici de l'episodi de tempesta, la partitura presenta un fragment introductori caracteritzat per un increment progressiu de la tensió sonora, que es construeix mitjançant una gran densitat orquestral -amb una participació simultània de bona part dels instruments-, un timbre generalment estrident i l'aparició de figuracions rítmiques molt ràpides que no s'havien utilitzat fins aleshores a l'obra, com ara els dotzets de semicorxeres (vegeu Figura 14). Tots aquests recursos anticipen l'esclat de la tempesta i contribueixen a generar una sensació d'agitació que es pot relacionar amb l'esquema imatge de força. En termes de la teoria gestual de Gómez Ábalos, aquest passatge pot entendre's com una acumulació de gestos metafòrics de tensió i impuls, en què el crescendo i l'activació rítmica funcionen com a projeccions corporals d'una energia que augmenta fins a la ruptura. En aquest cas també podríem parlar de l'imatge esquema de força.



Figura 14. Reducció per a piano, número 37, pàg 36.

Un cop la tempesta es desencadena, Borgunyó imita fenòmens atmosfèrics concrets com ara els llamps i els trons. D'una banda, els llamps es representen mitjançant intervencions breus i ràpides en el registre agut de l'orquestra, que aporten un caràcter brillant i sobtat al discurs musical. De l'altra, els trons es suggereixen a través del registre greu, especialment en la corda fregada -violoncel·ls i contrabaixos-, que contribueixen a crear una sonoritat profunda i contundent (vegeu Figura 15). Aquest contrast entre registres aguts i greus permet no només construir musicalment la imatge sonora de la tempesta dins del

desenvolupament dramàtic del ballet sinó també fer-la perceptible per l'audiència d'una manera física.

Tempesta, i Ball Diabòlic
(comença una tempesta, tots s'en van aixopluc)

40 ANIMAT ($\text{♩} = 84$)

creix

creix

(En Liset s'ha quedat al mig del carrer sol, i mirant els Titelles, que pangen del marc de l'escenari miniatúra)

1592 Broadway, N. Y. No. 1 30 Made in U. S. A.

Figura 15. Reducció per a piano, número 40, pàg 37.

Així doncs, al llarg d'aquests fragments es pot observar una alternança constant entre elements diegètics i extradiegètics, que incideix directament en la manera com els signes musicals operen dins del marc semiòtic de Peirce. Aquesta combinació permet entendre que la relació entre música, gest i acció no és homogènia, sinó que oscil·la entre la icona i l'índex en els casos de major vinculació amb el moviment, i una dimensió més simbòlica quan la música actua com a medidora de significats emocionals o narratius.

5. VALORACIÓ I CONCLUSIONS

L'anàlisi de *La festa del carrer* ha permès evidenciar que la música que va escriure Borgunyó per a aquest ballet no és accessòria ni ornamental, sinó estructural i indestruïble de la dimensió escènica. A través de la segmentació per quadres i números, s'ha evidenciat una clara vinculació entre so, moviment i acció, ja que la música no només està al servei del llibret sinó que també n'amplifica el significat dramàtic.

En primer lloc, el gest musical ocupa un espai central en l'obra d'Agustí Borgunyó. A partir de la combinació de la semiòtica de Peirce, els *Image schemas* de Mark Johnson i la teoria del gest de Gómez Ábalos, s'ha pogut descriure com els diversos recursos musicals -ritme, articulació, melodia o timbre- funcionen com a gestos icònics, indexicals i simbòlics, i creen significat -imatges, accions, sensacions i efectes- dins l'acció.

En aquest sentit, la mimesi musical és un dels altres mecanismes recurrents de l'obra, tal i com hem vist a l'[Annex 3](#): la música no només acompanya l'acció, sinó que representa moviments o gestos com ara els salts dels personatges o el mareig dels nens, situant l'obra dins d'una concepció propera a la música descriptiva o programàtica. La identificació de la mimesi en l'obra permet reflexionar, alhora, sobre la dicotomia entre la música diegètica i extradiegètica. Mentre que en els moments en què els personatges dansen la música és diegètica, no obstant això, hi ha moments en què la mimesi és tan propera a l'acció -com per exemple en el moviment de les escombres- que la frontera és difusa. En aquests casos, la música sembla sorgir de l'escena i integrar-se en el món dels personatges, però des del públic es percep com un element extern que acompanya l'acció.

En tot cas, aquests recursos mostra una clara consciència del compositor de la capacitat de la música per a generar significat, i situa el receptor com a un element imprescindible de l'obra musical que fa que la interpretació sigui subjectiva.

En segon lloc, l'obra destaca per la capacitat de Borgunyó d'integrar de manera molt orgànica diverses influències dins d'un discurs coherent. La incorporació de danses i melodies tradicionals catalanes -com *El gegant del pi*, el Ball del Roser o el ball de bastons- connecta l'obra amb un imaginari popular català i evidencia la tasca de Borgunyó de difusió de la música tradicional catalana als Estats Units. Així, la música esdevé un espai d'hibridació en consonància amb la trajectòria professional del compositor i el context de composició del ballet, de manera que participa en la creació d'una identitat sonora vinculada a la memòria i a la representació simbòlica i idealitzada de Catalunya.

Alhora, la incorporació de tòpics de la música clàssica europea -com ara la tempesta-, la dansa del diable (en relació amb *La dansa de la fúria* de Gluck), la fanfàrria, la masurca o determinats procediments harmònics i formals, evidencia un domini profund del llenguatge compositiu per part de Borgunyó. Cada recurs -ja sigui una dansa tradicional o bé un tòpic clàssic- apareix en el moment adequat per aconseguir un efecte concret, com caracteritzar personatges, reforçar situacions dramàtiques o generar contrastos. Aquest ús funcional del material musical dota l'obra de cohesió i expressivitat, i denota un coneixement profund del compositor de la tradició musical occidental, així com el seu sistema de significació.

En tercer lloc, l'aplicació dels *image schemas* permet entendre aquesta eficàcia expressiva des de la corporeïtat. Conceptes com trajectòria, força, equilibri o centre-perifèria ajuden a explicar com la música és percebuda com a experiència física, reforçant la idea que el significat musical no és només cultural, sinó també sensoriomotor en què música i cos són inseparables.

En aquest sentit, cal destacar el domini de la instrumentació que mostra Borgunyó, així com una concepció musical clara, que es concreta en un ampli ventall de recursos compositius amb finalitat expressiva. Borgunyó recorre a figures com la *circulatio*, els cromatismes, els glissandos o les dissonàncies per

generar efectes com ara expectació, confusió o tensió, que es poden explicar també a través dels esquemes-imatge de Johnson.

Un altre aspecte rellevant que es despren de l'anàlisi d'aquest ballet és que l'escriptura de la música funciona també com a una eina de mediació cultural, apropa al públic recursos simfònics dins d'un context escènic festiu i quotidià d'una manera pedagògica. D'aquesta manera, Borgunyó fa accessible un llenguatge musical complex, alhora que contribueix a mantenir viu el patrimoni musical.

Des d'una perspectiva més àmplia, l'estudi del ballet evidencia que l'obra funciona com un espai d'hibridació entre la tradició popular catalana i la tradició clàssica europea: Borgunyó participa indirectament d'un imaginari català de principis del segle XX, però en fa una reinterpretació des de la perspectiva de l'exili, convertint la seva obra en un espai de mediació entre memòria i identitat i alhora projectant una identitat cultural concreta des de la seva mirada.

Per últim, cal mencionar també que la bibliografia sobre Borgunyó s'ha centrat sobretot en la seva trajectòria vital i estilística, i tot i que ha abordat part de la seva producció musical, ha desatès la seva obra escènica, citant-la només de manera tangencial en alguns treballs. El ballet *La festa del carrer* no ha estat objecte d'un estudi musicològic específic; i, de fet, l'única referència existent d'aquesta obra, que es troba a la tesi de Begoña López, no inclou una anàlisi exhaustiva de la partitura i el llibret.

En conjunt, el marc teòric ha resultat adequat per a una anàlisi interdisciplinària del ballet, ja que la combinació de models semiòtics, cognitius i gestuals ha permès abordar diferents nivells de significació. Els models de Peirce i els *image schemas* han estat especialment útils per establir correspondències clares entre estructura musical i significat i respondre als objectius plantejats.

Així doncs, s'ha pogut analitzar la presència i el tractament de la música tradicional catalana dins *La festa del carrer*, tot identificant-la com un element clau

en la construcció d'una identitat sonora vinculada a l'imaginari cultural català, més enllà de la seva funció merament estilística. Així mateix, s'ha estudiat el funcionament de la música en relació amb la dansa i la dramaturgia del ballet, observant com Borgunyó articula la gestualitat, l'acció i la teatralitat a través de recursos musicals diversos, interpretats mitjançant eines semiòtiques com els *image schemas*, la teoria del gest, la mimesi, els signes i els tòpics musicals. Finalment, el treball contribueix a la difusió del patrimoni musical local de Sabadell, mitjançant la contextualització històrica, social i compositiva d'una de les obres escèniques menys estudiades del compositor, reforçant així la seva rellevància dins del patrimoni musical català.

Els documents conservats a l'AHS -els llibrets, la partitura simfònica, la reducció per a piano, les partícels- mostren una qualitat notable per a interpretar la música en directe, per a fer-ne una edició, una anàlisi dramaturgica i fins i tot una possible reconstrucció performativa i coreogràfica, especialment en absència d'enregistraments i de revisions posteriors a l'estrena de 1950⁹⁵. Aquesta mancança s'insereix en un dèficit encara més ampli: la poca atenció que ha rebut la música escènica catalana escrita en context d'exili o transnacionalitat. En aquest sentit, l'estudi dels ballets conservats a Sabadell -incloent el ballet *La rosa de Damask*, també de Borgunyó- representa una línia de recerca oberta.

En definitiva, el treball ha permès confirmar que la música del ballet *La festa del carrer* no funciona com un element accessori, sinó com un agent actiu en la construcció de la teatralitat i del sentit global de l'obra. Malgrat les limitacions documentals -especialment pel que fa a la coreografia original-, l'estudi de la partitura permet afirmar que *La festa del carrer* constitueix un cas rellevant de música escènica integrada, en què la coherència entre llenguatges genera una experiència artística completa. La música es converteix, així doncs en una eina de mediació entre identitat, memòria i representació de la cultura catalana en un context d'exili.

⁹⁵ "Fons personal Agustí Borgunyó", AHS.

6. BIBLIOGRAFIA

6.1. Fonts primàries

Arxiu Històric de Sabadell (AHS). "El ballet *La festa del carrer*, d'Agustí Borgunyó." 1994. AP 531/2 - AP 561/4.

6.2. Fonts secundàries

Alcoberro, Ramon. "George Lakoff i el poder de les metàfores." Accedit el 19 de maig de 2026.
<http://www.alcoberro.info/george-lakoff-y-el-poder-de-las-met%C3%A1foras.html>.

Banda de Música de Sabadell (@banda_sabadell). "Fotografia amb text sobre Bernat Castillejo i la Batuta d'Honor de Joventuts Musicals de Sabadell." Instagram, 21 de gener de 2021.
https://www.instagram.com/p/DOxnV_RjeEm/.

Barcelona Cultura Popular. "Bastoners." Ajuntament de Barcelona.
<https://www.barcelona.cat/culturapopular/es/ambitos-festivos/danza/bastoners>.

Barcelona Cultura Popular. "Esbarts dansaires i dansa tradicional catalana." Ajuntament de Barcelona.
<https://www.barcelona.cat/culturapopular/en/festivals/dance/esbarts>.

Bou, Enric. *Maragall: visions urbanes*.
<https://marjades.wordpress.com/wp-content/uploads/2013/05/eboumaragallvisionsurbanes.pdf>.

Castaño, Emilia, i Joseph Hilferty. "Metàfora i estructura conceptual." *Anuari de Filologia. Estudis de Lingüística* 1 (2011): 31–42.
[Dialnet-MetaforaYEstructuraConceptual-3979393.pdf](http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3979393)

- Castelló, Eduard. "Anderson i els mitjans. La força de les 'comunitats imaginades'." *Debats: Revista de cultura, poder i societat* 130, no. 1 (2016): 75–80.
- Costa, Lluís. "La Lluçanera de Nova York (1874–1881): premsa, catalanisme i difusió cultural." *Annals gironins* 54 (2013): 239–260.
- Enciclopèdia Catalana. "Els nous camins de cultura." A *Història. Política, societat i cultura dels Països Catalans*. Barcelona: Enciclopèdia Catalana, 2004.
- Enciclopèdia Catalana. "Ballet." *Enciclopèdia.cat*. Consulta de resultats. https://www.enciclopedia.cat/cerca/gec?search_api_fulltext=ballet&field_faceta_cerca_1=All.
- Encyclopaedia Britannica. "Ballet d'action." <https://www.britannica.com/art/ballet-daction>.
- Editorial Mahali. *Història de la dansa. Volum II: El segle XX*. S. l.: Editorial Mahali, s. d.
- Festa Catalunya. "Festa del Roser de Vallfogona de Ripollès." <https://www.festacatalunya.cat/festes/festes-festes-tradicionals/festa-del-roser-de-vallfogona-de-ripolles>.
- Festa Catalunya - Fires i Festes de Catalunya. "Festa del Roser de Vallfogona de Ripollès."
- Fundació Jaume I. *Catalans a Amèrica (Nadala 1986)*. Barcelona: Fundació Jaume I, 1986.
- Fundació Joan Manén. "Clàssics catalans: Agustí Borgunyó." <https://www.joanmanen.cat/ca/classics-catalans-agusti-borgunyo>
- Gluck, C. W. *Dance of the Furies: score and parts*. Scribd. <https://es.scribd.com/doc/35990887/Gluck-Dance-of-the-Furies-Score-and-Parts>.
- Gómez Ábalos, Pablo. "El gesto en música: Análisis de la Sonata II (H.130, Kenner und Liebhaber I), de C.P.E. Bach". En *Música y cuerpo. Estudios musicológicos*, editat per Teresa Cascudo, 167–89. Logroño: Calanda, 2016.
- Grimalt, Joan. *Mapping Musical Signification*. Cham: Springer International Publishing, 2020. <https://doi.org/10.1007/978-3-030-52496-8>
- Institut d'Estudis Catalans. "Ballet." En *Diccionari de la llengua catalana* (DIEC2). <https://dlc.iec.cat/results.asp?txtEntrada=ballet&operEntrada=>.
- iSabadell. "Bernat Castillejo, Batuta d'honor de Joventuts Musicals de Sabadell." 9 de març de 2016.

<https://www.isabadell.cat/cultura/bernat-castillejo-batuta-dhonor-de-joventuts-musicals-de-sabadell-67788/>.

“La Generalitat de Catalunya contra la llibertat dels catalans (1939–1945): Història d’un projecte d’alliberament nacional.” *Institut Nova Història*. 14 d’octubre de 2023.

<https://www.inh.cat/articles/La-Generalitat-de-Catalunya-contra-la-llibertat-del-s-catalans-1939-1945-Historia-d%27un-projecte-d%27alliberament-nacional-ID5309>

Laeng, Beatriz, Camilla B. Flaaten, Karen M. Walle, Anna Hochkeppler, and Katja Specht. “Mickey Mousing in the Brain: Motion-Sound Synesthesia and the Subcortical Substrate of Audio-Visual Integration.” *Frontiers in Human Neuroscience* 15 (2021): 605166.

<https://doi.org/10.3389/fnhum.2021.605166> .

López López, M. Begoña. *Enmig de gent estranya: Agustí Borgunyó i Garriga, un cas de camaleonisme estilístic al país del jazz*. Tesis doctoral, Universitat Autònoma de Barcelona, 2017. <https://www.tdx.cat/handle/10803/461076>

Large & Kolen. “Resonance and the Perception of Musical Meter.” ResearchGate PDF.

Menéndez Aleyxandre, Arturo. “El cas exemplar del mestre N’Agustí Borgunyó.” A *Guia del sardanista*. Barcelona: Impremta Montserrat, 1948.

Merrell, F. “La semiosis: cascada de significación.” *Signa: Revista de la Asociación Española de Semiótica* 1 (1992). Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.

https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/n-1-ao-1992/html/dcd8d7d6-2dc6-11e2-b417-000475f5bda5_9.html .

Músics per la Cobla. “Borgunyó i Garriga, Agustí.”

https://musicsperlacobla.cat/compositor.php?autor_id=1 .

Músics per la Cobla. “Castillejo i Garnés, Bernat.”

https://musicsperlacobla.cat/compositor.php?autor_id=1339 .

Payri, Blas. “Relación con la diégesis.” *Sonido*. Universitat Politècnica de València. <https://sonido.blogs.upv.es/relacion-con-la-diegesis/>

Peirce, Charles S. “El ícono, el índice y el símbolo.” Traducció de Sara F. Barrena (2005). En *Collected Papers*, 2.274–308. Grupo de Estudios Peirceanos, Universidad de Navarra. <https://www.unav.es/gep/lconolndiceSimbolo.html>.

Peñalba, Alicia. “El cos en la música a través de la teoria de la metàfora de Johnson: anàlisi crítica i aplicació a la música.” *TRANS. Revista Transcultural de Música* 9 (2005).

<https://www.sibetrans.com/trans/article/176/el-cuerpo-en-la-musica-a-traves->

[de-la-teoria-de-la-metafora-de-johnson-analisis-critico-y-aplicacion-a-la-musica](#) .

Pladevall, Josep Maria. "Agustí Borgunyó, compositor." *Arraona: revista d'història* 15 (1994): 79–84.

Real Academia Española. "[Mazurca]." En *Tesoro de los diccionarios históricos de la lengua española*. <https://www.rae.es/tdhle/masurca>.

Roca, Jordi. *El franquisme a Catalunya: intel·lectuals, cultures, llengües i espais de comunicació*. Barcelona: Universitat Oberta de Catalunya, 2014.

Simó i Bach, Ricard. "Agustí Borgunyó i Garriga." *Quadern de les idees, les arts i les lletres* 18, 1980.

Smith, Anthony D. *The Ethnic Origins of Nations*. Oxford: Basil Blackwell, 1986.

Sorce Keller, Marcello. "Review of the Book *Focus: Music, Nationalism and the Making of the New Europe* (2nd ed.) by P. V. Bohlman." *Yearbook for Traditional Music* 43 (2011): 224–226.
<https://www.marcellosorcekeller.com/reviews-mostly-in-english/bohlman-music-and-european-nationalism/> .

Televisió del Ripollès. "Anem de festa - Dansa dels Clavells i Ball del Roser." YouTube, 28 de maig de 2025.
<https://youtu.be/5oYXAjayRds?si=C4-ZvZbT0BRh6BFv>.

TERMCAT. "[Ballet]." *Diccionaris en línia*.
<https://www.termcat.cat/ca/diccionaris-en-linia/309/fitxa/NDExNTIxMQ%3D%3D>.

Vibrant. "Vibrant i la Festa del Roser a Vallfogona de Ripollès."
<https://historiavibrant.cat/vibrant-i-la-festa-del-roser-a-vallfogona-de-ripolles/>.

Vilarrubias, Elisenda. *Agustí Borgunyó, una personalitat per descobrir*. Tesina de fi de carrera no publicada, Escola Superior de Música de Catalunya, curs 2005–2006. <https://www.linkedin.com/in/elisenda-vilarrubias-738a1193/>

Viquipèdia. "Banda de Música de Sabadell."
https://ca.wikipedia.org/wiki/Banda_de_M%C3%BAsica_de_Sabadell .

XTEC. "El gegant del Pi." *Blocs XTEC*. blocs.xtec.cat.

ANNEXOS

1. Transcripció del resum argumental (amb les corresponents correccions ortogràfiques)

“Hem manat que el pa sigui cada dia més negre

I que l’acer estigui cada dia més despert.

Organitzadors de l’odi. Obscurs, crispats,

inflexibles entelant el diamant de la innocència.

Dansen, guanyadors, damunt les cendres hostils

que cobreixen les rompudes urnes dels dies blancs”

De: L’Arbre de Foc”

Agustí Bartra

... recordo que eren dues famílies exemplars. Tothom coneixia l’Agneta i la Quimeta com dues dones que no tenien enemics enlloc.

L’amistat d’aquestes famílies era llegendària entre el veïnat.

L’Agneta tenia una Noia d’uns disset anys, formosa com una flor; un vailet de dotze, molt bon noi, i la petita, d’uns set anys, bonica com un sol. Vivien al número 15 del carrer del Pruner, i, al davant mateix, hi vivien la Quimeta, l’altra família, amb un noi de divuit anys; la nena, que en comptava uns onze i sempre anava amb trenes i llacet, i en Quim, un noiet molt espavilat de sis anys.

Es deia que l’Agneta, la Quimeta i la respectiva mainada eren fets l’un per l’altre, perquè s’estimaven fins a la idolatria. Era molt corrent veure el Noi i la Noia grans contemplar-se embadalits l’un a l’altre, tant, que tot el veïnat en parlava, i no mancava la ironia maliciosa d’aquella gent sense sol ni estrelles que acostuma a mirar el món a través d’una escletxa, finestra endins.

Era un goig veure la Quimeta i l'Agneta quan, al matí, sortien a escombrar el carrer. Com les ratetes del conte, anaven escombrant, escombrant, i xafardejant alhora. També anaven al mercat juntes, i per a elles no hi havia secrets.

Els dies feiners, els caps de casa es trobaven al matí i anaven junts fins als límits dels seus destins.

També vèiem el Noi i la Noia grans, que s'esperaven mútuament, i de vegades desesperadament, per anar junts al seu treball. A l'hora d'anar a l'escola, el Vailet -germà de la Noia i de la nena-, carregant unes carteres fabuloses, anava a classe amb ella, seguit de la petita i d'en Quim, que eixien de les seves llars saltant i brincant com dues daines.

A la tarda, a l'hora de berenar, com sempre, jugaven a la xarranca o a altres jocs, sempre juntets. Els més grandets sortien llegint El Patufet o contes d'aventures; en una paraula: un idil·li complet... si no fos que hi havia un estrafolari que ho esgarriava tot amb la seva gelosia.

A ca l'adroguer hi treballava de dependent un d'aquells nois que perden la poca fortuna al pòsit i es deixen portar per la seva trista existència sense provar d'esmenar-se: en Ciset.

Era esquerp i us mirava als ulls com si volgués amagar un complex sinistre dins la seva consciència.

Quan era petit, amb aquella cara de cansalada i uns ulls com pèsols, el trobàveu sempre pessigant els seus amics i amigues. Aquestes i aquells, com a venjança, li deien "porquet", perquè, a més, era molt grassonet.

Ara ja era un fadrí, un perfecte adroguer... i seguia amb els mateixos vicis, i les minyones no el podien veure.

Era despistat i amenaçador. El món li era hostil i, als seus ulls, ple d'enemics que fins i tot veia en la seva ombra.

Havia provat d'impressionar la Noia gran de l'Agneta, per la qual tenia una passió folla. Les negatives d'ella el posaven frenètic fins a la desesperació.

Per la festa de l'any anterior, veient que era inútil aconseguir una ballada amb

ella, va amenaçar el Noi gran, arribant a les mans i donant una nota desagradable a la festa.

Tots recordaven aquell fet i tenien l'esperança que aquest any no vindria, perquè feia temps que no l'havien vist.

Creien que el motiu de la seva absència es devia al fet que, feia alguns mesos, anava amb la filla del carboner de la cantonada.

La Carbonera era una noia sense massa escrúpols; tant li feia l'un com l'altre. Volia en Ciset com un objecte -com un infant vol la seva joguina-, per instint.

Tot feia creure que, finalment, amb aquella noia havia trobat l'espurna amb la qual encendre la flama de les seves argelagues i que la fumarada havia entelat l'estrella daurada de la seva passió. Però la grisor del seu món de portes tancades li pujava a la cara com una bafarada quan es trobava davant de la Noia gran.

Aquell any també va venir a la Festa del Carrer, però acompanyat de la Carbonera, que no el va deixar del braç ni un sol moment. En Ciset, amb una pretesa actitud d'indiferència, però sense poder amagar la seva ceguesa, aprofitava totes les ocasions per propiciar grolleries a la Noia de l'Agneta, endut per la seva gelosia elemental.

Tots els presents pressentien que, d'un moment a l'altre, acabaria en violència, perquè el Noi gran, mentre ballava el ball de bastons, es va adonar del que passava i, deixant de ballar, es va encarar amb en Ciset, amenaçant-lo. Sort que, en aquell moment, va arribar el teatre de Titelles, Teatre Ambulant, i, amb la cridòria de la quitxalla, es va esvair la tensió.

La comèdia de Titelles representava el col·loqui clàssic de la Titella i la seva promesa. Tot anava com una seda fins que el dimoni s'hi interposa i acaben barallant-se. Quan el dimoni esclata amb una rialla escandalosa de victòria, de sobte es posa a ploure i a tronar. Tothom va córrer a aixopluc, menys en Ciset... Els Titelles quedaren penjant de l'escenari.

Així que va parar de ploure i vam tornar al carrer, vam trobar en Ciset desfigurat:

havia canviat de semblant i d'expressió; ningú el coneixia. Com si s'hagués inspirat en el dimoni dels Titelles, anava de l'un a l'altre, malparlant i fomentant el dubte.

El seu rostre, angelical, era ensems diabòlic.

La seva paraula, com una cançó melosa i de fel.

Escoltant-lo, hom sentia minvar la voluntat.

L'arca segellada dels rancors ancestrals
s'obria de bat a bat, desvetllant antics feus
de generacions passades.

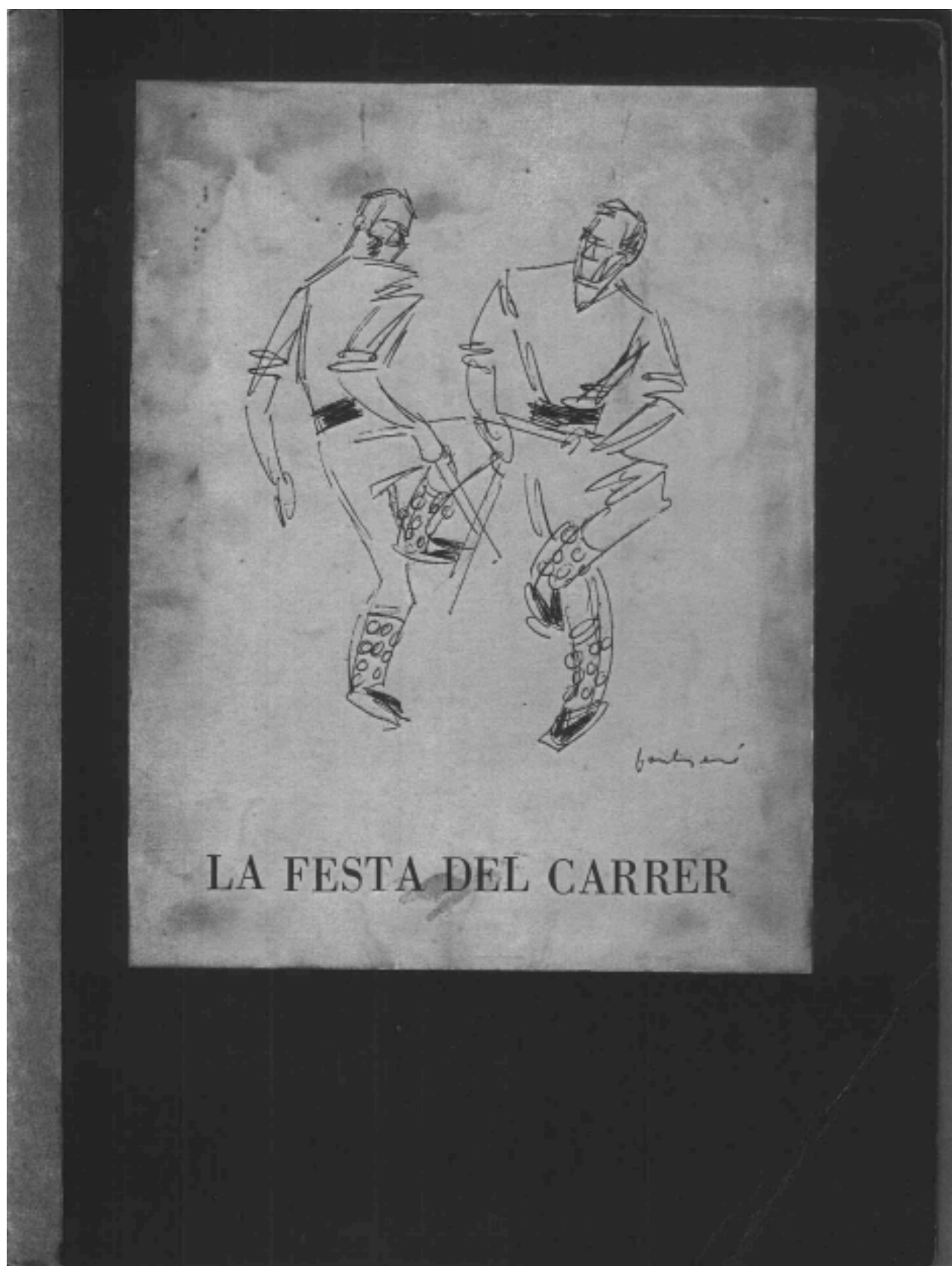
De sobte, com un llamp,
els millors amics esdevenien enemics.

La discòrdia, sembrada en terra verge i innocent, produïa el seu efecte i, per primera vegada, aquelles dues famílies van sentir l'odi. Al cim d'aquella muntanya de dubtes hi havia els dos enamorats. Quan la noia de cal Carboner va venir a cercar en Ciset i el va agafar del braç, ell se sentí delatat i, alhora, avergonyit.

És incomprendible fins a quin extrem la gelosia pot empènyer éssers com en Ciset. No sabem què se n'ha fet. Va desaparèixer aquell dia amb la seva Carbonera, i no l'hem vist més.

Però, entre nosaltres i aquelles famílies, ha quedat una guspira d'aquell grandió dubte que ell va inspirar.

2. Reducció per a piano la partitura simfònica del ballet *La festa del carrer*



A la meva estimada filla Leslie.

LA FESTA DEL CARRER

Ballet

de Joan Broch

Música

d'Agustà Borgunyó

Presentat a l'Universitat de Nova York
el dia 13 d'Abril del 1950.
amb coreografia de Joan Broch.

$$L_{\text{lavc}}(P=80)$$

Handwritten musical score for a piece titled "Lento". The score is written on two systems of staves. The top system includes a piano (p) part and a violin (vln) part. The piano part is marked "pp" (pianissimo) and "coroa sordina" (corona sordina). The violin part is marked "pp" and "molt. expressin". The bottom system includes a piano (p) part and a violin (vln) part. The piano part is marked "pp" and "2nd clarinet" (2nd clarinet). The violin part is marked "vln" and "cellos/basses" (cellos/basses). The tempo is marked "Lento". The key signature is one sharp (F#). The time signature is 4/4. The score is written in ink on aged paper.

Handwritten musical score for "L'oiseau et le pape" by Maurice Strakosky. The score is written on two systems of staves. The first system includes a clarinet part with a "cresc." marking and a piano part with a "p" marking. The second system includes a piano part with a "p" marking and a clarinet part with a "cresc." marking. The tempo is marked "Moderat" with a metronome marking of 96. The key signature is one flat (B-flat). The score is handwritten and includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

[illegible]

Handwritten musical score for a piece titled "Alegre" (Allegre). The score is written on five systems of staves. The first system includes a vocal line with lyrics "b x" and a piano accompaniment. The second system features a tempo marking "Alegre (♩=116)" and a dynamic marking "f marcato". The third system includes a dynamic marking "mf". The fourth system includes a dynamic marking "f" and a tempo marking "ben marcato". The fifth system includes a dynamic marking "f" and a tempo marking "ben marcato". The score is written in a style that suggests it is a personal or working manuscript.

Handwritten musical score for piano, first system. It features a grand staff with treble and bass clefs. The music includes triplets and dynamic markings such as *sfz* and *ff*. The tempo/mood is indicated as *ben marcat*.

Handwritten musical score for piano, second system. It continues the piece with a grand staff. The tempo/mood is indicated as *Més depressa*. Dynamic markings include *ff* and *sfz*.

Handwritten musical score for piano, third system. It features a grand staff. The tempo is marked *Animat (d = 84)*. The music includes dynamic markings like *mf* and *sfz*, and the word *creix* is written above the staff.

Handwritten musical score for piano, fourth system. It continues with a grand staff. Dynamic markings include *mf*, *sfz*, and *P* (piano). The word *creix* is written above the staff, and *creix poc a poc* is written below it.

Handwritten musical score for piano, fifth system. It features a grand staff. The music includes dynamic markings like *ff* and *mf*, and the word *creix molt* is written above the staff. There are also markings for *8va* (octave).

(comença a aixalar-se el teló) *ff*

*petita
pausa
ff*

(Al Treball)

PRIMER QUADRE

Alegret ($\text{♩} = 72$) (El meu gran sort de casa seva amb alegria matutina i dansant)

creix (fa una panya) *retard*

creix *tema a la porta* *mp* *a temps*

a temps **2** (repeteix els mateixos passos de l'estrofa anterior)

8va **3** *mp* (la noia gran)

8va *ha sortit mirant-se al mirall i empalmo* *mp*

4 *8va* *mp* *p*

(Si mai miras la noia amb gest com a repetir el mateix ritme d'abans.)

(Repeteix la mateixa estrofa)

-6-

Depressa ($\text{♩} = 126$)

5 8va

f (marquen de l'ascens depressa)

6 bis

(surten simultàniament els portals respectius Quimeta i Agneta amb l'acompanyament mans)

(Xerraires)

Mogut i energic ($\text{♩} = 92$)

(seguint la música amb vides intencionals)
(els dues descombran el carrer)

7

(para d'escombrar) (i dinen)
vall

accel i creix molt

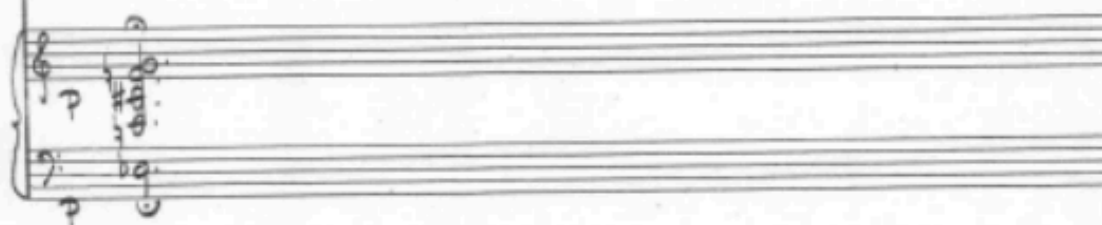
alto

8 (Recitat) Agneta. Bon dia Quimeta! Quimeta. Molt bon dia Agneta! Agneta. Sembla que demà farà sol. Quimeta. Sí, si Déu vol

Agneta. Que no sigui com l'any passat que va ploure tot el dia. Quimeta. I que, tampoc vingui aquell pesut, el Ciset de l'abrogueria.



Agneta. Ah! diu que per fi s'ha enamorat de la carbonera. Quimeta. Ai, pobres noia! no sap cor que l'espera.



9 Mogut (♩ = 92) i energic (tornem a descombrar)



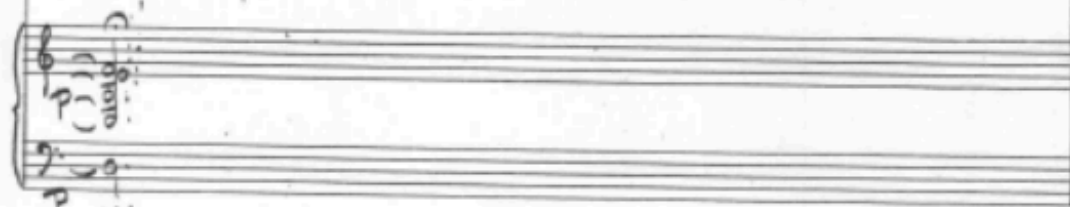
(repeteixen l'acció d'abans)



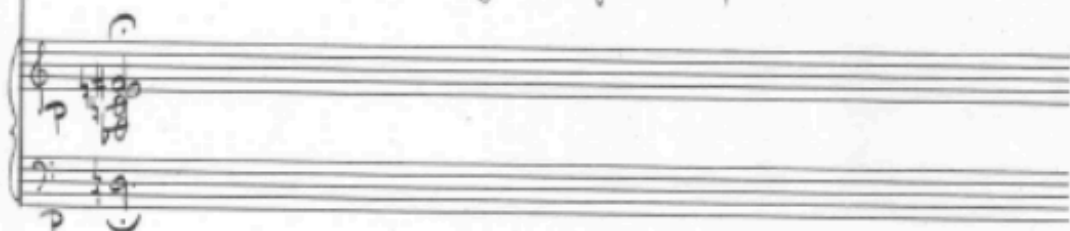
(Recitat)

10

Quimeta. Sap que em vau dir ahir? Agneta. Què se jo, pobre de mi.
Quimeta. Que demà faran titelles i el Ballet de les Roselles.



Agneta. I qui han escollit per representar el blat? Quimeta. L'heren de
ca'm Grubut i el grill el farà el petit.



Agneta. Entre el petit i l'heren tot ho acaparen! Quimeta. Sa mare ho
dóna per tot arreu i als nois, se'n ríen!



11 Un poc Aníma! (Quimeta parla a cau d'orella a Agneta)



- 9 - (Isolaten om meen grootte in deparieren per on kan fortit)
gva

846

A L'ESCOLA

(Dasya & Mimosa)

mp Jovial (I=76)

1994

1

$\frac{1}{K_{mp}}$	$\frac{1}{a \text{ temps}}$
--------------------	-----------------------------

page 6

Later

at least

P molt expression

Handwritten musical score for piano, measures 1-4. The music is in G major (one sharp) and 2/4 time. It features a melody in the right hand and a supporting bass line in the left hand. Dynamics include *mp* (mezzo-piano). A vocal line is written above the piano staff with the lyrics "el noi! fa una estirada de braços i un badall."

13 **Alegre** ($\text{♩} = 112$) (surtén al Quimet i la peteta)

Handwritten musical score for piano, measures 5-8. The music is in G major (one sharp) and 2/4 time. It features a melody in the right hand and a supporting bass line in the left hand. Dynamics include *mf* (mezzo-forte). There are markings for "8va" (octave) and "rall" (rallentando).

Handwritten musical score for piano, measures 9-12. The music is in G major (one sharp) and 2/4 time. It features a melody in the right hand and a supporting bass line in the left hand. Dynamics include *mf* (mezzo-forte). There are markings for "8va" (octave).

Handwritten musical score for piano, featuring multiple systems of staves with notes, rests, and dynamic markings. The score includes the following annotations:

- 8va* (written above the first system)
- ben marc* (written above the first system)
- mf* (written below the third system)
- 14* (written above the third system)
- (tots saltant desapareira)* (written above the third system)
- 8va* (written above the fourth system)
- (Aqui s'apaguen els llums)* (written above the fifth system)
- dism* (written below the fifth system)
- retardant* (written below the fifth system)
- ataca seguidament* (written below the fifth system)

SEGON QUADRE

A poc a poc

la torda del mateix dia

15

Handwritten musical score for 'SEGON QUADRE'. The score is written on five systems of staves. The first system includes the tempo marking 'A poc a poc' and the dynamic 'ff pesant'. The second system features a large 'N' marking. The third system includes the tempo marking 'Animat (♩=152) persi' and the dynamic 'mf'. The fourth system includes the tempo marking 'cresc' and the dynamic 'ff tutti'. The fifth system includes the tempo marking 'cresc' and the dynamic 'ff'. The score is written in a single key signature and includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Flautas
caixa
Clarinets

15 bis

Alegre (♩. = 126) (als llums s'encenen de nou)

f > P
treix
poc a poc

16

(RETURN)

(Els primers d'arribar són la petita i el gran. Vindran corrents fent un "zic zac")

treix
gva
Jocós

gva

Handwritten musical score, measures 17 and 18. Measure 17 is marked with a box containing '17'. Measure 18 is marked with a box containing '18'. The score is written on a grand staff with treble and bass clefs. The key signature has one sharp (F#). The time signature is 6/8. The music features a melody in the treble clef and a bass line in the bass clef. There are dynamic markings 'f' and 'sfz'.

Handwritten musical score, measures 19 and 20. Measure 19 is marked with a box containing '19'. The score is written on a grand staff with treble and bass clefs. The key signature has one sharp (F#). The time signature is 6/8. The music features a melody in the treble clef and a bass line in the bass clef. There are dynamic markings 'f' and 'sfz'.

(s'aggranda mans feet la sinia, estagerrats com abans, al compàs de:)

Handwritten musical score, measures 21 and 22. Measure 21 is marked with a box containing '19'. Measure 22 is marked with a box containing '19'. The score is written on a grand staff with treble and bass clefs. The key signature has one sharp (F#). The time signature is 6/8. The music features a melody in the treble clef and a bass line in the bass clef. There are dynamic markings 'f' and 'sfz'. A handwritten note '(Pa amb vi, queda'l agnó)' is written above measure 22.

Handwritten musical score, measures 23 and 24. The score is written on a grand staff with treble and bass clefs. The key signature has one sharp (F#). The time signature is 6/8. The music features a melody in the treble clef and a bass line in the bass clef. There are dynamic markings 'f' and 'sfz'.

Handwritten musical score, measures 25 and 26. Measure 25 is marked with a box containing '19bis'. The score is written on a grand staff with treble and bass clefs. The key signature has one sharp (F#). The time signature is 6/8. The music features a melody in the treble clef and a bass line in the bass clef. There are dynamic markings 'f' and 'sfz'.

Handwritten musical score for piano and celesta. The score is written on multiple staves, with the piano part in the lower staves and the celesta part in the upper staves. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 2/4. The score includes various musical notations, including notes, rests, and accidentals. Dynamics such as *f marcato*, *p*, and *pp* are used. The tempo marking *Allegre (l.=126)* is present. The score also includes the text *8va*, *bx*, *Jocos*, *peito pensa*, and *Celesta*. The score is divided into sections by dashed lines.

(el noi i s'haurà marejat)

20

Handwritten musical score for measures 20-21. The vocal line (treble clef) has lyrics: "creix a poc a poc". The piano accompaniment (grand staff) includes dynamic markings: *pp*, *p*, and *mp*. The key signature has two flats (B-flat and E-flat).

Handwritten musical score for measures 22-23. The piano accompaniment includes dynamic markings: *mf*, *mf* *creix molt*, *ff sfz*, and *p*. A tempo marking "Moderat (♩ = 104)" is present. The key signature has two flats.

21

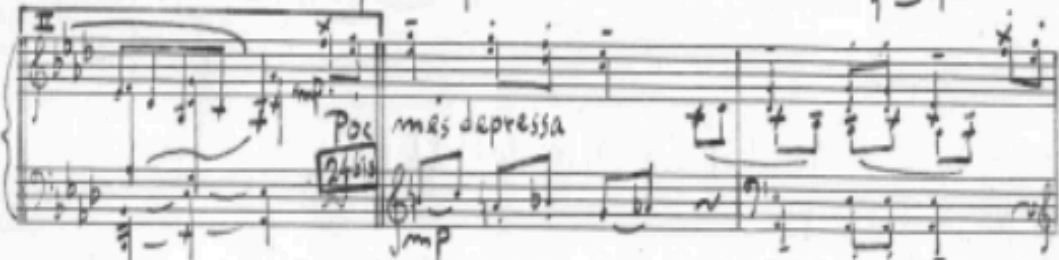
Handwritten musical score for measures 24-25. The vocal line (treble clef) has lyrics: "(la mena fa una petita dansa al voltant del noi)". The piano accompaniment (grand staff) includes dynamic markings: *pp*, *p*, and *mf*. The key signature has two flats.

Handwritten musical score for measures 26-27. The piano accompaniment includes dynamic markings: *mf* and *mp ff*. A tempo marking "22 Alegre (♩ = 126)" is present. The key signature has two flats.

Handwritten musical score for measures 28-29. The piano accompaniment includes dynamic markings: *mf* and *mf*. The vocal line (treble clef) has lyrics: "(La mena s'en va a casa tot ballant i el noi mig marejat)". The key signature has two flats.



24 **ANDANTE** molt expressiu i moderat (el noi i la noia grans comencaran una dansa lent)



- 18 - (surten la mena i el moiet)

rit

25

a temps

p

dolt

DEPRESSA (l=168)

26

3 Trompes Trombòs

creix molt

p

Trombons II III

(les marcs criden a la quitralla a sopar)

f

creix molt

Trombons II III

alaca regnant

Teló Lent.

creix molt

(Petit Intermedi) **TERCER QUADRE**

Molt Moderat

27

clarinet

fagot

Alegret Moderat ($\text{♩} = 112$)

un peu assés

rit

mp

mp b₇

Alegre ($\text{♩} = 116$)

2

4

2 1/4

4

8va

marcat

marcat

C. Bain

Pizz

mf

mf

mf

creix molt

Moderat i energic (♩=88)

Handwritten musical score for the first system. It consists of a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (grand staff). The tempo is marked "Moderat i energic (♩=88)". The piano part includes markings like "ff", "molto energic", and "marcat".

Alegre (♩=116)

Handwritten musical score for the second system. It continues the vocal and piano lines. The tempo is marked "Alegre (♩=116)". The piano part includes markings like "ff", "marcat", and "LENT".

Moderat (♩=96)

Handwritten musical score for the third system. It continues the vocal and piano lines. The tempo is marked "Moderat (♩=96)". The piano part includes markings like "ff", "marcat", and "Alegre (♩=116)".

Handwritten musical score for the fourth system. It continues the vocal and piano lines.

Handwritten musical score for the fifth system. It continues the vocal and piano lines. The tempo is marked "(♩=138) > Energic". The piano part includes markings like "f", "marcat", and "Alegre (♩=116)".

accel i creixent sempre

Molt a poc a poc

retardant

LLARC (♩ = 80) molt expressiu

creix molt

Handwritten musical score for piano, page 22 of "GRANDIOS". The score consists of six systems of two staves each. The first system features a complex, fast-paced melody with many beamed sixteenth notes and a dense accompaniment. The second system includes a "rit" (ritardando) marking and a "pp" (pianissimo) dynamic. The third system is marked "Allegret Moderat ($\text{♩} = 112$)" and shows a change in tempo and mood. The fourth system contains a "trppa" (tristemente) marking. The fifth system has a "pp" marking. The sixth system concludes with a "p" (piano) marking. The handwriting is fluid and characteristic of a composer's manuscript.

- 23 -

Handwritten musical score for piano, measures 21-23. The music is in G major (one sharp) and 2/4 time. Measure 21 features a piano introduction with a treble staff containing a melodic line and a bass staff with a rhythmic accompaniment. Measure 22 continues the piano introduction. Measure 23 is a full measure rest, indicated by a large 'C' time signature and the word 'tutti' written above the staff.

ALEGRE (♩ = 116)

Handwritten musical score for piano, measures 24-26. The music is in G major (one sharp) and 2/4 time. Measure 24 features a piano introduction with a treble staff containing a melodic line and a bass staff with a rhythmic accompaniment. Measure 25 continues the piano introduction. Measure 26 is a full measure rest, indicated by a large 'C' time signature and the word 'tutti' written above the staff.

creix a poc a poc i accel

Trío depressa (tot hom està en escena) ^{ballant una mairia} _(menys Ciset i la verbeneta)
 ANIMAT (♩ = 152) temps de mairia

28

creix

(un piano de manera simulat
 d'arribar totant una mairia)

creix

creix

Handwritten musical score for piano, first system. The key signature has two sharps (F# and C#). The music features a melody in the right hand and a bass line in the left hand. Dynamics include *f* and *ben ritmat*. A *sfz* (sforzando) marking is present above the final measure.

Handwritten musical score for piano, second system. The music continues with a melody in the right hand and a bass line in the left hand. The tempo is marked *ben ritmat*.

Handwritten musical score for piano, third system. The music continues with a melody in the right hand and a bass line in the left hand. The tempo is marked *ben ritmat*. A *sfz* (sforzando) marking is present above the final measure.

Handwritten musical score for piano, fourth system. The music continues with a melody in the right hand and a bass line in the left hand. The tempo is marked *ben ritmat*. A *sfz* (sforzando) marking is present above the final measure.

Handwritten musical score for piano, fifth system. The music continues with a melody in the right hand and a bass line in the left hand. The tempo is marked *ben ritmat*. A *sfz* (sforzando) marking is present above the final measure.

Handwritten musical score for piano, sixth system. The music continues with a melody in the right hand and a bass line in the left hand. The tempo is marked *ben ritmat*. A *sfz* (sforzando) marking is present above the final measure.



No. 1

(tots tornen a ballar) (al caset balla amb la carbonera)

Made in U. S. A.

Handwritten musical score for three systems of piano and voice. The first system is marked "cresc." and "ff". The second system has "dim." and "cresc." markings. The third system is marked "(F. del ball)" and "compas". The notation includes various musical symbols like notes, rests, and dynamic markings.

Molt Moderat ($\text{♩} = 66$)

30

crisi retard

$\text{sfz} > \text{p}$

$\text{sfz} > \text{p}$

(tots fan una rodona de braçet començant a poc a poc)

(comencem a preparar-se per el « Ball de les Roselles »)

Tranquil (♩ = 112)

mp

retard

BALL DE LES ROSELLES

31

Allegret Moderat (♩ = 112)

mp

This page contains a handwritten musical score for piano, consisting of six systems of grand staves. The notation is in treble and bass clefs with a key signature of one flat (B-flat). The score includes various musical notations such as notes, rests, slurs, and dynamic markings. The first system features a melodic line in the right hand and a supporting bass line in the left hand. The second system continues the melodic development. The third system includes the word "gail" written above the staff. The fourth system features a melodic line in the right hand and a supporting bass line in the left hand. The fifth system includes a boxed number "32" above the staff. The sixth system includes the word "arpa" written below the staff. The score is written in a clear, legible hand.

Handwritten musical score on six systems of grand staves. The notation includes notes, rests, slurs, and dynamic markings. The score is written in a clear, legible hand.

Key markings and annotations visible in the score include:

- Dynamic markings: *mp* (mezzo-piano), *p* (piano), *Arpa* (Arpeggio).
- Text annotations: *gail*, *arpa*.
- Boxed number: 32.

Handwritten musical score for piano and voice, page 29. The score consists of six systems of staves. The first system shows a piano introduction with arpeggiated figures. The second system continues the piano part. The third system introduces a vocal line with lyrics "el grill" and "mp expression". The fourth system continues the vocal line. The fifth system shows the piano part with a "rit" marking. The sixth system shows the piano part with a "P" marking and a "Molt retingut" marking. The score is written in a handwritten style with various musical notations including notes, rests, and dynamic markings.

Molt velingut

-30-

Arpa Lluna

33 Alegre (♩=116) 8vas

el mateix temps però Jo iós

Handwritten musical score for piano, page 31. The score consists of six systems of staves. The first system has dynamics *mf*, *ff*, and *mf*. The second system has a *creix* marking. The third system is marked *I* and *II* with *Més Depresa (l = 144)* and dynamics *ff*. The fourth system has *creix*, *sfz*, and *ff* markings. The fifth system is marked *I*. The sixth system is marked *II* and includes *creix molt* and *p* markings.

34 *Viu* (♩ = 69)

retard

f (Transició)

petita pausa

f lloure
(preparació per al Ball de Bastons)

BALL DE BASTONS

35 *Mogut* (♩ = 144)

Handwritten musical score for piano, consisting of six systems of staves. The notation includes treble and bass clefs, key signatures, and various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. The score is written in a cursive, handwritten style.

Key markings and annotations include:

- ff* (fortissimo) in the first system.
- 8va* (octave up) in the first system.
- ff* (fortissimo) in the second system.
- marcato* (marked) in the second system.
- 8va* (octave up) in the second system.
- 8va* (octave up) in the sixth system.

Handwritten musical score on six systems of grand staves. The notation includes treble and bass clefs, key signatures (one sharp), and various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Key markings and annotations include:

- gva* (glissando) at the beginning of the first system.
- sfz* (sforzando) and *mp* (mezzo-piano) markings in the second system.
- Allegret* (Allegretto) with a tempo marking of $\text{♩} = 132$ in the second system.
- ben marcato* (well marked) in the sixth system.
- f* (forte) in the sixth system.

The score is written in a fluid, handwritten style, typical of a composer's draft or a personal manuscript.

A handwritten musical score for the song "The Rose Tree". The score is written on a single system with two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The melody is written in the upper staff, and the accompaniment is in the lower staff. The piece consists of six measures. The first measure has a treble clef and a key signature of one sharp. The second measure has a treble clef and a key signature of one sharp. The third measure has a treble clef and a key signature of one sharp. The fourth measure has a treble clef and a key signature of one sharp. The fifth measure has a treble clef and a key signature of one sharp. The sixth measure has a treble clef and a key signature of one sharp. The piece ends with a double bar line.

Handwritten musical score for "Allegretto (12/20)". The score is written on two staves. The first staff contains the melody, and the second staff contains the bass line. The tempo is marked "Allegretto (12/20)" and the key signature is one sharp (F#). The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like "crescendo" and "poco".

A handwritten musical score for the song "The Rose Tree". The score is written on two staves, treble and bass clef, with a key signature of one sharp (F#). The melody is in the treble clef, and the bass line is in the bass clef. The music is in 2/4 time. The score includes a variety of musical notations such as eighth notes, sixteenth notes, and rests. There are also some handwritten annotations, including "grace" and "ff". The score is written on a piece of paper with a vertical crease down the middle.

Handwritten musical score for the song "El Noi de la Mare". The score is written on two staves. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The key signature has one sharp (F#). The tempo is marked "Allegretto". The lyrics are written below the bottom staff. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like "ff".

ff (el noi gran deixa de ballar i va de dret a n'ien Ciset amb els bastons a la mà,

Handwritten musical score for "Ritornel i Dramatic" by Joan Sureda. The score is written on a grand staff with piano, violin, and cello parts. It includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like "mf", "ff", and "dim". The title "Ritornel i Dramatic" is written in a stylized font. The composer's name "Joan Sureda" is at the bottom right.

(Tot seguit es presenta el Titellista amb el Teatre de Titelles portable
Gran Xivarri de tots els presents.)

Alegre i Festiu (♩ = 108)

The musical score is written on six systems of staves. Each system consists of a treble staff and a bass staff. The key signature is one sharp (F#). The tempo is marked as 108 beats per minute. The music includes various dynamics such as *p*, *mp*, *mf*, *f*, and *ff*. There are also performance instructions like *ben marcat* and *creix*. The notation includes notes, rests, and slurs.

Handwritten musical score for "Häure" by Schubert, measures 37-38. The score is for piano and includes a vocal line. Measure 37 features a piano introduction with a forte (f) dynamic and a piano (p) dynamic. Measure 38 features a vocal line with a forte (f) dynamic and a piano (p) dynamic. The score is written in G major and 4/4 time.

39 Els Titelles

Tempesta, i Ball Diabòlic

(komposisi nama keluarga, kelas, dan ranah aistopik)

40 ANIMAT ($\text{♩} = 84$)

The image shows a handwritten musical score for a piece titled "ANIMAT" in 8/4 time. The tempo is marked "ANIMAT" and the time signature is 8/4. The score is written for two systems, each with a grand staff (treble and bass clefs). The first system starts with a piano (p) dynamic and a crescendo (cresc.) marking. The second system starts with a fortissimo (ff) dynamic and a crescendo (cresc.) marking. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

(En cisot s'ha quedat al mig del carrer sol, i mirant els Titelles, que penjen del marc de l'escenari miniatúra)

creix a poc a poc

ff

creix a poc a poc

gva...

ff sfz

(Entra llams i reons, en Ciset d'un gal agafa el diumoni, se'l posa

gva...

sfz

a la mà, i executa un ball diabòlic)

creix

petita pause

Ball Diabòlic

A poc a poc

Molt Energic ($\text{♩} = 96$)

Diabòlic

pesant

ff

Animat

($\text{♩} = 96$) ff

El $\frac{5}{4}$ ($\text{♩} = 96$) s'ha de executar com si fós $\frac{5}{2}$ ($\text{♩} = 96$), el $\frac{5}{4}$ ($\text{♩} = 96$) A poc a poc, és el mateix temps que'l $\frac{5}{4}$ ($\text{♩} = 96$) Animat,

A poc a poc
(♩ = 96)
diabolin

Animat
(♩ = 96)

*Menires bella, l'espina asina del cel passa
maments es va, la claror dels llamps*

gva
mp *creix*

sfz mp
mp *creix* *bf*

gva
mp *creix*

sfz mp
mp *creix* *bf*

sfz
f *gvas*

gvas

8 1/2

creix

creix

sforz

allarg i creix molt

ANIMAT (♩ = 84)

pesant

allarg

mf

creix

ff

sforz

ff

sforz

ff

sforz

ff

sforz

ff

sforz

(ciset desapareix darrera el teatre portable per uns moments)

QUART. QUADRE

(para la tempesta. En encendre't els llums d'escena, l'isel es troba al mig del carrer.

Porta un capell amb tres caretes - una al front, i una a cada costat. Les caretes representaran:

flauta 10

fagot 10

piano 10

La Innocència - La Piedad - La Passió

Moderat (♩ = 96)

43

retard

96

La Piedad

Lent però moderat

80

La Passió

dolç i molt expressiu

80

Alegre ($\text{♩} = 116$) (La gent torna a sortir al carrer i mostra sorpresa i curiositat davant d'aquell personatge)

44

gru
marcat

C. Baix

45

creix molt

(ciset salta del l'um al altre)

Moderat i energic ($\text{♩} = 88$)

creix

molt energic

ff marcat

Alegre ($\text{♩} = 116$)

46

LENT però moderat

ff

$\text{sfz} > \text{P}$

Moderat (♩ = 96)

- 44 -

Handwritten musical score for the first system, featuring a piano accompaniment and a vocal line. The tempo is marked "Moderat (♩ = 96)". The music is in 3/4 time. The vocal line includes the lyrics "retard i dign".

Handwritten musical score for the second system, featuring a piano accompaniment and a vocal line. The tempo is marked "Moderat (♩ = 96)". The music is in 3/4 time. The vocal line includes the lyrics "retard i dign".

Llarc (♩ = 80)

ALEGRE (♩ = 120) gva

Handwritten musical score for the third system, featuring a piano accompaniment and a vocal line. The tempo is marked "Llarc (♩ = 80)". The music is in 4/4 time. The vocal line includes the lyrics "dole" and "vies".

Handwritten musical score for the fourth system, featuring a piano accompaniment and a vocal line. The tempo is marked "Llarc (♩ = 80)". The music is in 4/4 time. The vocal line includes the lyrics "gva" and "ff".

Handwritten musical score for the fifth system, featuring a piano accompaniment and a vocal line. The tempo is marked "Llarc (♩ = 80)". The music is in 4/4 time. The vocal line includes the lyrics "gva" and "ff".

Handwritten musical score for the sixth system, featuring a piano accompaniment and a vocal line. The tempo is marked "Llarc (♩ = 80)". The music is in 4/4 time. The vocal line includes the lyrics "gva" and "ff".

(Ballen junts)

ben marcat i pesant sempre

(Ciset balla)

esbojarradament portat per la seva anàstia d'haver aconseguit so ar ell via)

(la moia per despit seguir a Ciset amb totes les extravagàncies)

48

acces, creix molt

(Mentres ballen, la carbonera es presenta. Va de dret a la parella i agafant a Ciset pel braç
i tren les caretes llamentoses a terra.)

LENT

(ciset es queda immòbil) (la noia se'n mira, es separa d'ell horroritzada)

Mogut (♩ = 80)

dolorós

dolorós

49

ff

Lliure

(la carbonera agafa Ciset del braç i l'estira)

Molt A poc a poc... i... gradualment... accelerant... i... creixent molt...

p

mp

mf

creix... acce... Molt Viu

ff

mf

50

ff

Lliure

51

Viu (♩ = 69)

(La carbonera presentant una possible brega)

mf

creix

per, steix, estirant a n'eu Gisel fent llangües a tots.) - 47 -

(Tots el segueixen amb la vista)

(El Titellista destacant -

52

del grup toca l'esquella, va darrera l'escanari, reanima els titelles

esquella

trampa

nat

(El dimoni fa un parell d'esternuts)

(El dimoni fura dels massos)

(Els dos enanysats titelles,

53

54

desafinat a còmic.....

descobreixen que es el dimoni. agafant els gancets clàssics, comencen a gaudir de les

Mogut (♩ = 116)

acce? i creix

Grandios (♩ = 104)

Handwritten musical score for 'Grandios' (♩ = 104). The score is written on three systems of staves. The first system has a treble clef and a key signature of two sharps (F# and C#). The second system has a bass clef and a key signature of two sharps. The third system has a bass clef and a key signature of two sharps. The tempo is marked 'Grandios (♩ = 104)'. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'sfz' and 'ff'. The word 'ben marcat' is written at the end of the third system.

(Mentre s'ellou aquest final dels titelles, els tres grups han anat canviant-se i el

Handwritten musical score for the first system of the second section. The score is written on three systems of staves. The first system has a treble clef and a key signature of two sharps (F# and C#). The second system has a bass clef and a key signature of two sharps. The third system has a bass clef and a key signature of two sharps. The tempo is marked 'Grandios (♩ = 104)'. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'sfz' and 'ff'. The word 'ben marcat' is written at the end of the third system.

no gran se'n va a aconsolar la seva estimada)

Alegre (♩ = 116)

Handwritten musical score for 'Alegre' (♩ = 116). The score is written on three systems of staves. The first system has a treble clef and a key signature of two sharps (F# and C#). The second system has a bass clef and a key signature of two sharps. The third system has a bass clef and a key signature of two sharps. The tempo is marked 'Alegre (♩ = 116)'. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'sfz' and 'ff'.

(: Kots aplanteiren les garrotades des titelles) - 49 -

8va

8va

sfz sfz sfz sfz sfz sfz sfz sfz

8va

Metall

retardant molt

8va

creix molt

pp

sfz sfz

3. Taula anàlisi

QUADRE	NÚM.	ESCENOGRAFIA I ARGUMENT	MÚSICA	ANÀLISI
I	1	El noi gran surt de casa seva amb alegria matinera i dansant travessa l'escena fins al portal, dreta. Fa una pausa; truca a la porta; fa l'acció mímica com si cridés. - Noi gran: "Enllesteix que es fa tard"	La flauta fa una melodia i el clarinet la repeteix, en major. Fa el gest de trucar a la porta i sonen tres corxeres i una negra en punt.	
	2	Repeteix els mateixos passos de l'estrofa anterior, adreçant-se cap al mig del carrer.	Repeteix la melodia ara els cellos i els contrabaixos.	
	3	La noia gran ha sortit mirant-se al mirall i empolvorant-se.	Repeteix la melodia en menor i <i>staccato</i> , a l'octava alta.	Mimesi musical, acompanya el gest de caminar fent saltets.
	4	El noi, mirant la noia amb gest còmic, repeteix el mateix crit d'abans.		
	5	Es repeteix la mateixa estrofa.		
	6	Marxen de l'escena de pressa ⁹⁶ .		
	6 bis	Surten simultàniament dels portals respectius, la Quimeta i l'Agneta amb l'escombra a les mans, d'esquena al públic.	Unes notes de transició. 6bis és com una coda de 6 però amb els violoncels, fagots i contrabaixos.	
	7	Segueix la música per uns moments amb ritme intencionat. Paren d'escombrar les dues dones alhora, s'encaren i, fent un gest de gran sorpresa,	Se sent un motiu que es va repetint, format per dues semicorxeres (la primera de les quals amb accent) i un silenci de	Mimesi musical: aquest motiu representa l'anar i venir de les escombres de

⁹⁶ "Marxen...de pressa": afegit manuscrit.

		avancen fins al mig del carrer i diuen:	corxera. A la base harmònica, els instruments de corda acompanyen amb arpegis ascendents i descendents.	l'Agneta i la Quimeta. Els arpegis de la corda reforcen la idea de l'escombra, a través de la <i>circulatio</i> .
	8	Recitant: Ag: - Bon dia, Quimeta! Qm: - Molt bon dia, Agneta! Ag: - Sembla que demà farà sol. Qm: - Sí, si Déu vol. Ag: - Que no sigui com l'any passat, que va ploure tot el dia. Qm: - I que tampoc vingui aquell pesat, el Ciset de l'adrogueria Ag: - Ah! Diu que per fi s'ha enamorat de la carbonera. Qm: - Ai, pobra noia! No sap el que l'espera.	Mentre hi ha el diàleg el quartet de corda proporciona un acompanyament harmònic.	
	9	Se'n tornen a la feina, tot movent el cap. Repeteixen la mateixa acció d'abans i tornen a recitar.	Tornen a escombrar i es repeteix el mateix motiu rítmic.	Mimesi musical de l'escombra.
	10	Qm: - Sap què em van dir ahir? Ag: - Què sé jo, pobra de mi? Qm: - Que demà faran Titelles i el Ballet de les Roselles. Ag: - I qui han escollit per representar el blat? Qm: - L'hereu de Ca'n Grabat i el grill el farà el petit. Ag: - Entre el petit i l'hereu tot ho acaparen! Qm: - Sa mare ho diu per tot arreu i els nois se n'ufanen!	La corda torna a fer un acompanyament harmònic.	

	11	La que diu aquesta frase última ho dirà amb intenció i apropant-se a l'amiga, a cau d'orella, li diu quelcom que no es pot sentir. I l'altra farà l'acció, volguem dir: No digui! Això es repetirà dues vegades ⁹⁷ . Esclaten en una gran rialla que fan durar fins que desapareixen per on han sortit.	A l'acompanyament hi tenim rodones en dissonància i que a cada compàs, quan canvien de nota, ho fan a través d'un glissando. També tenim una nota repetida varies vegades amb dinàmica p. També hi ha un glissando de l'arpa.	La música és mimètica: la dinàmica piano, conjuntament amb les dissonàncies i el glissando, reforcen la idea de confusió pel xiuxiueig d'escena.
	12	La primera a sortir és la nena. Porta una llibreta oberta i un llapis a la mà. (Es tractarà de demostrar el contrast entre la nena, que és molt aplicada, i el noiet, que és un mandra, sense arribar a ésser un pòtul). La nena anirà escrivint i destriant un ritme, interromput a moments, posant-se un llapis a la boca, com si fes memòria. El noiet, que haurà sortit uns compassos abans de primera pausa, farà una estirada de braços i un badall.	De tant en tant hi ha retards en la música, que fins i tot en alguns moments s'atura.	Aquestes pauses de la música són mimètiques, també. Reforcen la idea que la nena de tant en tant s'atura per pensar què ha d'escriure a la llibreta.
	13	Surten el Quimeta i la petita, esbojarrats saltant amb un peu (relliscada), tot clavant mossegades a una torrada de pa. (Cada un d'aquests quatre personatges actuaran per separat, sense seguir un conjunt).	Trobem un motiu descendent, de quatre semicorxeres, que es repeteix, i després un trino en acabar.	La música reforça l'acció, perquè simula la caiguda o relliscada per gravetat, i el desequilibri amb el trino.
	14	Al final, tot saltant, desapareixen pel fons i s'acaba el primer quadre.	Les corxeres s'han d'interpretar en staccato.	La música mimetitzza els salts que fan els personatges.
II	15	(Aquí s'apaguen els llums per separar el matí de la tarda).	Tota l'orquestra progressivament va baixant cap al registre greu.	La música es coordina amb els llums de manera que l'espectador pot

⁹⁷ "I l'altra...es repetirà": afegit manuscrit.

				entendre el canvi de quadre.
15 bis	Els llums s'encenen de nou, es tindrà en compte que el raig de sol que abans venia de l'est alt, ara és baix a l'oest i una mica més feble.	En aquest número l'orquestra ascendeix cromàticament i amb un crescendo.		La música també recolza aquí les indicacions dels llums.
16	(Tots els personatges arriben des del fons.) Els primers d'arribar són la petita i el Quim. Vindran corrent fent un "zic zac" de manera que en dirigir-se a casa s'adonen que no és la seva pròpia.			
17	Se n'adonen que no són davant de casa seva.	Pizzicatos. Hi ha canvis de compàs, entre el 6/8 i el 9/8.		Reprenen el camí saltant i els canvis de compàs simulen la confusió, tot i que continuen tenint la mateixa subdivisió ternària.
18	En donar-se compte de l'error, com si diguessin: "Vatua l'olla!" "No ha sortit bé" - Els dos alhora travessen el carrer. Quan es creuen al mig, s'agafen de mans fent la sínia, esbogerrats com abans.	La música repeteix un motiu de 8 semicorxeres: 4 d'ascendents i 4 de descendents.		La <i>circulatio</i> representa la sínia que estan representant els personatges, de manera que sembla una roda.
19	Es desfan de mans i aquesta vegada van de dret a casa seva al compàs de: "pa amb vi, queda't aquí...". Aprofitant els compassos dels petits quan roden la sínia, el noiet i la nena, que hauran arribat uns compassos abans, també donaran voltes fent el ganxet.	Altre cop en 6/8, els nens canten al ritme de dues negres en punt, tres corxeres i una negra, i un silenci de corxera.		Aquest motiu en 6/8 imita exactament el ritme del que estan dient.
19 bis	Així tenim dos molinets rodant.			

20	Al final d'aquest passatge, el noiet s'haurà marejat i farà l'acció acostumada per fer-se passar el mareig, dient: "Pa amb vi, queda't aquí - pa amb vi, queda't aquí!" Això es repetirà tres vegades mentre els petits van a casa saltant, ara amb un peu, ara amb l'altre.	Després la música comença a fer dosets de corxeres.	Els dosets de corxeres representen el mareig que simulen els nens després de cantar la cançó.
21	En acabar la mímica del "Pa amb vi", la nena farà una petita dansa al voltant del noiet, que encara no ha trobat l'equilibri. Ell l'anirà seguint de mig cos per amunt sense moure els peus del terra.		
22	Quan no pot torçar-se més retorna a la posició primera d'una batzegada.		
23	La nena se'n va a casa tot ballant i el noiet mig marejat.		
24	Tot seguit arriben el noi i la noia grans. Començaran una dansa lenta ⁹⁸ des del fons contra el plafó transparent, de manera que només es vegin les siluetes. Després aniran avançant fins a primer terme.	Música molt legato. Sona una melodia lenta, perquè els nois ballin junts.	La melodia recorda a "el gegant del pi" i és una referència clara a les melodies catalanes.
24 bis	La música acabarà més lentament per donar lloc a fer més dolç el final. Donant-se les mans aniran junts fins al portal de la noia gran, quedant-se immòbils i mirant-se embadalits. Durant aquesta part, el Quim surt de sa casa i s'asseu al pedrís. La petita surt després fent la xarranca, travessa el carrer i s'asseu al costat del Quim. Els dos estant menjant pa amb mel.		

⁹⁸ "Una dansa lenta": afegit manuscrit.

	25	Al compàs de la mateixa música, surten simultàniament, la nena i el noiet. Van llegint i caminant, fins que es creuen al mig del carrer. El noiet, que serà molt més alt que la nena, farà el tafaner llegint per damunt del cap d'ella. La nena se n'adona que ell està mirant, tanca el llibre, alça el cap com molestada, camina al voltant d'ell, i se'n torna per on ha vingut.	Variació de la melodia.	
	26	De dins se senten les veus de les mares que criden la quitxalla a sopar. Teló lent.	Les trompetes toquen 6 corxeres en el moment en què les mares criden els nens a la taula.	Les trompetes fan referència al gènere de la fanfàrria i la música s'utilitza aquí com un tòpic.
III	27	Música de diferents temes de l'obra d'uns 4 o 5 minuts minuts per a donar temps als detalls que segueixen ⁹⁹ . (L'escena representa el mateix carrer, guarnit amb tires de serrell i cadeneta, que pengen en forma d'arc i al mig s'hi posarà un fanalet de paper fi. Damunt de cada portal penjarà una tira de cadeneta en forma de garlanda). (Al portal de l'Agneta hi haurà dues cadires de boga on s'asseuran les mares durant tot aquest quadre fins que es posa a ploure. També hi haurà dos bancs estrets, un a cada costat del primer terme).	Interludi musical que combina les melodies que ja han sortit al llarg dels primers dos quadres. Al final de l'interludi hi ha un crescendo i una escala cromàtica per a canviar de tempo.	Aquí la música té una clara funció estructural.
	28	En alçar-se el teló tothom està en escena menys en Ciset i la carbonera, que entren un moment més tard. Un piano de manubri simulat estarà tocant una masurca, que començarà uns segons abans d'alçar	Aquí Borgunyó introdueix una dansa en temps de masurca.	La masurca és originalment un ball de saló de la noblesa polonesa, però després s'ha convertit

⁹⁹ "Música...segueixen": afegit manuscrit.

	el teló. Formant parelles, puntejaran la masurca saltant. Després d'un parell de compassos, entraran el Ciset i la carbonera. Expectació general. Les mares es miren contrariades; el noi i la noia també mostren disgust.		en una dansa folklòrica que es balla "agarraos". Aquí Borgunyó aconsegueix introduir una dansa del segle XIX en un context de festa major popular a Catalunya.
29	La música¹⁰⁰ perd el ritme. Quan el piano torna a tocar, Ciset ballarà amb la carbonera, però sense deixar de vista a la noia gran. Quan s'acaba la peça de ball, tots fan una rodona, de bracet.	La música perd el ritme en el moment en què entren el Ciset i la carbonera a la plaça. La música torna a sonar fins que s'agafen de les mans.	La música s'atura i ajuda a generar l'expectació que busca el llibretista en l'escena.
30	Comencen a preparar-se per <i>Ball de les roselles</i>. (Les noies aniran vestides de ciutat; com únic distintiu portaran una gran rosella al cap). (L'hereu porta un capell en forma de corona amb brins de blat al voltant). Una armilla amb cintes cosides, llargues dins als peus. El grill amb un vestit apropiat.	Aquí es repeteix un motiu primer ascendent i després descendent.	Aquest motiu és la <i>circulatio</i> i introdueix la forma de rotllana que han de fer els personatges per a ballar el <i>Ball de les roselles</i>, de manera que fa una funció introductòria per lligar les escenes.
31	En començar les notes, les noies s'agafaran de mans iniciant la contradansa.	Ballen el <i>Ball de les roselles</i>, que és en compàs 3/8.	Fent recerca sobre aquest ball, hi ha una clara correspondència rítmica entre el <i>Ball de les roselles</i> i el <i>Ball del roser</i> de Vallfogona del Ripollès. Borgunyó, així doncs, també inclou repertori

¹⁰⁰ "La música": afegit manuscrit.

				tradicional a la seva obra escènica i ajuda a recuperar la música i les danses populars d'arreu del territori.
	32	La segona part, ballen i fan un entrellat.		
	33	La tercera part ballen totes en la mateixa direcció i, mirarem que surti una bandera barrada - aquí ovació - i final del ballet de les Roselles ¹⁰¹ . El grill, a cada part, farà un volta per entre les noies fent el moviment i el cant del grill. Quan la música ho indiqui ¹⁰² .		
	34	Unes notes perquè puguin aplaudir tots els personatges d'escena i llavors començarà el <i>Ball de bastons</i> de seguida ¹⁰³ .		
	35	D'acord amb la música s'arreglarà la coreografia. Mentre els nois estan ballant, en Ciset s'apropa a la noia gran dues vegades; ella mostra menyspreu. A l'escomesa, el noi gran deixa de ballar i va de dret a n'en Ciset amb els bastons a la mà amb actitud amenaçadora.	Música de ball de bastons.	
	36	(Expectació general ¹⁰⁴). Les notes del ball perden el ritme i per moments es fan imperceptibles, els altres balladors queden mirant l'espectacle.	La música perd el ritme.	Quan la música perd el ritme recolza l'expectació general de l'escena.

¹⁰¹ "de les Roselles": afegit manuscrit.

¹⁰² "quan...indiqui": afegit manuscrit.

¹⁰³ "de seguida": afegit manuscrit.

¹⁰⁴ "expectació general": afegit manuscrit

	37	Des de dins se senten uns tocs d'esquella. Tot seguit es presenta el Teatre de Titelles. Gran xivarri de tots els presents. Ciset i el noi gran, que resten com dos galls, per últim es separen. Uns s'asseuen a terra, altres en els bancs, altres drets.	Les esquelles sonen. Es genera una cacofonia musical que barreja vent i corda, amb ritmes ràpids i staccato. Hi ha fins i tot un dotzet, que no s'ha vist en cap número anteriorment, i després un crescendo.	Les esquelles introdueixen els Titelles. La cacofonia simbolitza el xivarri que es genera a la plaça quan els Titelles entren en escena.
	38	Un altre toc d'esquella, i comença la funció:	Sonen les esquelles.	Les esquelles anuncien la funció dels Titelles.
	39	Promesa de Titella: - Titella meu, on ets? Titella: - Ai, rateta meva! T'he buscat per tot arreu. Promesa: - Ai! Pillo, més que pilló! Tu no m'estimes. Titella: - Que no t'estimo? Avui mateix demano la teva mà al teu pare. Promesa: - Ai, Titella, ai! Que em desmaio! Titella: (Agafant-la pels braços i fent-li petons) - Descansa aquí, gafarronet meu! Dimoni: (Sortint de sobte) - Què veig! Mal garranyic, garranyac! (Parlant a l'orella del titella) - Que no veus, gamarús, que està fent comèdia? (I se l'endú a un costat. Llavors parla amb la Promesa, també a cau d'orella, quelcom que no se sent.) Promesa: (Fent un salt) - Poca vergonya! Mala home! Ingrat! Titella: - Qui? Jo? (S'agafen i s'estiren els cabells.) Dimoni: (Mentre es barallen, el Dimoni va rient escandalosament).	No hi ha música en aquest número, només compassos de silenci fins que s'acaba.	
	40	En aquest moment, l'escena s'enfosqueix i comença una tronada. Tots se'n van aixopluc. En Ciset s'ha quedat al mig del carrer, mirant els Titelles, que pegen del marc de l'escenari miniatura.	A l'inici del número els instruments més greus reproduïxen una patró de semicorxeres amb un crescendo fins a la negra final, que està accentuada.	Els instruments greus representen els trons, i els flautins i instruments aguts els llamps, amb aquestes

		Entre llamps i trons, en Ciset d'un salt agafa el dimoni, se'l posa a la mà, i executa un Ball Diabòlic.	Els flautins s'intercalen amb aquest motiu amb un ritme que combina un silenci de corxera, dues semicorxeres i una negra, <i>staccato</i> i ràpid. Al final del moviment apareixen cromatismes i glissandos.	intervencions més espontànies i ràpides. Els cromatismes i glissandos representen la tensió creixent en l'obra, de manera que introdueix el següent número musical.
	41	Mentre balla, l'escena està del tot fosca; només es veu la claror dels llamps. Ciset desapareix darrere el teatre per uns moments.	La música de la dansa del Ball Diabòlic està escrita en 5/4. Més endavant canvia a compàs partit al mateix tempo. Hi ha dissonàncies, accents, salts intervàl·lics llunyans, etc...	El 5/4 s'ha considerat, tradicionalment, un compàs que genera tensió i desequilibri pel fet que és un compàs irregular i per tant els accents es poden desplaçar. D'aquesta manera, es reforça el caràcter inquietant de l'escena.
IV	42	Para la tempesta ¹⁰⁵ . En encendre's els llums d'escena, Ciset es troba al mig del carrer. Porta un capell amb tres caretes - una al front, i una a cada costat-. Les caretes representaran: la innocència, la picardia i la passió.	La tempesta s'atura i trobem cromatismes, dissonàncies i al final tresets de negres. Trobem glissandos i escales cromàtiques.	El so de l'orquestra cada vegada es va fent més pesant.
	43	- La innocència - La picardia - La passió.	Presenta els tres temes de la Innocència, la picardia i la passió. El tema de la innocència és ple de cromatismes, la picardia recorda a la melodia del primer número amb la diferència que hi ha els	Les tres melodies il·lustren les tres caretes que porta Ciset, i són merament descriptives, de manera que podríem dir que és un

¹⁰⁵ "Para la tempesta": afegit manuscrit.

			instruments greus també, i el tema de la passió és una melodia legato, amb un solo de corn anglès.	fragment de música programàtica.
	44	La gent torna a sortir al carrer i mostra sorpresa i curiositat davant d'aquell personatge.		
	45	Ciset, aprofitant aquesta situació, saltarà de l'un a l'altre amb molta rapidesa.	Trobem cromatismes i notes <i>staccato</i> .	
	46	Farà jugar les cares; d'acord amb qui parla presentarà una cara, dues, o les tres. Primer la Picardia, la Innocència i per últim la Passió ¹⁰⁶ . Al llarg d'aquest passatge, quan en Ciset canvia de cara per tal de convèncer, la música canviarà de tema d'acord amb el que diu. Marcarà bé aquest detall, perquè el públic s'adoni del seu propòsit. En un moment es formen quatre bàndols, un de cada família i els altres dels demés personatges.	Es van entrelaçant les melodies que abans ens ha presentat (innocència, picardia i passió), però en un ordre diferent. Primer la picardia, després la innocència i la passió (amb els cellos com a protagonistes).	Aquest número és un desenvolupament dels temes que s'havien introduït al principi, i continuen funcionant com a música descriptiva del que passa a l'escenografia, és a dir, també com a música mimètica.
	47	Al final, Ciset parla amb la noia i la porta al mig del carrer quasi amb un salt i amb gran camades ¹⁰⁷ . Ballen junts. Ciset balla esbojarradament, portat per la seva vanitat d'haver aconseguit allò que ell volia. La noia, per despit, segueix a Ciset amb totes les extravagàncies. Els dels grups se'ls miren: els homes amb les mans a la butxaca, les dones de braços plegats. De tant en tant, faran un gest de disgust. Mentre ballen la carbonera es presenta: va de dret a la parella i		Aquí la música funciona per a fer la transició fins que es formen 4 grups.

¹⁰⁶ "Primer... passió": afegit manuscrit.

¹⁰⁷ "Quasi... camades": afegit manuscrit.

		agafant a Ciset pel braç li treu les caretes llançant-les a terra.		
	48	Ell es queda immòbil, mirant les caretes. La noia se'l mira, es separa d'ell horroritzada i va cap al costat de sa casa, plorant.	Hi ha un solo de fagot al final del número, i apareix la melodia de la picardia amb les fustes i el xilòfon.	El solo representa la decepció de la noia amb Ciset, per tant ens tornem a trobar amb una música mimètica.
	49	Els dos grups es despleguen de mans. Fan dos passos lentament; primer un, després l'altre, vers Ciset. La carbonera agafa Ciset del braç i l'estira.	Sonen 2 acords, un per a cada passa que fan els tres grups. Al final de la peça es van repetint uns ritmes, primer tresets de corxeres i després grups de 4 semicorxeres.	Els ritmes simulen l'obsessió i l'apropament dels grups al Ciset.
	50	En aquest moment els grups d'atansen dos passos més com abans ¹⁰⁸ .	Es repeteixen els acords de la música a mesura que fan les passes.	El gest de les passes queda subratllat musicalment, en aquest cas a través d'un motiu harmònic.
	51	La carbonera, pressentint una possible brega, persisteix, estirant a n'en Ciset. Per fi ell cedeix i se'n van; ell amb el cap baix; ella, fent llengotes, dues vegades ¹⁰⁹ . Tots els segueixen amb la vista. Quan ja són fora, es miren l'un a l'altre, però ningú no es mou del lloc.	La música cada vegada va baixant progressivament cap al registre greu.	La música simula com baixa amb el cap cot.
	52	El Titellista, destacant-se del grup, va darrere l'escenari, reanima els Titelles, toca l'esquella, i comença el final de la comèdia:	Sona l'esquella, i la música va a l'uníson.	L'esquella torna a representar l'inici d'un número musical, en aquest

¹⁰⁸ "Com abans": afegit manuscrit.

¹⁰⁹ "dues vegades": afegit manuscrit.

				cas la comèdia final dels Titelles.
	53	El dimoni fa un parell d'esternuts.	La música sona quan fa els esternuts, desafinada i còmica.	La música mimetitza els esternuts.
	54	I li surt fum dels nassos. Els dos enamorats descobreixen que és el dimoni. Agafant els garrots clàssics, comencen a garrotades, cridant: - Mala bèstia! Mala bèstia! - Mentre té lloc aquest final dels Titelles, els tres grups han anat confonent-se i el noi gran se'n va a consolar la seva estimada - i tots aplaudeixen les garrotades.	Se senten els aplaudiments dels personatges.	

4. Plantilla orquestral

Piccolo, flauta 1, flauta 2, 1r oboè, 2a oboè, corn anglès, 1r clarinet sib, 2n clarinet si b, clarinet baix en si b, 1r fagot, 2n fagot, contrafagot, 1a trompa en fa, 2a trompa en fa, 3a trompa en fa, 4a trompa en fa, 1a trompeta si b, 2a trompeta si b, 3a trompeta si b, 1r trombó, 2n trombó, tuba, arpa, 1ers violins, 2ns violins, viola, violoncel i contrabaix.

Hi ha percussió però no hi ha les seves partícels: Timbales Mi i Si i xilòfon, bombo, plats, caixa i triangles.

5. Inventari del fons d'Agustí Borgunyó

- Obres instrumentals a solo: AP 523/1-17, AP 536/35
- Música de cambra: AP 523/18-25
- Obres per a cor: AP 524/1-25
- Obres per a veu i piano: AP 524/26-46, AP 525/1-16
- Obres per a veu i orquestra: AP 525/17
- Obres per a orquestra: AP 526/1-7, AP 527/1-2, AP 536/31, AP 561/1-3, AP 561/5-6
- Música escènica: AP 531/1-3, AP 561/4
- Sardanes i música per a cobla AP 532/1-17, AP 533/1-17, AP 534/1-19, AP 535/1-8
- Obres per a cor i cobla AP 535/9-13
- Música per a banda AP 535/14
- Reduccions a piano AP 536/1-30
- Varis AP 536/32-34
- Documentació complementària AP 535/15-24

6. Descripció dels fons musicals de l'Arxiu Històric de l'Arxiu de Sabadell.

Borgunyó i Garriga, Agustí (1912-1963)

Agustí Borgunyó fou un músic i compositor que inicià els seus estudis a l'Escola Municipal de Música Sabadell i els amplià a l'Escola Municipal de Música de Barcelona. Fou membre de la Banda Municipal i l'Orfeó de Sabadell. Quan tingué vint-i-un anys es traslladà als Estats Units, on donà concerts com a pianista i dirigí algunes orquestres. Al principi tocava música d'entreteniment en restaurants. Després, formà un orfeó català a Nova York, estrenant obres pròpies al Central Opera House i també treballà fent transcripcions i arranjaments musicals per a ràdio.¹¹⁰ Agustí Borgunyó és autor de nombroses sardanes, i obres corals, a més d'una "Suite", d'un "Quartet" i de sis "Sonates" per a piano. Escriví amb constància sobre temes catalans, sardanes, obres simfòniques per a cor i per a solistes instrumentals. Tornà a Catalunya l'any 1963, després d'obtenir nombrosos premis i morí a la ciutat comtal l'any 1967.¹¹¹

El 1994, la Sra. Leslie Folch cedí a l'AHS manuscrits que Agustí Borgunyó va portar d'Amèrica en el seu retorn a Catalunya, i també l'obra que va escriure a Barcelona els darrers anys de la seva vida.¹¹² El 2009, Albert i Josep Girons Espanyol ingressà documentació que havia estat en poder de la família de la seva esposa, Maria Escoté, i que per relació de veïnatge passà a mans de la família Girons. A la fundació Bosch i Cardellach es troba la correspondència que adreçà a Joan Sallarès i Castells. La família Girons també va donar 12 obres impreses que s'han incorporat a la biblioteca de l'AHS, i un exemplar de la revista la sardana, núm. 7 de 1921.¹¹³

Antoni Pladevall inventarià el 1994 el material d'Agustí Borgunyó cedit a l'arxiu i comptabilitzà un total de 330 títols independents, que classificà segons gèneres, destacant-ne especialment dos: la sardana, amb 142 títols, i l'obra coral, amb 31,

¹¹⁰ Arxiu Històric de Sabadell (d'ara en endavant, AHS). Fons personal Agustí Borgunyó i Garriga, AP 523-527, 531-536, 561

¹¹¹ AHS. Fons personal Ricard Simó i Bach. Dossier biogràfic Agustí Borgunyó, AP14/3

¹¹² AHS. Fons personal Agustí Borgunyó i Garriga, AP 523-527, 531-536, 561

¹¹³ AHS. Fons personal Agustí Borgunyó i Garriga, AP 523-527, 531-536, 561

tot i que apunta que el seu treball habitual era l'orquestració. L'obra de Borgunyó, localitzada en un total de 23 capses, conté obres instrumentals a solo, música de cambra, per a veu i piano, per a veu i orquestra, orquestra, música escènica, música per a cobla, per a cor i cobla, música per a banda, reduccions a piano, i documentació complementària.¹¹⁴

Al fons de biografies Ricard Simó Bach hi ha, a banda de la biografia del compositor, un seguit de fotografies seves, programes de mà de concerts de l'Agrupació Cultural Folklorica, i del Grup Sardanista, articles de diari i una carta del president de Sabadell Sardanista a Simó Bach interessant-se pel compositor.¹¹⁵

Cabané i Pibernat, Adolf (1908-1993)

Fou un pianista, professor i prolífic compositor, remarcable per la seva tècnica pianística acurada, i la seva inspiració en algunes composicions, algunes guanyadores de concurs. Fou professor d'harmonia i de solfeig al Conservatori Municipal de Barcelona, i director de les institucions musicals ciutadanes més representatives de Sabadell, com ara l'Escola Municipal de Música, l'Agrupació Municipal de Música i l'Orfeó de Sabadell. Com a reconeixement, la ciutat li concedí la Medalla d'Argent de la Ciutat. Adolf Cabané compaginà la direcció artística dels cantaires amb una nombrosa producció de composicions musicals dedicades especialment a l'Orfeó, interpretades pels orfeonistes locals a més d'altres agrupacions corals de la nostra terra i l'Orfeó Català, del qual en fou nomenat subdirector. A més de les diverses composicions corals, Adolf Cabané compongué sardanes, música de cobla, obres per a cor i orquestra i harmonitzacions de cançons populars.¹¹⁶

Els fills d'Adolf Cabané, Josep M. Cabané i Rabassa i Ma Teresa Cabané, cediren els documents a l'Arxiu Històric el gener del 1996. La donació fou de 29 capses d'arxius, de les quals només se n'han tractat 7, les que inclouen l'obra pròpia i

¹¹⁴ AHS. Fons personal Agustí Borgunyó i Garriga, AP 523-527, 531-536, 561

¹¹⁵ AHS. Fons personal Ricard Simó Bach. Dossier biogràfic Agustí Borgunyó, AP 14/3

¹¹⁶ AHS. Fons personal Adolf Cabané i Pibernat. Inventari: AP 174-201, 475.

també la seva documentació personal d'entre els anys 1909 i 1991. La resta, són obres musicals d'altres autors. En aquestes 7 capses s'hi troben articles de diari, 9 llibretes amb retalls de premsa, programes d'actuacions relacionades amb el compositor, títols que va obtenir com a compositor, lletres de cançons, correspondència, apunts de classe, currículums i fotografies. L'obra musical del compositor està inventariada, i inclou peces per a piano, veu i piano, cambra, cor, cobla, banda, música escènica; i sis títols nous.¹¹⁷

A banda de l'obra musical, a les capses també hi ha les "Memòries de l'Orfeó de Sabadell" dels anys 1595, 1960-1962, 1970-1975 i 1975-1977; el Creuer Mediterrani de "L'Orfeó Català", 1970; l'homenatge amb motiu del 25è aniversari de la Direcció de l'Orfeó; la Concessió de la Medalla de Plata de la Ciutat, 1973-1993; i altres documents: convocatòries de premis, programes d'oposicions, actes de reunions de l'Orfeó Català 1932-1978.¹¹⁸

Al fons Ricard-Simó Bach hi ha diversitat de fonts, a banda de la biografia: fotografies, cartes certificades, retalls d'articles de diari, la invitació per a la família a l'homenatge que se li va fer al Teatre de la Faràndula; un article de la Fundació Bosch i Cardellach, la seva esquela al diari, etc.¹¹⁹

Casajoana i Casajoana, Ramon (1938-1986)

Ramon Casajoana i Casajoana fou sacerdot, organista, compositor sabadellenc. La donació del seu fons personal a l'arxiu la va fer Jaume Busqué i Marcet el 1986 i consta de 3 capses de quaderns manuscrits i música impresa, en un total de quasi 600 títols, entre els quals destaquen motets i altres peces religioses. També hi ha dos llibres impresos:¹²⁰

1. *Eucarístiques/poesies de mossèn Jacint Verdager*, musicades per R.Casajoana
2. Volum que conté les obres de Ramon Casajoana publicades a Sabadell per "Apostolado Musical".

¹¹⁷ AHS. Fons personal Adolf Cabané i Pibernat. Inventari: AP 174-201, 475.

¹¹⁸ AHS. Fons personal Adolf Cabané i Pibernat, AP 174-201, 475.

¹¹⁹ AHS. Fons personal Ricard Simó Bach. Dossier biogràfic Adolf Cabané i Pibernat, AP 19/10.

¹²⁰ AHS. Fons personal de Ramon Casajoana i Casajoana.

Al fons Ricard Simó Bach hi predominen sobretot articles de diari, fotografies del compositor, i programes de concerts, a banda de la biografia escrita per Simó Bach.¹²¹

Masllovet i Sanmiquel, Josep (1879-1946)

En Josep Masllovet fou compositor, professor i director de la Banda Municipal de Música de Sabadell. Estudià a l'Escola Municipal de Barcelona, i residí a Manila des de 1903 i 1913. Quan tornà a Sabadell fou nomenat director de l'Escola de Música i de la Banda Municipal. Estrenà diverses sarsueles a Madrid i escriví, entre altres obres, el drama líric *El Pirata* (1911), el poema simfònic *L'aparegut* i obres religioses i corals. També escriví sardanes, entre les quals destacà *El pilà de l'Amor*¹²²

El 1985 Daniel Sanahuja va fer la donació del fons documental del Mestre Masllovet i Sanmiquel, assegurant que això havia sigut possible gràcies a la predisposició de la família Miró i Mainou, i de l'advocada Sofia Soto, que li van permetre ordenar i classificar el material.¹²³ Aquest fons consta de 13 capses, amb 97 composicions originals del mestre, 71 volums d'obres musicals i tractats de música de diversos autors, nou retrats i documents emmarcats, i onze fotografies soltes.¹²⁴ Hi ha 9 fitxers dedicats a Josep Masllovet: diplomes i altres documents com ara mencions d'honor, entre els quals destaca el Gran Diploma d'Honor per la composició de l'himne escolar Rizal.¹²⁵ L'AHS inventarià el 2001 els 97 títols d'obres originals a base de tres grups segons el tipus de publicació: diccionaris, partitures i teoria de la música: tractats, cursos d'harmonia o de tècniques de contrapunt, per exemple. Hi ha 5 diccionaris, 20 títols per a documents de teoria musical, i 148 títols de música d'altres autors.¹²⁶

¹²¹ AHS. Fons personal Ricard Simó Bach. Dossier biogràfic Ramon Casajoana i Casajoana, AP 24/13.

¹²² AHS. Fons personal Ricard Simó Bach. Dossier biogràfic Josep Masllovet i Sanmiquel, AP62/20.

¹²³ AHS. Fons personal Ricard Simó Bach. Dossier biogràfic Josep Masllovet i Sanmiquel, AP62/20.

¹²⁴ AHS. Fons personal Josep Masllovet i Sanmiquel, vegeu l'inventari del fons.

¹²⁵ AHS. Fons personal Josep Masllovet i Sanmiquel, vegeu l'inventari del fons.

¹²⁶ AHS. Fons personal Josep Masllovet i Sanmiquel, vegeu l'inventari del fons.

Al fons Ricard Simó Bach hi ha fotografies, retalls de diari, un retrat caricaturesc, el seu certificat de naixement, articles de diari, i una biografia de Josep Masllovet escrita per Daniel Sanahuja.¹²⁷

Massó i Bes, Antoni

Antoni Massó i Bes, nascut a Reus, va anar a viure a Sabadell l'any 1929. Era pianista i director d'orquestra.¹²⁸ El fill d'Antoni Massó i Bes, Joaquim Massó, el 8 de maig del 1985 donà 9 paquets de partitures musicals de les quals encara no se n'ha fet cap classificació ni ordenació. La documentació no és a l'Arxiu Històric de Sabadell, sinó que es troba en un magatzem extern, al Vapor Badia.¹²⁹

Molins i Fàbregas, Josep (1942-1978)

Fou compositor, professor de piano, subdirector de l'Orfeó de Sabadell, fundador de la cobla Molins i organista titular de la Puríssima Concepció. El fons de Josep Molins i Fàbregas, cedit a l'Arxiu Històric de Sabadell per Joan Molins Julien i Josep Molins Comellas el 1998, està inventariat i consta de partitures originals i biblioteca musical. El material està ubicat en 7 capsos.

L'obra pròpia de Josep Molins està dividida en sardanes, misses i altres partitures (entre les quals hi ha manuscrits d'obres d'altres autors que no s'han identificat). També trobem correspondència (5 documents) i Biblioteca i Hemeroteca: obres operístiques, sarsuela, un gran llistat de sardanes i d'obres per a piano, cançó i corals catalanes, obres per a orgue; i cançó lleugera, tango, pas doble, bolero.¹³⁰

Josep Molins i Fàbregas té dossier biogràfic al fons de Ricard Simó Bach: hi ha articles de diari, fotografies, i el retall de l'esquela del diari, a més d'un article biogràfic de Sanahuja i Capella.¹³¹

¹²⁷ AHS. Fons personal Ricard Simó Bach. Dossier biogràfic Josep Masllovet i Sanmiquel, AP 62/20.

¹²⁸ AHS. Fons personal Antoni Massó i Bes, vegeu l'inventari del fons.

¹²⁹ AHS. Fons personal Antoni Massó i Bes, vegeu l'inventari del fons.

¹³⁰ AHS. Fons personal Josep Molins i Fàbregas, AP diverses signatures 239-245.

¹³¹ AHS. Fons personal Ricard Simó i Bach. Dossier biogràfic Josep Molins Fàbregas, AP 67/6.

Oller i Pons, Joan (1915-?)

Joan Oller Pons va ser un músic -saxofonista i violinista- fundador de l'orquestra Fatxendes i autor, entre d'altres, del llibre *Històries i Gent de Caldes amb Cent anys de fotografies*.¹³² El seu fons personal no està catalogat, però s'hi esmenta que inclou partitures i retalls de premsa. Els arxivers apunten que hi ha unes 15 capses de documentació, a part d'uns àlbums de gran format.

Al fons Ricard Simó Bach hi ha fotografies, retalls de diari, articles propis en què explica les trobades amb Casals, una carta d'Oller a Simó Bach. La majoria d'articles de diari no són biogràfics de la seva persona, sinó que parlen de l'Orquestra Fatxendes, anteriorment coneguda pel nom "El casino de Sevilla", de la qual va formar part, i amb la que va viatjar en una gira per Sud Amèrica. En Joan Oller mateix va portar les partitures i partitures de l'orquestra Fatxendes, que va viatjar per sud-amèrica durant vint anys.¹³³

Rifà i Planas, Mateu (1879-1953)

Mateu Rifà Planas fou músic violinista, compositor, mestre de capella, professor, sotsdirector de l'Escola Municipal de música (1913-1914), i director (1945-1950), director de la Banda Municipal de Sabadell (1914-1915), director de la capella gregoriana de la Santíssima Trinitat i director de l'Orquestra Clàssica (1947).¹³⁴ En el diccionari biogràfic d'Agustí Borgunyó, extret del fons de Ricard Simó i Bach, s'hi explica que Mateu Rifà Planas estudià amb el mestre Enric Morera, i que va ser director de l'Orquestra Moixins, mestre de la Capella de la Santíssima Trinitat i subdirector de l'escola Municipal de Música, de la qual més tard en va ser director. També dirigí l'orquestra Clàssica de Sabadell i la Banda Municipal compaginant aquestes tasques amb les de la composició tant de ballables com de sardanes, marxes, obres corals, de caràcter popular i religiós. Morí el 3 de

¹³² AHS. Fons personal Joan Oller i Pons, vegeu els volums d'inventari 41, 55 i 61.

¹³³ AHS. Fons personal Ricard Simó i Bach. Dossier biogràfic Joan Oller i Pons, AP 73/7.

¹³⁴ AHS. Fons personal Mateu Rifà i Planas, AP 619 i 643.

setembre de 1953.¹³⁵

L'any 1954 Assumpció Carreras i Turull, vídua de Mateu Rifà, lliurà al monestir de Montserrat part del fons. A l'Arxiu l'ingrés fou de dues caixes de material del compositor. Per una banda, la donació dels programes de mà i de les partitures originals fou el 1997, per part d'Antònia Gutés Carreras i el 2000 arribà la resta de material, sobretot partitures impreses, gràcies a la donació de Santiago Vila-Puig Codina, que a més a més va fer una relació dels documents amb els de Montserrat. Precisament ell és qui té el violí del mestre Rifà.¹³⁶

Al fons Simó Bach hi ha fotografies i un article de diari que parla sobre ell i la seva obra. També hi ha un foli amb les seves dades biogràfiques. És autor d'obres corals com ara *Dansa de fades*, *Nocturn*, *Minuet i fuga*, d'una sonata per a violí i piano, de *Llegenda*, també per a violí i piano, i de música religiosa.¹³⁷ Les partitures originals estan classificades en Sardanes, Religioses, Marxes i Altres composicions, entre les quals hi ha una peça per a violí i orquestra. Hi ha 20 partitures d'obres d'altres compositors, entre els quals Lully, Beethoven, Mendelssohn, Schumann, Verdi, Wagner, i també d'altres de catalans com Narcisa Freixas.¹³⁸

Sanahuja i Capella, Daniel (1902-2004)

Músic, compositor, i escriptor, intèrpret, director, i fundador de l'orquestra Sanahuja. Començà a estudiar música a Sant Esteve de Palautordera, on residí des dels 3 als 11 anys, a causa d'una malaltia del seu pare. De nou a Sabadell continuà amb la seva vocació per la música a l'Escolania de la Puríssima Concepció, i més endavant continuà els seus estudis a l'Escola Municipal de Música, estudiant saxo i oboè. És destacable la seva feina com a compositor de

¹³⁵ AHS. Fons personal Ricard Simó i Bach. Dossier biogràfic Agustí Borgunyó i Garriga, AP 14/3.

¹³⁶ AHS. Fons personal Mateu Rifà i Planas, AP 619 i 643.

¹³⁷ AHS. Fons personal Ricard Simó i Bach. Dossier biogràfic Mateu Rifà i Planas, AP 85/3.

¹³⁸ AHS. Fons personal Ricard Simó i Bach. Dossier biogràfic Mateu Rifà i Planas, AP 85/3.

diferents gèneres, com ara obres teatrals, religioses, ballets i sardanes, però també cal remarcar la seva dedicació en l'ensenyament i la direcció. Va instrumentar i harmonitzar un gran nombre de ballets populars catalans. Fundà les "EDICIONS MUSICALS ARRAHONA", on es publicaren uns 200 ballets arranjats per la cobla i reduïts a piano. Una altra de les tasques destacades de Daniel Sanahuja són les biografies de músics i actors teatrals sabadellencs publicats a la revista "QUADERN".

Les seves sardanes són *Maria de les Neus*, a 4 veus d'home i acompanyament de Cobla, *Saló*, *Platja d'Amors*, per a tenor i tiple amb acompanyament de cobla, i *Miquela*, *Plorant i Rient*, i *Encís de Montserrat*, per a cobla sola¹³⁹.

El fons de Daniel Sanahuja no està catalogat, i conclouen els arxivers que documentació intrínsecament musical n'hi ha molt poca, perquè es va dedicar molt a l'escriptura. Al fons Ricard Simó Bach hi consten alguns articles de diari que va escriure sobre altres músics, entre els quals els compositors Josep Masllovet i Sanmiquel i Josep Molins i Fàbrega; les cantants Raquel Meller i Maria Teresa Boix i Puig; i el pianista i compositor Antoni Ricart i Sales. A més a més, al fons hi ha una felicitació de Nadal de Daniel Sanahuja a Simó Bach i la seva família.¹⁴⁰ Hi ha també el document que certifica la donació de Daniel Sanahuja a l'Arxiu del fons personal de Masllovet.

L'Orquestra Fatxendes / Casino de Sevilla

A l'Arxiu s'hi conserven disset àlbums que va cedir Joan Oller a la institució i que són un recull d'imatges, entrades al diari, cartes, fotografies, programes de mà, i un extens material sobre la seva trajectòria per Sud-Amèrica.

¹³⁹ AHS. Fons personal Ricard Simó i Bach. Dossier biogràfic Daniel Sanahuja i Capella, AP 93/9.

¹⁴⁰ AHS. Fons personal Ricard Simó i Bach. Dossier biogràfic Daniel Sanahuja i Capella, AP 93/9.

7. Músics amb dossier biogràfic al fons de Ricard Simó Bach¹⁴¹

AUTOR	ALIAS	PROFESSIÓ	DATA DE NAIXEMENT	LLOC DE NAIXEMENT	DATA DE DEFUNCIÓ	LLOC DE DEFUNCIÓ	CAPSA	CARPETA
Alavedra i Ferrer, Iu		Músic compositor	1895.01.11	Vallbona del Penedès	1972.11.01	Sabadell	AP 2	1
Allande, Susana		Músic pianista	1963				AP 3	10
Auteril i Costa, Josep		Músic compositor	1916.11.16	Sabadell			AP 7	7
Aymerich i Clota, Dionisia		Professora de música	1930.09.28	Barcelona			AP 8	1
Bach i Teixidó, Càndid		Músic	1902.01.12	Mataró	1987.09.11	Sabadell	AP 8	10
Balsach i Peig, Llorenç		Músic compositor	1953.04.16	Sabadell			AP 10	4
Baqués i Pagès, Antoni		Músic violoncel·lista					AP 10	6
Barcons i Busquets, Pere		Escriptor i músic-compositor	1913.12.24	Sabadell			AP 10	13
Bermúdez i Coll, Isabel		Músic pianista	1954.02.19	Sabadell			AP 12	12
Boix i Puig, M ^a Teresa		Músic cantant	1933.10.28	Terrassa			AP 13	12
Borguñó i Garriga, Agustí		Músic compositor	1894.05.02	Sabadell	1967.07.01	Barcelona	AP 14	3
Borguñó i Plà, Manuel		Músic compositor	1886	Rubí	1973.09.23	Madrid	AP 14	4

¹⁴¹ Taula facilitada per l'AHS

Bosch i Català, Josep		Músic	1900.10.23	Sabadell	1990.02.23	Sabadell	AP 14	16
Bosch i Humet, Eusebi		Músic compositor i director	1860.10.27	Sabadell	1948.01.12	Barcelona	AP 15	2
Bosch i Llonch, Fidel	Fatxenda	Músic	1803.04.24	Sabadell	1873.09.29	Barcelona	AP 15	3
Bosch i Mimó, Josep		Músic compositor	1833.04.06	Terrassa	1882.04.20	Barcelona	AP 15	5
Busqué i Barceló, Joaquina		Puericultora i músic	1947.01.02	Sabadell			AP 17	10
Buxó i Rey , Mònica		Músic	1952.07.25	Sabadell			AP 19	5
Cabané i Bril, Cebrià		Músic compositor	1884.01.27	Sabadell	1956.07.01	Sabadell	AP 19	8
Cabané i Pibernat, Adolf		Músic compositor	1911.01.04	Sabadell	1988.10.14	Sabadell	AP 19	10
Calzada i Olivella, Maria		Músic directora de coral					AP 20	16
Carreras i Costajussà, Francesc		Músic compositor, professor, director i pedagog	1913.10.23	Sabadell	1977.08.26	Sant Lluís de Potosí (Mèxic)	AP 23	12
Casablanques i Domingo, Benet		Músic compositor	1956.04.02	Sabadell			AP 23	20
Casademont i Busquets, Cassià		Músic compositor	1875.02.05	Banyoles (Gironès)	1963	Barcelona	AP 24	10
Casademunt i Montsech, Jaume		Músic compositor	1877.11.25	Sabadell	1968.11.19	Sabadell	AP 24	12
Casajoana i Casajoana, Ramon		Eclesiàstic, organista i músic compositor	1903.03.16	Castellar del Vallès	1990.12.25	Castellar del Vallès	AP 24	13
Castillejo i Garnés, Bernat		Músic flautista	1961.03.06	Lleida			AP 28	1

Clapés i González, Josep Antoni		Músic pianista i organista	1896.06.13	Sabadell	1976.08.04	Sabadell	AP 29	12
Deu i Virgili, Jaume		Artista pintor i músic	1920.10.17	Saint Aubin (França)			AP 36	8
Escolà i Ramia, Josep Maria		Músic cantant d'òpera	1929.09.01	Sabadell			AP 39	9
Faus i Segarra, Joan Baptista		Músic					AP 42	9
Figueras i Rius, Pere		Músic	1880	Castellar del Vallès	1954.07.01	Entorns de Rubí	AP 43	13
Fortuny i Ferrer, Joan Baptista		Serraller i professor de música	1880.11.04	Vilanova i la Geltrú (Garraf)	1957.03.18	Sant Llorenç Savall (Vallès Occidental)	AP 46	3
Freixes i Cruells, Narcisa		Músic compositor i pedagoga	1859	Sabadell	1926.12.20	Barcelona	AP 46	9
Gausente i Valls, Ferràn		Professor de música	1860.05.25	Sabadell	1945.02.15	Sabadell	AP 48	4
Geis i Parragueras, Camil		Eclesiàstic, poeta, escriptor, músic compositor i organista	1902.02.07	Girona (Barri de Pontmajor)	1986.01.16	Sabadell	AP 48	6
Genescà i Ferrés, Rafel		Músic compositor	1880.04.04	Sabadell	1966.05.12	Buenos Aires (República Argentina)	AP 48	9
Gil i Deu, Mercè		Músic cantant	1934.03.08	Sabadell			AP 48	13
Gili i Bayó, Joaquim		Músic concertista (piano), professor i compositor	1910.06.19	Sabadell			AP 49	5
Gumbert, Joan		Músic compositor	1859.09.07	Sabadell	1910.01.05	Gràcia (Barcelona)	AP 54	5
Gutzens i Torra, Francesc		Músic compositor	1907.07.07	Sabadell			AP 54	8

Guzman i Antic, Lluís		Músic compositor	1954.05.15	Sabadell			AP 54	9
Guzman i Aponte, Francesc		Músic compositor	1924.03.01	Sant Antoni (Eivissa)			AP 54	10
Ibáñez i Marquès, Maria Antònia		Músic pianista i guitarrista.	1942.10.01	Barcelona			AP 55	8
Izard i Llonch, Maria Josepa		Músic	1911.02.24	Sabadell			AP 55	16
Lacambra i Domènech, Mirna		Músic cantant d'òpera	1937.06.07	Sabadell			AP 56	14
Lladó i Torrella, Esteve		Músic	1868.03.27	Sant Pere de Terrassa	1962.12.27	Sabadell	AP 57	7
Llenas i Tort, Ernest		Músic compositor	1884.04.21	Moià (Bages)	1961.10.11	Sabadell	AP 57	11
Llobet i Sabater, Cecília		Músic pianista	1892.03.20	Sabadell	1984.06.07	Matadepera (Vallès Occidental)	AP 57	20
Llobet i Vidal, Antoni		Músic compositor	1908.04.08	Sabadell	1981.02.19	Sabadell	AP 58	2
Llorens i Parellada, Josep Maria		Músic compositor	1918.11.16	Sabadell	1974.06.21	Sabadell	AP 59	2
Llorens i Roma, Josep Maria		Músic flautista	1958.04.27	Sabadell			AP 59	3
Martí i Teixidor, Eduard		Músic compositor	1925.02.19	Sabadell			AP 61	15
Martí i Torrent, Albert		Músic compositor	1936.10.04	Cardona (Bages)			AP 62	1
Mascarella i Lleonard, Raimonda		Músic pianista	1930.03.13	Sabadell			AP 62	19
Maslovet i Sanmiquel, Josep		Músic compositor	1879.08.15	Sabadell	1946.03.21	Sabadell	AP 62	20
Maurí i Blanes, Rosa		Músic pianista	1911.07.15	Sabadell	1987.06.22	Sabadell	AP 64	2
Molins i Fàbregas, Josep		Músic compositor i organista	1906.03.16	Sabadell	1978.03.04	Sabadell	AP 67	6

Molins i Ponsà, Joan Baptista		Músic compositor	1900.11.09				AP 67	15
Monné i Dinarès, Josep		Músic compositor			1954.07.01		AP 68	6
Muixí i Carol, Joan		Eclesiàstic i músic	1827	Sabadell	1902.01.	Sant Feliu del Racó (Vallès Occidental)	AP 70	8
Muixí i Marcet, Joan Baptista		Músic clarinetista i compositor	1796.10.16	Sabadell	1882.11.29	Sabadell	AP 70	9
Muixí i Marcet, Pere		Músic violinista i compositor	1786.12.01	Sabadell	1871.01.29	Sabadell	AP 70	10
Muset i Ferrer, Frederic.		Eclesiàstic, músic i compositor	1896.07.08	Igualada (Anoia)			AP 70	19
Muset i Ferrer, Josep.		Eclesiàstic, mestre de capella i músic compositor	1889.10.12	Igualada (Anoia)	1957.02.09	Barcelona	AP 70	20
Nonell i Martí, Glòria		Músic pianista i professora de piano	1965.04.17	Sabadell			AP 71	10
Nonell i Martí, Rosa		Músic cantant d'òpera i mestra	1958.04.05	Sabadell			AP 71	11
Olivella i Alier, Àngels		Professora de música	1953.10.12	Sabadell			AP 72	7
Olivella i Alier, Josep		Professor de música	1956.06.01	Sabadell			AP 72	9
Olivella i Astals, Josep		Professor de música	1896.12.24	Sabadell	1981.10.22	Sabadell	AP 72	10
Olivella i Company, Francesc		Professor de música	1927.08.28	Sabadell			AP 72	11
Oller i Biosca, Antoni		Músic i mestre de capella	1805.06.13	Terrassa	1877.03.26	Sabadell	AP 73	4
Oller i Fontanet, Joaquim		Músic	1828	Barcelona	1891.12.13	Sabadell	AP 73	6

Oller i Pons, Joan-Pelegrí		Músic i escriptor	1915.11.19	Castellbell i El Vilar (Bages)			AP 73	7
Olsina i Santamaria, Santiago		Músic compositor	1909.02.25	Bocairent (Vall d'Albaida)			AP 73	9
Padró i Badia, Joan		Músic pianista i professor de música	1888.07.15	Sabadell	1935.02.03	Sabadell	AP 73	13
Pedro i Villar, Josep		Músic i professor de música	1891.05.24	Sabadell	1972.06.22	Sabadell	AP 75	6
Peig i Sabater, Maria Glòria		Músic pianista i professora de música	1952.11.15	Sabadell			AP 75	10
Peig i Soler, Francesc		Esparter i músic	1910.07.06	Sabadell	1987.10.23	Sabadell	AP 75	13
Pladevall i Fontanet, Josep Maria		Músic flautista i professor	1956.05.21	Sabadell			AP 77	5
Planas i Argemí, Josep		Músic compositor, Director i professor de música	1870.11.13	Sentmenat	1950.02.10	Sabadell	AP 77	7
Plans i Baqués, Josep		Músic compositor, organista, professor i mestre de capella	1857.02.02	Sabadell	1909.02.15	Sabadell	AP 77	17
Puig i Bartolomé, Josep Lluís		Músic violinista	1948.09.18	Sabadell			AP 80	4
Puig i Escursell, Josep (Giuseppe Seurcelle)		Músic cantant		Sabadell			AP 80	6
Pujolar i Rodríguez, Montserrat		Músic compositor	1939.12.19	Ripoll (Ripollès)			AP 82	1
Rafel i Abad, Montserrat		Músic i professora de música	1937.05.23	Sabadell			AP 82	10

Reguant i Prunés, Isidre		Músic	1893.09.27	Sabadell	1982.04.14	Sabadell	AP 82	20
Reverte, Anna		Músic cantant					AP 83	9
Ricart i Sales, Antoni		Músic compositor i pianista	1917.12.25	Sabadell	1983.01.06	Sabadell	AP 84	11
Rifà i Planas, Mateu		Músic compositor	1879.09.20	Sabadell	1953.09.03	Sabadell	AP 85	3
Roca i Buxadé, Joan		Músic compositor		Sabadell			AP 86	5
Rodamilans i Canals, Àngel		Eclesiàstic, músic-compositor, organista i pedagog	1874.05.01	Sabadell	1936.07.27	Sabadell	AP 87	5
Sanahuja i Capella, Daniel		Músic compositor i escriptor	1902.12.25	Sabadell			AP 93	9
Serravinyals i Terés, Albert		Músic compositor	1965.06.17	Sabadell	1983.08.05	Algerri (Noguera)	AP 96	29
Soler i Gómez, Josep		Músic violinista	1875.10.04	Sabadell			AP 98	17
Soler i Pi, Teresa	Teresa Rebull	Músic cantant i pintora	1919.09.21	Sabadell			AP 98	20
Tarragó i Espeleta, Joana		Músic cantant	1921.12.22	Sabadell			AP 101	2
Tarragó i Lavaquial, Enric		Músic compositor	1890.	Tàrrega (Urgell)	1972.08.09	Sabadell	AP 101	4
Tarragó i Lavaquial, Josep Antoni		Músic violinista	1903.07.15	Sabadell	1963.05.26	Lima (Perú)	AP 101	5
Tarragó i Lavaquial, Ramon		Músic violinista	1896.10.01	Olesa de Montserrat (Baix Llobregat)	1983.09.20	Sabadell	AP 101	6

Tarragó i Sanmiquel, Antoni	Lo Gatet de Verdú	Músic trompetista		Verdú (Urgell)			AP 101	7
Taulé i Viñas, Albert		Eclesiàstic, músic compositor i escriptor	1932.12.02	Sabadell			AP 101	17
Torres i Tarragó, Pere		Músic compositor	1912.09.05	Sabadell	1984.08.27	Sabadell	AP 103	13
Tortajada i Estruch, Manuel		Músic	1959.05.23	Sabadell			AP 103	17
Uyà i Prat, Salvador		Músic compositor, organista, pianista i director	1920.08.15	Sabadell	1983.01.13	Sabadell	AP 106	13
Valls i Duran, Pere		Músic compositor	1869	Sabadell	1935	Barcelona	AP 107	6
Valls, Benet		Músic orguenista	1714	Sabadell	1782	Montserrat	AP 107	4
Vila i Casañas, Lluís		Músic	1959.12.03	Sabadell			AP 108	11
Vila i Custòdio, Castor		Músic compositor	1884.11.28	Sabadell	1959.05.31	Barcelona	AP 108	15
Vila-Puig i Codina, Maria Glòria		Músic pianista	1934.03.26	Sabadell			AP 110	11
Vinyes i Baqués, Casimir		Músic compositor		Sabadell	1928.02.21	Sabadell	AP 111	14

AUTOR	OBSERVACIONS
Alavedra i Ferrer, Iu	
Allande, Susana	
Auteril i Costa, Josep	Director i professor de la Cobla Jovenívola
Aymerich i Clota, Dionisia	
Bach i Teixidó, Càndid	
Balsach i Peig, Llorenç	
Baqués i Pagès, Antoni	Deixeble de Pau Casals, fou professor de violoncel a l'Escola Munic. de Música de Sabadell. Actuà com a solista a les orquestres Tzigans Imperial, Quintet Imperial, Sextet Vila, Orquestra Clàssica Municipal i Orquestrina Cabané
Barcons i Busquets, Pere	Autor de "Cuando la honestidad es una inconveniencia", "Cuando el amor huye". Té escrites i musicades diverses cançons, sardanes i altres composicions com ara "Pugem a la muntanya"
Bermúdez i Coll, Isabel	
Boix i Puig, M ^a Teresa	Soprà i professora de cant i de piano
Borguñó i Garriga, Agustí	El 1915 es traslladà als Estats Units. Durant la seva estada a Nova York dirigí el Cor de l'Ateneu Català, estrenant obres pròpies al Central Opera House. Autor de nombroses obres musicals per a corda, veu i piano, sardanes, etc
Borguñó i Plà, Manuel	Escriptor. Autor d'entre altres, del llibre "La Música, el Cant i la Història"
Bosch i Català, Josep	Professor de piano
Bosch i Humet, Eusebi	Fou director de les Escoles de Música de Sabadell i Vic, i professor a l'escola municipal de sordmuts de Barcelona. Fundà la Banda Municipal de Sabadell. És autor d'una "Missa en sol major" i de l'òpera "Redhya" (1906), etc.
Bosch i Llonch, Fidel	Fundador de l'orquestra "Fatxendes". Professor de música al col·legi de les Escoles Pies
Bosch i Mimó, Josep	Director de l'orquestra "Fatxendes"

Busqué i Barceló, Joaquina	
Buxó i Rey , Mònica	Concertista i professora de música
Cabané i Bril, Cebrià	Fou Subdirector de l'Orfeó de Sabadell (1904), Mestre Director de l'Escola Municipal de Música (1909), Mestre de Música de les Escoles dels Germans Maristes, etc. Compositor de Sardanes ("Primavera", "La Núvia"...)
Cabané i Pibernat, Adolf	Director de l'Orfeó de Sabadell i de l'Escola Municipal de Música. Sots-director de l'Orfeó Català. Autor de nombroses sardanes i altres composicions com "Himne a Sabadell Ciutat". Medalla de Plata de la Ciutat.
Calzada i Olivella, Maria	
Carreras i Costajussà, Francesc	Fou Catedràtic de l'Universitat Autònoma de Sant Lluís de Potosí, Director de l'Orquestra de Cambra i de l'"Estudiantina" de l'Institut Potosí. Les seves obres musicals són moltes destacant, no obstant, "Meditació a les 7 paraules
Casablanca i Domingo, Benet	Director de l'Orquestra de Cambra de les Joventuts Musicals de Sabadell
Casademont i Busquets, Cassià	Fou Director de l'Orquestra "Fatxendes". Fundador de l'Orquestra Clàssica. Va deixar escrites 377 composicions
Casademunt i Montsech, Jaume	Violinista. Medalla de Plata de la Ciutat de Sabadell (1959.11.08)
Casajoana i Casajoana, Ramon	Doctor en Sagrada Teologia
Castillejo i Garnés, Bernat	
Clapés i González, Josep Antoni	Membre del Consell Fundador de La Faràndula. Concerts d'orgue al Palau de la Música Catalana, Palau Nacional de Barcelona, Reial Monestir de Sant Cugat del Vallès, etc.
Deu i Virgili, Jaume	Exposà a l'Acadèmia de Belles Arts de Sabadell (1955) i a la "Asociación de Artistas de la Coruña" (1956). Músic amb l'Orquestra Ricard de Sabadell. Fou l'iniciador de les "Jam Sessions" de les Joventuts Musicals de Sabadell
Escolà i Ramia, Josep Maria	Actuà al Gran Teatre del Liceu de Barcelona. El 1962 partí cap a Munich, Alemanya
Faus i Segarra, Joan Baptista	Fou membre de la Banda Municipal de Sabadell
Figueras i Rius, Pere	Membre de l'Orquestra Muixins (clarinet) i de la Banda Municipal de Sabadell (1920). Sots-director de la Banda Municipal (1932). Morí d'accident tornant d'una actuació a Rubí
Fortuny i Ferrer, Joan Baptista	Serraller i professor de música

Freixes i Cruells, Narcisa	Fundadora de l'Entitat pedagògica "Cultura Musical Popular de Barcelona". Compiladora de cançons catalanes i infantils, compositora de sardanes.
Gausente i Valls, Ferràn	Va fundar un "Centre Musical" a la Travessia de l'Església, 5 (1897) traslladat al carrer de Sant Quirze, 6 (1902)
Geis i Parragueras, Camil	Capellà de Sant Feliu de Sabadell. Autor d'una extensa producció poètica, destacant "De Primavera a Reravera" i "Pas i Repàs". Ha aplegat poesies seves als llibres "Balades i cançons" (1931), "Horitzons i rutes" (1936), etc...
Genescà i Ferrés, Rafel	Director de l'Orfeó Català de Buenos Aires. Actuà amb les orquestres "Chapí" de Caldes de Montbui i "Fatxendes" de Sabadell
Gil i Deu, Mercè	Junt als seus fills va constituir el conjunt musical "Família Picarol"
Gili i Bayó, Joaquim	
Gumbert, Joan	Membre i professor de violí de l'Orquestra Muixins
Gutzens i Torra, Francesc	Co-fundador de la Cobla-orquestra La Principal de Sabadell i de la Cobla Molins, més tard Cobla Sabadell. Membre de la Cobla La Principal del Vallès. Autor de més de 30 sardanes com ara "És festa a can Feu", "Donant-nos les mans", etc.
Guzman i Antic, Lluís	Violinista. Autor de "Zarpa", "Cançó de llaurar", "Dos poemes d'Emily Dickinson"
Guzman i Aponte, Francesc	Membre de les orquestres Diamant's Ricart, Dekaros i Banda Municipal de Sabadell. Clarinet, saxo i flauta. Professor de l'Escola Municipal de Música durant 9 anys.
Ibáñez i Marquès, Maria Antònia	Màximes qualificacions de virtuosisme de piano al Conservatori de Barcelona. Diversos recitals a Sabadell, Barcelona, Alacant i Cuixà. Professora de l'Escola de música de Sabadell i a l'Orfeó de Sabadell. Presidenta de Joventuts Musicals de Sabadell
Izard i Llonch, Maria Josepa	Professora de solfeig, música i dansa. Directora de la Secció de Dansa Clàssica de "Educación y Descanso" i d'una Acadèmia particular a Barcelona (1940-1973). Coreògrafa. Pionera de l'esquí a Catalunya
Lacambra i Domènech, Mirna	Soprà, debutà a La Faràndula el 1962, amb "La Bohème", de Puccini. Gran èxit de "El Trovador", representat a Berlín durant 6 temporades seguides, i així mateix arreu del món amb un ampli repertori. Fundadora i Primera Presidenta dels "Amics de l'Òpera".
Lladó i Torrella, Esteve	Prof. de fiscorn a l'Escola Municipal de Música de Sabadell. Col·laborà amb l'Orquestra del Gran Teatre del Liceu (trombó). Membre de l'orquestra Fatxendes i la Banda Municipal de Sabadell. Soci fundador de l'Orfeó de Sabadell i de l'Assoc. de la Música
Llenas i Tort, Ernest	Pianista, violinista i flabiolaire, compositor de sardanes. Organitzà i dirigí el Cor de la Societat Coral "La Americana". Director de la Coral "Gelats", "El Ciervo" i "La Cooperativa". Director dels Amics de l'Art i membre de "La Principal del Vallès"
Llobet i Sabater, Cecília	Concerts al Centre Català de Sabadell, a la Lliga Regionalista, al Casino, l'Acadèmia Catòlica, etc. Professora de l'Escola de Música i de l'Orfeó de Sabadell

Llobet i Vidal, Antoni	Treballà a "Jenny Turull". Director de la Schola Cantorum. Col·laborador de La Faràndula
Llorens i Parellada, Josep Maria	Professor de piano, compositor i concertista. Composicions amb lletra de Josep Carner, Marià Manent, etc. interpretades pels solistes més prestigiosos (Concepció Callas, Mirna Lacambra, Emili Vendrell, etc.). Col·laborador de "Alba" i premsa local
Llorens i Roma, Josep Maria	Professor de flauta travessera del Conservatori de Música de Terrassa. Component del trio de vent "Saxia".
Martí i Teixidor, Eduard	Autor de diverses sardanes com ara "Maria Teresa", "Saltirons", "Bella gesta del Comte Guifré (1952), "La nena i les flors" (1953), "La sardana de l'edat d'or" (1952), "Quinze anys"(1962), "L'Anxaneta" (1974), "Verge de la Salut" (1975), etc.
Martí i Torrent, Albert	Fundador, director i representant del grup musical "Dekaros"
Mascarella i Leonard, Raimonda	Auxiliar del mestre Sanahuja a l'Agrupació de Danses de Educación y Descanso. Professora de l'Escola Municipal de Música de Sabadell
Masllovet i Sanmiquel, Josep	Professor i Director de la Banda Municipal de Música de Sabadell. Fundador del Quintet Eslava. Fundador i Director de l'Orfeó Català de Manila, on dirigí diverses formacions musicals. Més de cent obres originals, algunes per a l'orquestra Fatxendes
Maurí i Blanes, Rosa	Professora de piano, solfeig i teoria de l'Escola Municipal de Música de Sabadell. Col·laboradora de les semi-colònies infantils de 1930-1 i de diversos festivals infantils (pla del Teatre del Bosc de Can Feu, homenatge a Narcisa Freixas, etc.)
Molins i Fàbregas, Josep	Fundador i Director de la Cobla Molins
Molins i Ponsà, Joan Baptista	Clarinet, requinto i flabiol tamborí. Espardenyer. Membre de l'orquestra fatxendes i de l'orquestra de cabaret "Barcelona de Noche". Clarinet solista a la banda de música "Macià-Companyns" de Barcelona, de l'Orquestra Clàssica Municipal de Sabadell...
Monné i Dinarès, Josep	Morí en l'accident de trànsit que patí anant amb l'Orquestra Muixins, junt amb 2 companys més.
Muixí i Carol, Joan	Rector de Sant Feliu del Racó durant 33 anys, contribuí a la reconstrucció de la parròquia i hi organitzà una coral. Tocava el violí i l'harmònim.
Muixí i Marcet, Joan Baptista	Cofundador de la cobla-orquestra Muixins
Muixí i Marcet, Pere	Cofundador de la cobla-orquestra Muixins
Muset i Ferrer, Frederic.	Fundador de la "Schola Cantorum" de Sabadell
Muset i Ferrer, Josep.	Mestre de capella de la parròquia de la Puríssima Concepció. Fundador de la "Schola Cantorum" de Sabadell
Nonell i Martí, Glòria	
Nonell i Martí, Rosa	Diversos papers d'obres clàssiques com ara Tosca, Mme Butterfly i La Bohème (Puccini), Traviata, Rigoletto (Verdi), etc.

Olivella i Alier, Àngels	Néta del Mestre Josep Olivella i Astals. Als 12 anys ingressà com a cantaire de l'orfeó de Sabadell. als 14 anys fou obsequiada amb una guitarra amb la qual componia diverses cançons. A partir de llavors va actuar com a cantaire en tres grups musicals
Olivella i Alier, Josep	Nét del Mestre Josep Olivella i Astals. Co-fundador de la "Coral Radamón" (1974). Director de "la Industrial" (curs 1976/1977) substituint al Mestre Vicens Olivé. Becat per a participar en el VIIIè Curs Musical Manuel de Falla a Granada (1977)
Olivella i Astals, Josep	Director del cor "la Industrial" (1910). Treballà com administratiu a "Puncernau Hermanos" (1914). Mestre Director de la Societat Coral "el Ciervo", de l'Orfeó de Sabadell, de Chors de Sabadell, etc. medalla de Plata de la Ciutat de Sabadell (1978)
Olivella i Company, Francesc	Fill del Mestre Josep Olivella i Astals. Director de l'Agrupació "Coral Talia"(1948), de la Societat Coral "Estrella Daurada"(1963) i de l'Orfeó de Sabadell (1975). Va rebre la insígnia d'or de l'Orfeó (1977)
Oller i Biosca, Antoni	Director de l'Escola de Música de Sabadell
Oller i Fontanet, Joaquim	Director de l'Escola Municipal de Música
Oller i Pons, Joan-Pelegrí	Membre de l'Orquestra Fatxendes. Membre, entre d'altres, del llibre "Caldas"
Olsina i Santamaria, Santiago	Membre de la Banda Municipal de Música i de les orquestres Mickey, Roviralta, Ricareta, de la cobla Principal del Vallès. Mestre de flabiol a l'Escola Experimental de la Cobla Jovenívola
Padró i Badia, Joan	Fundador del famós "Quintet Padró" i reputat concertista, amb estades i triomfs a París, El Caire. Nombrosos concerts, també, al Centre Català, a l'Acadèmia de Belles Arts i a l'Associació de Música
Pedro i Villar, Josep	
Peig i Sabater, Maria Glòria	Sots-directora de l'Escola d'Ensenyament Musical
Peig i Soler, Francesc	Medalla de Plata de la Creu Roja Espanyola (1965) de la qual fou membre (1934-1987) i medalla d'Or i Argent del "Montepío de Conductores" (1965). Actuà amb la Banda de la la FET y de la JONS i amb diverses orquestres, com els Fatxendes, Muixins, etc.
Pladevall i Fontanet, Josep Maria	Professor de l'Escola d'Estiu de la Generalitat de Catalunya i de l'Escola Municipal d'Ensenyament Musical de Sabadell
Planas i Argemí, Josep	Fundador i Director de l'Orfeó de Sabadell
Plans i Baqués, Josep	Fou organista i mestre de capella a Sabadell i a l'església de Santa Anna de Barcelona (1878), Director de l'Escola Municipal de Música de Sabadell (1898). Autor de les obres "Caprici Simfònic" i "Marxa triomfal".
Puig i Bartolomé, Josep Lluís	El 1973 li fou concedit el premi "Mérito a la Vovación" per la "Fundación Española de la Vocación. Actuà a "Ràdio Sabadell"
Puig i Escursell, Josep (Giuseppe Seurcelle)	Tenor d'òpera

Pujolar i Rodríguez, Montserrat	Compositora de sardanes. Pianista.
Rafel i Abad, Montserrat	Professora de música del col·legi Sant Nicolau. Directora de la "Coral Picarol" del col·legi Sant Nicolau. Professora de cant del Conservatori Municipal de Música. Cantaire de la "Coral de Sant Lluch".
Reguant i Prunés, Isidre	Co-fundador de la Cobla "La Principal del Vallès"
Reverte, Anna	
Ricart i Sales, Antoni	Fundador de les orquestres "Ricart y su Orquesta" (1939) i "Diamantes Ricart" (1947) i "Dixieland". Formà part de les orquestres "Harlem-Hot" (1954), "Hit-Sextet" (1960-1963), "Zafiros" (1965-1966), "Eiffel" i "Diamants-Show"
Rifà i Planas, Mateu	Fou Director de l'Escola Municipal de Música i de la Banda Municipal i de l'Orquestra Clàssica Municipal. Fundador i Director de la Banda de Música de la FET i de las JONS. Autor de diverses obres corals, d'entre les que destaca "Dansa de les Fades"
Roca i Buxadé, Joan	Fou fundador de l'Agrupació Artística. A partir del 5 de setembre de 1905, edità el "Boletín Musical". Autor de diverses "Sarsueles"
Rodamilans i Canals, Àngel	Membre de l'Escolania de Montserrat (1883-1890). Organista al monestir de Pueyo (Barbastre). Mestre de capella de la Puríssima Concepció (1903) i de la capella del Sant Esperit de Terrassa (1915). El 1923 ingressà a Montserrat. Mor assassinat el 1936.
Sanahuja i Capella, Daniel	Fundador de l'Orquestra Sanahuja i de les "Edicions Musicals Arrahona". Mestre fundador i president de l'Agrupació Lírica Sabadellenca. Ha instrumentat i harmonitzat un gran nombre de ballets populars catalans.
Serravinyals i Terés, Albert	Autor de les sardanes "Algerriencia", "Al Mestre Uyà" i "Ànecs esvalotats". Va morir en un accident a l'edat de 18 anys.
Soler i Gómez, Josep	
Soler i Pi, Teresa	Començà la vida artística l'any 1970, influenciada per Raimon. Enregistrà diversos discs, entre ells el famós "Mestier d'amour" (1978) sobre poemes de Salvat-Papasseit.
Tarragó i Espeleta, Joana	Debutà amb l'obra "Molinos de Viento" al teatre Euterpe amb la companyia Cabané Cunillé (1938). Va actuar amb l'orquestra Fatxendes.
Tarragó i Lavaquial, Enric	Reorganitzador de l'orquestra Fatxendes (1932-1934).
Tarragó i Lavaquial, Josep Antoni	Membre de l'orquestra Fatxendes.
Tarragó i Lavaquial, Ramon	Membre de l'orquestra Fatxendes.
Tarragó i Sanmiquel, Antoni	Membre de l'orquestra Fatxendes.
Taulé i Viñas, Albert	Autor de la sardana "La Margarideta" al catorze anys. Entre les composicions religioses destaca la "Missa del Papa Joan" i el "Cantoral de Missa Dominical". Rector de l'església de Sant Vicenç.

Torres i Tarragó, Pere	Pianista. Fou un dels reorganitzadors de l'orquestra Fatxendes l'any 1953. Té més d'un centenar de composicions.
Tortajada i Estruch, Manuel	Membre del grup "Percussionistes de Barcelona" i de l'Orquestra del Conservatori superior de Barcelona. Ha col.laborat amb l'Orquestra Ciutat de Barcelona.
Uyà i Prat, Salvador	Fou director de l'Orquestra Clàssica Municipal i les corals Sant Lluç i Haendel.
Valls i Duran, Pere	Contrabaixista. Autor d'obres instrumentals, de dues sardanes i d'un mètode per a l'instrument del contrabaix.
Valls, Benet	Organista del monestir de Montserrat.
Vila i Casañas, Lluís	Director de la Coral de Belles Arts (1978-1985).
Vila i Custòdio, Castor	Compositor de valsos, sardanes i sarsueles i de les obres per a orquestra "Fantasía española" i "Rapsodia húngara".
Vila-Puig i Codina, Maria Glòria	
Vinyes i Baqués, Casimir	