

Universitat Autònoma de Barcelona  
Facultat de Filosofia i Lletres Departament d'Art i  
Musicologia



**De Josep Rodoreda a Agustí Charles :**  
**L'evolució organològica de la Banda Municipal de**  
**Barcelona a través del repertori català**

Treball de Fi de Grau presentat per  
Arnau Pascual Navajas

Tutora  
Anna Andreu Prats

## AGRAÏMENTS

A l'Anna Andreu Prats, tutora d'aquest treball, per la infinita paciència i la mirada sempre atenta. Gràcies per saber quan calia donar empenta i quan calia deixar respirar.

Al Salvador Brotons i a l'Agustí Charles, per obrir-me les portes del seu univers creatiu amb una generositat que va més enllà de cedir partitures. Les seves paraules han estat fonts primàries en el sentit més ple de l'expressió: veus vives que expliquen l'art des de dintre.

Al Jordi León, per compartir memòria d'allò que els documents no poden explicar. La seva experiència ha omplert de vida allò que d'altra manera hagués estat només paper i notes.

A l'Àlex Fernández, treballador de l'arxiu de la Banda Municipal de Barcelona a l'Auditori de Barcelona, per la seva professionalitat i disponibilitat amb què va atendre les meves peticions. Sense ell, moltes de les partitures d'aquest treball haguessin sigut d'impossible accés.

A l'Aina, per ser-hi sempre. Per aguantar els dies en què el treball es convertia en “monotema”, per escoltar teories organològiques amb una paciència que no es mereix tothom, i per recordar-me, quan més ho necessitava, que la música també es viu.

A la meva família, per inculcar-me des de ben petit que la música no és una activitat de cap de setmana, sinó una manera de viure.

Als meus pares i a la meva germana, per cada esforç compartit, per cada gest petit que ha fet possible l'arribada fins aquí, i per fer-me entendre, sense dir-m'ho mai directament que una banda de música no només és so: és comunitat, és memòria, i és identitat.

*I a aquells que ja no hi són, però que d'alguna manera han estat presents en cada pàgina: perquè escriure sobre música, per mi, també és una forma de recordar.*

# ÍNDIX

|                                                                                                                                                  |    |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----|
| 1. Introducció.....                                                                                                                              | 4  |
| 1.1 Presentació del tema.....                                                                                                                    | 4  |
| 1.2 Justificació.....                                                                                                                            | 4  |
| 1.3 Objectius.....                                                                                                                               | 5  |
| 1.4 Hipòtesi de treball.....                                                                                                                     | 6  |
| 1.5 Metodologia.....                                                                                                                             | 6  |
| 2. Estat de la qüestió : Revisió del context cultural, social i musical de les<br>bandes de música.....                                          | 7  |
| 2.1 Les bandes a l'Espanya de finals del XIX.....                                                                                                | 8  |
| 2.2 Creació de la Banda Municipal de Barcelona.....                                                                                              | 9  |
| 3. Viatge sonor per la constitució d'una formació professional en relació a la<br>seva organologia: les obres per a banda d'autors catalans..... | 10 |
| 3.1 L'inici - <i>España: Polka militar i Orient et Occident</i> - ...                                                                            | 10 |
| 3.2 Modernisme bandístic - <i>Scherzo sobre un tema popular i Second<br/>Suite in F for Military Band</i> - .....                                | 15 |
| 3.3 El mite simfònic - <i>Joan de l'Ós i Lincolnshire Posy</i> - ...                                                                             | 20 |
| 3.4 Paisatge popular – <i>L'aplec i Symphony n°6 “for band”</i> - ..                                                                             | 25 |
| 3.5 Lirisme contemporani - <i>Música per un diumenge i Concerto pour<br/>grande orchestre d'harmonie</i> - .....                                 | 29 |
| 3.6 Identitat i memòria - <i>Glosa de l'Emigrant i<br/>Dutch Master Suite</i> - .....                                                            | 34 |
| 3.7 Poètica contemporània - <i>Images from the Black Windows i Some<br/>treasures are heavy with human tears</i> - .....                         | 38 |
| 4. Conclusions finals.....                                                                                                                       | 42 |
| 5. Bibliografia.....                                                                                                                             | 44 |

# I. INTRODUCCIÓ

## 1. Presentació del tema

Aquest present treball es vertebrà a partir de l'estudi de l'evolució organològica de la Banda Municipal de Barcelona (d'ara endavant BMB), tot traçant una línia evolutiva, si més no, arran del repertori del seu arxiu escrit per autors catalans des de la seva fundació l'any 1886 fins a l'actualitat.

El fet de triar aquesta entitat no és gratuïta: estem parlant d'una de les formacions bandístiques amb més història i recorregut de tota la península, a més de tenir un gran llegat que fa d'ella un observatori privilegiat que permet analitzar com la banda de música s'ha anat transformant al llarg del temps. Tot i en algun cas, trobar obres que han sigut transcrites pel seu propi autor d'orquestra a banda, per raons que ja esbrinarem, serà interessant per observar la forma amb la qual diferents figures cabdals de la música catalana revelen les seves intencions artístiques tot constituint un gran nombre de fonts primàries que reflecteixen la realitat organològica de cada moment.

Des de finals del XIX, amb el mestre Josep Rodoreda –qui fou el primer director de la BMB– fins a l'escriptura d'Agustí Charles obrirem un ampli ventall on experimentarem el tractament de la banda des del punt de vista de diferents autors. Encara més, aquestes obres es veuran comparades amb altres joies del repertori bandístic, fent confluïr noms com Camille Saint-Saëns, Gustav Holst o Ida Gotkovsky amb Joan Lamote de Grignon, Agustí Borgunyó o Salvador Brotons.

## 1.2 Justificació

La justificació del treball beu des de dos vessants: la rellevància d'una institució com la BMB i l'interès per complementar específicament l'estudi aplicat a la banda de música, en aquest cas des d'un vessant organològic.

Per una banda, cal tenir en compte que la Banda Municipal de Barcelona ja tingué un paper clau en la vida musical de la ciutat des de la seva fundació, tal com remarquen *Bonastre i Beltran* (1989) i *Almacellas* (2003). Estant creada l'any 1886, i fent funció d'eina de política cultural municipal, la formació ha afavorit a la difusió del patrimoni musical català i a la representació institucional de la ciutat, en un procés que *Caballé i Clos* (1946) ja va intuir. A la recent actualitat, foren *Fontelles-Ramonet i Bonet* (2025) qui han posat relleu a un fet organològic singular de la BMB, la incorporació dels

instruments de cobla a la plantilla de la formació; aquesta situació influenciarà clarament la composició d'un "so català" que detallarem més endavant.

Per altra banda, aquest treball vetlla per la dignificació de la formació de la banda de música. És evident que, al llarg de la història, aquestes agrupacions han rebut desproporcionadament molta menys atenció que l'orquestra simfònica tot i tenir una forta presència en la vida musical i social espanyola i europea. Tal com remarca *Oriola Velló* (2020), l'estudi del gran repertori original per a aquesta formació a l'Espanya del XIX sempre s'ha mantingut gairebé inexplorat. Tanmateix, poder veure de prop el vessant organològic d'aquesta formació - tenint en compte els seus instruments i com aquests han anat canviant amb el temps - suposa poder aportar un granet de sorra a la historiografia musical catalana. És partir d'eines constructives i funcionals (*Baines*, 1991; *Herbert i Wallace*, 1997; *Hornbostel, E. M. von, i Sachs, C.*, 1914) on trobarem el rigor necessari per a dur l'anàlisi la rigorositat que mereix.

### 1.3 Objectius

L'objectiu general d'aquest treball resideix en l'anàlisi evolutiu de la plantilla instrumental de la Banda Municipal de Barcelona tot seguint repertori del seu arxiu que sigui escrit per autors catalans, des de la seva fundació fins als nostres temps. Tot això ens conduirà a entendre com els diferents canvis organològics han condicionat fins a cert punt (que no sempre) les opcions compositives de cada època.

Arrel l'objectiu general conflueix els següents objectius específics:

- Identificació i descripció de les transformacions de la Banda Municipal de Barcelona en cada etapa del seu recorregut històric; sempre a partir de materials de l'arxiu.
- Establiment de relacions entre les diferents opcions organològiques i d'escriptura entre el repertori català i les tendències internacionals contemporànies als fets; a partir d'un catàleg com *Hauswith* (2003) i d'altres estudis.
- Contribució a la difusió i preservació del patrimoni musical bandístic català, fent valdre un conjunt d'obres pràcticament inexplorades per la musicologia acadèmica.

## 1.4 Hipòtesi

Aquesta investigació parteix de la hipòtesi que l'estandardització de la formació de l'orquestra de vent o banda arriba molt més tard que la de l'orquestra simfònica. Encara més, concretament l'evolució de la plantilla instrumental de la Banda Municipal de Barcelona no respon únicament a decisions tècniques o constructives; estem parlant d'una barreja de tres ordres de factors.

Per una banda, trobem els canvis estètics i compositius de cada època, des del romanticisme tarda fins a la contemporaneïtat. A més, les transformacions institucionals de la BMB també seran un causant d'aquestes variacions (ampliació o reducció de plantilla, polítiques de programació...). I per finalitzar, la recepció de tendències organològiques internacionals provinents, sobretot, de l'àmbit anglosaxó, centreeuropeu i francès.

Si aquesta hipòtesi es veiés confirmada, el cas de la BMB seria clau per il·lustrar que les bandes de música no han sigut mai una formació estàtica ni uniforme, sinó que s'han configurat com a organisme viu on es veu el reflex de les tensions i diàlegs d'un context cultural i musical molt ampli.

## 1.5 Metodologia

La metodologia que segueix el present treball combina tres enfocaments que es van complementant simultàniament.

El primer d'ells és l'*historicobiogràfic*, tot situant cada obra analitzada en el seu context institucional i biogràfic, a partir de fonts secundàries disponibles sobre la BMB (*Bonastre i Beltran*, 1989; *Almacellas*, 2003; *Caballé i Clos*, 1946) i arrel la música catalana en general (*Albet*, 1991; *Martorell i Valls*, 1985; *Fernández-Cid*, 1973).

Una vegada realitzat aquesta primera presa de contacte, passem a la segona metodologia, l'enfocament organològic - analític, mitjançant el qual es desenvoluparà el nucli metodològic del treball. L'instrument conceptual central és el sistema classificatori Hornbostel-Sachs, desenvolupat a parincipis del segle XX per Erich Moritz von Hornbostel i Curt Sachs ; tot organitzant els instruments en categories segons el seu mecanisme de producció sonora . L'aplicació d'aquest sistema ens facilita una identificació precisa i sistemàtica de cada plantilla que facilita la seva comparació amb d'altres.

No cal oblidar que pel que fa les fonts primàries , és a dir, les partitures, han estat obtingudes per tres vies : una part han estat cedides (per a l'estudi) de la mà de l'arxiu de l'Auditori de Barcelona, d'altres han estat facilitades directament pels seus autors , i la resta pertanyen al meu arxiu personal. És gràcies a la identificació sistemàtica de les ja presentades el que permet cartografiar l'evolució de la paleta instrumental de la BMB al llarg del període estudiat.

I finalment arribem a l'enfocament comparatiu, tot posant en relació les obres catalanes estudiades amb el repertori bandístic internacional de referència (*Hauswith*, 2003; *Dellafonte*, 2003), amb intenció d'identificar convergències i divergències en les opcions organològiques i de situar la producció catalana en el marc més ampli de la literatura bandística mundial. A més, trobem les entrevistes a compositors com Salvador Brotons i Agustí Charles , o a antics músics com Jordi León, tot seguint un format semiestructurat que combina preguntes prèviament preparades amb un diàleg obert que proporciona una aproximació en aspectes no anticipats inicialment . Aquestes proporcionaran una important font primària que complementa a la perfecció les deduccions derivades de l'anàlisi documental i musical.

## II. ESTAT DE LA QÜESTIÓ

Quan parlem de l'estudi de les bandes de música com a objecte d'investigació en el camp musicològic, podem dir què es tracta d'un camp jove. Des de sempre, la historiografia musical provinent del cànon ha elegit donar-li un grau més de rellevància a l'orquestra simfònica i la música de cambra – tot entenent-e com a practica instrumental culta-. És per això, que la banda s'ha reduït a un segon pla associat sempre a la cultura popular, el militarisme o el folklore; tot i que és evident la seva forta presència a aquests contextos, aquesta formació també té un gran repertori musical tan desconegut com interessant i que no hi té res a envejar al d'altres ensembles.

Ben entrats els anys noranta i tocant amb les primeres dècades del s. XXI, s'ha produït una mena d'interès acadèmic per recuperar (i no sempre dignificar) la banda com a objecte d'estudi vàlid, sobretot des del nivell social, però també de repertori. Aquest apartat revisarà les diferents aportacions bibliogràfiques que vertebren el marc contextual del present escrit: per un costat, la situació de les bandes a l'Espanya de finals del s. XIX; i per l'altre, la fundació i primers anys de la Banda Municipal de Barcelona.

## 2.1 Les bandes a l'Espanya de finals del XIX

Entendre la situació de les bandes de música a l'Espanya de la Restauració suposa partir d'un doble context: el de l'activitat musical general del país i el de la tradició bandística en específic. A la síntesi sobre la música espanyola del XIX que ofereix *Fernández-Cid* (1973), observem un ambient llegat del vuitcentisme que marca a les bandes com principals difusores culturals en uns temps on els teatres d'òpera i les sales de concerts eren territori d'elit. L'única experiència de música instrumental en directe que consumia la gran part de la població provenia d'aquestes formacions, que solien actuar a passeigs, places i festes majors.

Si ens fixem en la composició original per a aquest format, l'aportació clau ve de la mà d'*Oriola Velló* (2020), tot abordant pionerament la creació de música per a grans formats de banda a l'Espanya de fa dos segles. Al seu article el debat hi és present: el repertori original – en contraposició a transcripcions d'obres simfòniques i operístiques - suposa una eina central per a entendre la consolidació d'aquesta formació amb una identitat artística pròpia. L'autor defensa que, malgrat la gran quantitat de bandes arreu la geografia estatal durant la segona meitat del XIX, la producció de repertori per a aquesta formació era gairebé escàs; evidenciant una manca de mercat editorial consolidat i de limitacions tècniques de diferents conjunts (que no hem d'oblidar que en la gran majoria estem parlant de bandes amateurs).

No obstant això, quan ens fixem en Catalunya, *Martorell i Valls* (1985) proporcionen una panoràmica del conjunt de la música que es duia a terme a aquest territori durant segles i que permet contextualitzar el sorgiment de la BMB dintre d'un corrent molt més ampli. Aquesta perspectiva es veurà complementada per *Albet* (1991), que complementarà la riquesa i singularitat de la tradició musical catalana, remarcant les bandes com a espais de sociabilitat que aporten identitat col·lectiva en una Catalunya al mig de la Restauració. Tots dos treballs ens fan veure que el sorgiment de la BMB és la culminació d'un impuls cultural que volia fer de Barcelona una gran capital europea.

Ara bé, *Pascual Vilaplana* (2000) ens recorda que les bandes de música en l'Espanya del s. XX han patit una constant tensió entre la seva funció tradicional – vinculada a la festa, les processons i l'entreteniment popular - i una vocació artística que amb el temps s'ha desenvolupat i ha esdevingut motiu per trobar aquestes formacions a les sales de

concerts. Aquesta diatriba, desenvolupada en el seu article *Las bandas de música: un vehículo de cultura para el siglo XXI*, ens permet fer una interpretació curiosa de la plantilla de la BMB; cada ampliació o modificació de la mateixa respon a unes decisions que posicionen el model de banda que en cada moment es vol ser.

## **2.2 Creació de la Banda Municipal de Barcelona**

La historiografia dedicada a la Banda Municipal de Barcelona es veu concentrada en tres grans treballs de referència, cronològicament escalonats, ens proporcionaran una cobertura gairebé completa de la formació des dels seus inicis fins a la meitat del XX; no obstant el temps que queda ha estat complementat per recerca de nova creació.

Un dels primers exemplars que coneixem és l'estudi de *Caballé i Clos* (1946), que, tot i anomenar-se apuntes, presenta un valor impressionant en ser una font primària redactada per una persona contemporània als fets i a l'entitat des de l'interior. Tot redactant els orígens de la formació, les circumstàncies de creació per part de l'Ajuntament de Barcelona i els seus primers directors – per on trobem Josep Rodoreda o Lamote de Grignon –, l'autor aporta informació d'arrel la funció cívica i cultural que la banda exercia a inicis del XX.

Per altra banda, la gran síntesi historiogràfica de la BMB és l'obra de *Bonastre i Beltrán* (1989), que fou publicada amb motiu del cent aniversari de la formació. Tot cobrint el primer segle de vida d'aquest ensemble, analitza de forma institucional i musical alhora els seus avatars de la seva vida administrativa i el seu repertori i diferents directors. L'obra és, si més no, una referència imprescindible per a qualsevol estudi relacionat amb la formació, essencial per situar, en aquest cas, les obres analitzades segons el seu context específic.

Tot seguit trobem *Almacellas* (2003), acotant els anys de consolidació de la BMB i l'era dels seus grans dos directors: Joan Lamote de Grignon i el seu fill Ricard. Al text s'ofereix una detallada anàlisi que implica repertori, plantilla i autocomprensió institucional. Aquest camí evolutiu és el marc indicat per interpretar les obres del període dels Lamote de Grignon que analitzaré al treball, i la raó per la qual el títol del seu estudi – *Del carrer a la sala de concerts* – és la síntesi perfecta de les tensions consecutives del primer mig segle d'existència.

Malgrat això, la recerca més recent arriba amb *Fontelles-Ramonet i Bonet* (2025) al capdavant, tot obrint una nova via d'investigació. Al seu article s'explora la relació de la BMB amb la tradició musical catalana de la cobla, fet el qual va suposar la

incorporació d'instruments d'aquest àmbit a la plantilla i la creació de nous com la barítona. Aquesta aportació és especial en relació amb aquest treball per dues raons: en primer lloc, perquè és una evidència que la BMB ha estat un “laboratori d'innovació tímbrica” a través de l'organologia; i, en segon lloc, perquè mostra com aquesta formació ha estat estudiada sectorialment però mai de forma global i diacrònica. A aquest buit és on es pretén incorporar el present treball.

En conjunt, tot havent consultat la bibliografia disponible, confirmem que la BMB ha sigut l'esqueta d'un corpus historiogràfic sòlid per la seva vessant institucional, cultural i social. No obstant això, la seva dimensió organològica encara roman molt poc explorada, i és aquí on entra aquest treball.

### **III. VIATGE SONOR PER LA CONSTITUCIÓ D'UNA FORMACIÓ PROFESSIONAL EN RELACIÓ A LA SEVA ORGANOLOGIA : LES OBRES DE BANDA PER AUTORS CATALANS.**

#### **3.1 L'inici - *Espanya : Polka militar i Orient et Occident* -**

##### **3.1.1 Espanya : Polka militar (Josep Rodoreda , 1885 –1886)**

###### Contextualització

Ens trobem l'any 1886, un punt que suposarà un canvi important en l'activitat cultural de la vila comtal: neix la Banda Municipal de Barcelona. Amb la intenció de voler equiparar la vida barcelonina a la d'altres grans ciutats europees, en aquest cas pel qual respecta la cultura, es tria a Josep Rodoreda com a primer director de la formació. És per això que tenir una obra escrita per a banda (de la seva pròpia mà), tot i que també hi és per orquestra o piano, suposa un molt bon material per observar i deixar testimoni de quina era la concepció d'aquests tipus de formacions en el moment fundacional de la BMB.

Rodoreda era un clar coneixedor de les bandes de música; havent sigut successor de Josep Anselm Clavé al moviment coral català, fou una figura de referència dintre del món que envoltava la música popular barcelonina. Per això, no és d'estranyar que aquesta obra sigui de caràcter militar; no hem d'oblidar que les formacions bandístiques del moment estaven molt arrelades a aquests ambients .

La seva peça, *España: Polka militar* (1885-1886), dedicada a l'exèrcit espanyol, es caracteritza pel seu fort ritme binari que ens porta a deduir que fou pensada per a ser interpretada a diferents celebracions i actes oficials. Podem dir que encaixa perfectament en el que anomenaríem repertori cívic- institucional propi del XIX: peces musicals que tenen una funció pública i que les bandes toquen als actes dirigits a la resta de comunitat.

### Descripció organològica

La plantilla de l'obra respon al model de banda espanyola de la Restauració, en la seva pròpia configuració real.

La secció de fusta inicia amb el flautí en Do (421.121.12-71) i la flauta (421.121.12) com a aeròfons de bisell sense canal d'insuflació, de tub obert; tot seguit de l'oboè (422.112-71) i els fagots I, II (422.112-71), aeròfons de columna d'aire amb llengüeta doble i de tub cònic. A continuació trobem els aeròfons de columna d'aire amb mecanisme de llengüeta simple: els clarinets en Sib I, II, III (422.211). La utilització de l'anomenat clarinet en Mib (422.211) aportarà unes pinzellades de color a un registre extremadament agut i brillant, mentre que la resta de clarinets actuaran com a vehicle de les línies melòdiques principals, acompanyats del clarinet baix al registre greu. Dintre d'aquesta família de llengüeta simple encara ens queden els saxòfons (422.212-71) -- inventats per Adolph Sax—que es divideixen les veus entre soprano, alt, tenor i baríton. El fet que aquests instruments tinguin cabuda a les plantilles de les bandes espanyoles remarquen un cert emmirallament en els models francesos de les orquestres d'*harmonie*.

Per altra banda, trobem la secció de metall, amb els aeròfons per vibració de llavi (423). Aquesta s'inicia amb la família dels fiscorns: els fiscorns alt I, II en Mib i el fiscorn tenor I, II en Sib (423.232.11), amb tubs cònics de vàlvules rotatives.; tot seguit del fiscorn baríton en Sib (423.232.11), de les mateixes característiques. Cal remarcar que aquest grup d'instruments són bastant característics de les bandes espanyoles de finals del XIX, tot i ser igual que la gamma de bugles que s'utilitzava al model francès, únicament la nomenclatura és diferent. A més, el registre agut i més brillant de la secció recau en els cornetins I, II en Sib (423.232.12) i les trombes I-II en Fa (423.232.12), instruments amb un comportament més proper al tub cilíndric amb vàlvules de pistons. A continuació, seran les trompes I, II en Fa (423.232), de tub cònic amb vàlvules, qui amb la seva sonoritat plena serviràn de nexa entre les diferents sonoritats; juntament

amb els trombons I, II (432.22) amb el mecanisme de colissa i els baixos en Mib i Sib (423.232), qui s'encarreguen de construir una base estable.

Per descomptat, no podem deixar de banda una de les famílies més estrictament funcionals: la percussió. Amb la lira, idiòfon de plaques metàl·liques percutides (111.222), que era un element habitual de la música que se sentia als carrers. Ara bé, també apareix el triangle, com a idiòfon de percussió directa (111.2); el bombo i el tambor, com a membranòfons de doble membrana percutida (211.212) i els plats, que funcionen com a idiòfons de percussió mútua (111.142). És sobretot, a aquest tipus de repertori marcial, on la percussió rebrà la funció de marcar el temps i subratllar (en el cas de la polka) els accents de la dansa.

### Funció social i context d'interpretació

La polka militar com a gènere és l'encarregada de ser qui porta les bandes a l'aire lliure, a places i passeigs, sobretot a context dels concerts dominicals que molt sovint constituïen una de les pràctiques culturals centrals de moltes ciutats. Cal remarcar que la seva dedicatòria, situa l'obra en una esfera de representació institucional de l'Estat, funció que han rebut, en la gran majoria de casos, les bandes civils del període. No obstant això, el fet que estigui fet per piano demostra un clar rerefons de vida domèstica, ja que aquest tipus de reduccions funcionaven com a un exitós mecanisme de difusió de la música popular en un temps anterior a la reproducció sonora mecànica.

### Valoració crítica

La importància essencial que recau en *Espanya: polka militar* (1885-1886) és simplement el que documenta. Ens trobem una peça reflexa de les convencions d'escriptura per a banda en el context hispànic de la dècada de 1880; a més de ser un clar exemple de quina era la funció (en gran part dels casos) de les bandes de música pel que socialment representa.

En termes d'hipòtesi del treball, aquí inicia el nostre viatge, que en gairebé cent quaranta anys portarà a la BMB del carrer a les grans sales i festivals arreu d'Europa.

### 3.1.2 Orient et Occident ( Camille Saint - Saëns, 1870)

#### Contextualització

*Orient et Occident* (1870) es tracta de l'única obra escrita per a banda del compositor francès. Composta per a un acte de gala de la *Union Centrale des Beaux-Arts Appliqués à l'Industrie* a la ciutat de París, s'emmarca dintre d'un context en què l'Exposició Universal i la inauguració del canal de Suez són els grans esdeveniments del segle. Amb idea de poder rellançar la seva projecció artística, Saint-Saëns entregarà aquesta obra subtitulada "*Grande Marche pour Harmonie Militaire*" i dedicada a Théodore Biais – qui era amic del compositor – que s'inscriu plenament en el corrent orientalista romàntic francès del XIX. A més, l'any 1909, el propi compositor faria una versió per a orquestra, satisfet del treball fet.

L'univers que envolta l'obra fou decisiu per a la seva composició organològica: l'Europa colonialista i les diferents Exposicions Universals estan construint una visió (molts cops exòtica i bastant difusa) de l'Orient. A tot aquest corrent, els compositors intentaven plasmar aquell món llunyà a través d'un conjunt de convencions musicals com poden ser l'ús de cromatismes o d'escala pentatònica. Saint-Saëns no serà menys, però enfoca la seva obra des d'un punt més sofisticat, tot contraposant el que ell entén per Orient i Occident. Tanmateix, el que pot semblar una segregació acaba convertint-se en un cant a la unió dels pobles a través d'una fuga final que barreja els dos mons.

#### Descripció organològica

La plantilla de l'obra és coneguda com la de *grande harmonie* francesa, en la seva canònica configuració de finals del XIX.

La secció de vent-fusta és encapçalada per la flauta en Do (421.121.12), tot seguit del clarinet en Mib, (422.211-71) que actua com a veu soprano de la secció de clarinets I, II en Sib (422.211). Tot i que els oboès I, II (422.112-71) són presents, no rebran el protagonisme que assoliran més tard amb les bandes simfòniques; així i tot, seran els saxòfons (422.212-71) amb les seves tres veus: alt, tenor i baix, qui exerceixen una funció estructural de primera magnitud, que funciona com a capa tímbrica tot unint la fusta i el metall: un rol assignat per la *grande harmonie* francesa des de la seva incorporació per decret el 1845.

Per altra banda, la secció de metall se centra de nou en els anomenats aeròfons de llavi (423). Primerament, trobarem la família dels bugles, aportant un característic so que passa des del petit bugle en Mib (423.121.22), els bugles I, II en Sib(423.121.22) i el

bugle baix en cilindre Sib (423.121.22), tot creant un timbre homogeni i arredonit gràcies al seu tub cònic amb vàlvules. Tot i això, també s'incorporen els barítors I-II en Sib (423.232) i els contrabaixos en Mib i Sib (423.232), com a extensió greu del grup que hi sosté tot el ciment harmònic amb la seva estabilitat característica. A continuació, el registre agut es veurà donat per la brillantor dels cornets de pistons I-II en Sib (423.232.12) i el conjunt de trompetes (I-II-III-IV) en Mib (423.232.12); un tipus d'instruments de tub més cilíndric amb vàlvules de pistons i que amb el seu so directe lideren la formació. Tanmateix, seran les trompes I, II, III, IV (423.232), qui amb la seva sonoritat i timbre ple serviran de nexa entre les diferents sonoritats.; juntament amb els trombons I, II, III (432.22): encarregats de tancar aquesta secció.

Pel que fa a la secció de percussió, trobem la presència del triangle (111.2); el bombo, (211.212); els plats (111.142) i les timbales, membranòfons de membrana tensada (211.12). Aquesta tria no és gratuïta, ja que Saint-Saëns es va inspirar en l'ús de la percussió que feien les antigues bandes de geníssers de l'Imperi Otomà; formacions militars i musicals alhora que acompanyaven als exèrcits al camp de batalla per intimidar a l'enemic.

Les melodies monòdiques inspirades en el clarinet soprano i amb el saxo tenor en la secció central, a més dels pedals harmònics dels bugles baixos, intenten imitar la textura oriental de la forma més "europeament fidedigna". El cromatisme de les línies i l'ús d'algunes gammes pentatòniques en els passatges que evocuen orientaltat són decisions d'escriptura, no d'organologia; però és precisament la restricció als instruments convencionals el que fa de l'obra un exercici força interessant de traducció musical a sonoritats que fins al moment no es coneixien gaire.

### Funció social i context d'interpretació

L'obra fou composta en un ambient de gala institucional, la banda actuava com a imatge del prestigi cultural de la República francesa. Tot i tractar-se d'una estructura semblant a una marxa – amb seccions contrastants i posterior fuga- respon a una idea de música feta únicament per ser escoltada i no ballada. Curiosament, el mateix autor la va transcriure per a orquestra l'any 1909.

### Anàlisi comparativa i valoració crítica

A l'hora de comparar *España: Polka militar* (1885-1886) i *Orient i Occident* (1870) es revelen concepcions interessants i al mateix temps diferents del que en aquells temps suposava una banda de música.

Tots dos autors empren de manera molt similar la lògica de distribució funcional dels aeròfons, tot mantenint la melodia a la fusta i l'harmonia als metalls amb registre mitjà o greu; tot i que a les mateixes obres trobem evidències que això pot variar. No obstant això, mentre Rodoreda treballa dintre de les convencions de gènere de dansa sense aparent voluntat d'explorar els recursos tímbrics de la formació (a aquesta obra), Saint-Saëns construeix una arquitectura sonora de capes on cada família té una funció diferenciada.

En conjunt, la parella il·lustra que la banda de finals del XIX no era una formació uniforme sinó un organisme que s'adaptava a les configuracions socials i culturals del seu context nacional, institucional i funcional.

### **3.2 Modernisme bandístic - *Scherzo sobre un tema popular i Second suite in F for military band* -**

#### 3.2.1 Scherzo sobre un tema popular (Joan Lamote de Grignon, 1915)

##### Contextualització

L'any 1913 Joan Lamote de Grignon assumirà la direcció de la Banda Municipal de Barcelona amb un projecte clar: fer de la formació un conjunt capaç d'abordar repertori d'ambició simfònica i de ser vehicle del "so català". L'*Scherzo sobre un tema popular* (1915) és un dels primers resultats d'aquest projecte, tot tenint origen en la seva versió per a orquestra que havia escrit l'any 1899 i revisat en 1910. La utilització de temes populars com La Filadora – utilitzada per Garreta, Toldrà i Serra – ja és una declaració d'intencions: la banda pot i ha de ser una eina que suporti la identitat musical de Catalunya.

Com és evident, l'obra s'inscriu dintre del corrent modernista català, un moviment que, des del punt de vista musical, reivindicava la dignitat de la música nacional dintre dels paràmetres formals de la tradició europea culta. Lamote no farà una simple harmonització d'una cançó popular, sinó que la mimetitzarà en una forma derivada del minuet – A (exposició temàtica) / B (secció central modulant) / A' (reexposició variada) - amb clares influències de l'scherzo romàntic post-beethovenià. Com hem dit, l'elecció

formal no és innocent: situa la música popular catalana en continuïtat directa de la tradició canònica europea.

### Descripció organològica

El reclam organològic més potent de l'obra és, per descomptat, la incorporació d'instruments de cobla: el flabiol, el tible i la tenora compartiran pentagrama amb els aeròfons convencionals de la banda, en una solució de notació que revela la pràctica organològica de la BMB en aquell moment. És curiós observar com, al manuscrit, la plantilla ja està preimpresa, tot i que Lamote afegeix anotacions a llapis (com el nombre d'instrumentistes per faristol o la inserció d'instruments de la que ja hem parlat); això és mostra de la flexibilitat i nombrositat de la plantilla d'aquells moments, que sempre s'adaptava als recursos disponibles. Fontelles-Ramonet i Bonet (2025) han documentat amb detall com la BMB fou l'escenari privilegiat d'aquesta unió organològica, i com "l'Scherzo" de 1915 és un dels primers testimonis.

Pel que respecta els instruments, comencem amb el flabiol: un aeròfon de bisell de tub cilíndric (421.221.12). Aquest pertany a la família de les flautes de bec, sent tocat amb una sola mà mentre amb l'altra es toca el tamborí. La seva incorporació a la banda suposa una decisió de color i tímbrica molt precisa: el flabiol aporta un timbre agut i penetrant que ens transporta a unes ressonàncies catalanes que cap altre instrument pot imitar. El tible (422.112-71), de la família dels oboès, és un aeròfon de doble llengüeta de tub cònic; que comparteix família amb la tenora (422.12-71), tot i que aquesta s'inscriu dintre d'una altra tessitura. Tot i formar-hi part de la família dels oboès, el timbre i procés de construcció és diferenciat: el tub de fusta amb el seu forat cònic específic i la canya doble de construcció artesanal generaven un so nasal i vibrant que és marca personal de les agrupacions de cobla.

No obstant, la resta de plantilla respon a la configuració de banda d'inicis del XX. La flauta en Do (a 4 veus) (421.121.12), en aquest concret cas, es veu acompanyada ja no pel flautí, sinó pel flabiol. Per la seva banda, l'oboè (a 3 veus) (422.112-71) i el fagot I-II (422.112-71) compartiran guió amb la tenora (422.112-71) i el tible. A més, com començarem a observar, la família de clarinets en Sib I-II (422.211) actua com a eix de la secció, tot estratificada amb el clarinet en Mib i el clarinet baix. Els saxos, amb les veus de soprano, alt I-II, tenor I-II, baríton i baix (422.212-71) complementaran amb el seu color càlid i fosc a la fusta.

La secció de metalls està encapçalada per les trompes I, II, III, IV en Fa (423.232), els cornetins I-II en Sib (423.232.11), les trompetes I-II en Fa (423.232.11) i els trombons I, II, III, IV (423.221.22). Mentre que es complementen amb la llarga secció de bugles – bugle en Mib (I, II), Sib (I, II), alt (I, II), baríton (I, II), baix, i contrabaix en Mib i Sib - (423.121.22) que oscil·len entre el registre mitjà i greu; acompanyant al baix (423.22) que solia estar doblat pel contrabaix (321.322-71) conegut com a cordòfon d'arquet, ocupant el registre més greu de tota la formació.

Curiosament, la secció de percussió solament té paper de timbales (211.12): un tambor de cos en forma de caldera amb membrana única.

### Funció social i interpretació

Amb *Scherzo sobre un tema popular* (1915), Lamote reivindica per a la BMB el mateix espai de recepció que l'orquestra simfònica ocupava a les grans sales, mai sense deixar de banda els concerts al carrer. A aquest període es va voler mostrar la versatilitat de la formació tant en interiors com en exteriors, sent una evidència els diferents arranjaments i transcripcions per a banda d'obres orquestrals que el mateix Lamote escrivia tot doblant diferents veus perquè al carrer pogués escoltar-se tot amb claredat. Tal com expliquen diferents autors, ens trobem davant un moment històric on diferents compositors catalans voldran fer de la banda una formació artística plenament autònoma.

### Valoració crítica

Des d'una perspectiva organològica, aquesta obra és un dels documents més rics del corpus analitzat. La integració d'instruments de cobla a la plantilla no és una anècdota pintoresca sinó una decisió ben reflexionada que dona consciència a la identitat musical catalana per mitjà de dues tradicions – la banda i la cobla- tot coexistint i autoalimentant-se. Aquesta visió, analitzada amb anterioritat per Fontelles-Ramonet i Bonet (2025), que té a veure amb la invenció de la barítona, és un dels trets més significatius de la tradició bandística catalana que fa de la BMB una formació pionera i única en el seu temps.

### 3.2.2 Second Suite in F for Military Band (Gustav Holst, 1911)

#### Contextualització

La *Second Suite in F for Military Band* (1911), de Gustav Holst, és un dels fonaments del repertori original per a banda del segle XX. Aquest monument fou compost per a la banda militar britànica i dedicada a James Causley Windram, tot inscrivint-se en un moviment de dignificació de la banda anglesa on Holst i Vaughan Williams van ser els defensors al primer terç de segle. Segons la seva idea, la banda podia generar un repertori idiomàtic d'ambició compositiva comparable a la música de cambra o simfònica sense cap mena de dubte.

La tècnica que aplicava l'ús de melodies tradicionals angleses – recopilades pel moviment folklòric britànic - era una estratègia compositiva ben interessant. A inicis del XX, les melodies populars es fusionaren amb el llenguatge específic de banda, tot construït sobre una distribució intel·ligent de les línies entre les famílies d'aeròfons.

#### Descripció organològica

Si observem la plantilla de la *Second Suite in F for Military Band* (1911) ens podem imaginar a la perfecció una banda militar anglesa d'inicis del segle XX, en la seva versió més estesa.

La secció vent-fusta està liderada per la flauta en Do (421.121.12) i el flautí (421.121.12-71), adquirint en el tercer moviment un protagonisme solístic rellevant. L'oboè I, II (422.112-71), funciona com a element expressiu importantíssim; és el seu solo al segon moviment, *Songs without Words*, el que s'ha convertit en un dels passatges obligats per a tots els oboïstes que algun cop han tocat en banda. En moments com aquest s'observa la voluntat de l'autor de portar al màxim la capacitat lírica d'un instrument que a les bandes no rebia la mateixa importància que a l'orquestra. Per la seva banda, el clarinet en Mib (422.211) i els clarinets en Sib amb les veus de solo, I, II, III, alt i baix (422.211) constitueixen un gruix important a la secció de fusta, i això permet a Holst distribuir línies melòdiques amb una sofisticació contrapuntística inèdita en el repertori bandístic del moment. A més, el fagot I, II (422.112-71) ampliarà el registre greu de la fusta fins al punt d'anticipar la wind orchestra europea de finals del segle XX. Cal remarcar que la presència del contrafagot en el repertori bandístic espanyol no era un fet molt comú, però al llarg del segle passat, la seva sonoritat va fer que molts autors el començaren a incorporar a la banda. Per altra banda, tornem a trobar als saxòfons (422.212-71) en la seva distribució habitual a quatre veus – soprano, alt,

tenor i baríton-, però amb una lleugera diferència: també trobarem al saxo baix en Sib (422.212-71), tot complementant-se amb el mateix paper que el clarinet contrabaix (422.211).

La secció de vent-metall adopta (valgui la redundància) la configuració anglesa de banda: amb la corneta en Sib soli, I i II (423.232.11). Tot complementat amb la trompeta I, II en Sib (423.232.11), les trompes I, II, III, IV en Fa en dues parelles (423.232), i, els trombons tenors I, II i trombó baix (423.221.22). Això no obstant, el fonament greu arribarà de la mà del bombardí (423.232.11) i la tuba (4123.232.11); amb possibilitat de reforç pel contrabaix.

Pel que fa a la percussió, Holst utilitzarà un llarg nombre d'instruments de percussió tant idiòfons com membranòfons: els plats – de xoc (111.142) i suspesos (111.141)-, el triangle (111.2), la pandereta (211.311 + 112.1), el bombo (211.212) i la caixa (211.212). Tanmateix, la presència d'una enclusa de ferrer en *Song of the Blacksmith*, tercer moviment, es tradueix en un gest organològic i teatral alhora; tot tractant-se d'un idiòfon percudit de material industrial que Holst incorpora evocant els sons de la forja.

#### Funció social i context d'interpretació

La distribució de l'obra, composta per a banda militar, respon a una lògica de suite que la divideix en: *March*, *Song Without Words*, *Song of Blacksmith* i *Fantasy on the "Dargason"*. Mitjançant el folklore anglès i les seves cançons, Holst concep l'obra tot demostrant les múltiples possibilitats expressives de la banda en un moment en el qual la formació comença a alliberar-se de la seva funció únicament representativa i se li permet generar un discurs musical autònom.

#### Anàlisi comparativa i valoració crítica

Quan comparem les obres de Joan Lamote de Grignon i de Gustav Holst se'ns revelen dues estratègies paral·leles de dignificació artística de la banda que comparteixen el mateix impuls tot i que des de posicions lleugerament diverses.

Holst treballarà des de fora de la institució, únicament com a compositor, i sabrà construir una agraïda obra que explora i mostra al públic els diferents recursos tímbrics que extrau de la banda a través de: el solo de bombardí, els contrastos entre el metall i la fusta, l'enclusa de ferrer... Això no obstant, Lamote actua com a compositor, però també des de dintre com a director; mentre eleva el nivell artístic de la BMB, la dota d'un repertori identitari. Clarament, la incorporació dels instruments de cobla no té

comparatiu amb Holst, qui prefereix aprofundir en la distribució estratègica de les línies entre els aeròfons que ja té a la plantilla.

En definitiva, si llegim juntes aquestes dues obres observem els dos camins que seguirà la banda durant tot el segle XX: la formació com a orquestra de vent idiomàtica i la banda com a vehicle d'identitat cultural.

### **3.3 El mite simfònic - *Joan de l'Ós* i *Lincolnshire Posy* -**

#### **3.3.1 Joan de l'Ós ( Ricard Lamote de Grignon, 1933)**

##### Contextualització

*Joan de l'Ós* (1933) fou una obra composta l'any 1933 per Ricard Lamote de Grignon i estrenada l'any 1936 per la BMB sota la direcció del seu pare: Joan Lamote de Grignon. Essent una de les obres més ambicioses dintre del corpus analitzat, s'ha constituït com una de les insígnies del repertori bandístic català de la primera meitat del segle XX.

Estem parlant d'un poema simfònic per a banda, solistes vocals (baríton, soprano, baix) i cor mixt, basat en la llegenda popular homònima catalana. La plantilla, com observarem, és d'una complexitat especial per a l'època, incloent instruments que en el moment de la composició eren poc habituals o estaven en vies de desaparèixer. Temps després s'ha realitzat una revisió de la mà de Jaume Vilà i Figueres (antic intèrpret de la BMB) on s'explica que la seva programació implica necessàriament l'adaptació o supressió d'alguns instruments, una dada que revela fins a quin punt la plantilla que escriu Ricard Lamote era possible fora de Barcelona, hereva de la gran plantilla històrica de la BMB que va dissenyar el seu pare.

##### Descripció organològica

La plantilla de l'obra inclou una organologia que avui en dia és molt difícil d'aconseguir, per això normalment es du a terme a partir dels materials revisats l'any 2019.

El vent – fusta inicia amb les flautes I, II, III i IV (421.121.12) juntament amb dos flautins (421.121.12-71), dotant al registre agut d'una àmplia massa sonora. Pel que fa als aeròfons de doble llengüeta de tub cònic, com és la família de l'oboè, trobem els oboès I, II; amb el corn anglès en Fa (422.112-71) – indicat a la partitura com a oboè III-. També trobarem als instruments de cobla que s'inscriuen a la mateixa categoria organològica que els instruments anteriors; aquests no apareixen durant tota l'obra, però

sí a diferents intervencions. El tible (422.112-71), i les tenores I, II (422.112-71 de registre tenor) generaran la idònia sonoritat catalana que requereix el popular mite, operant en moments de color local, i trencant la sonoritat continua de la banda, tot transportant-nos a un univers sonor diferent. Pel que fa a la secció més greu de la fusta trobarem els fagots I, II (422.112-71) que en aquesta ocasió es veuran acompanyats del sarrusòfon, un instrument aeròfon de doble llengüeta i tub cònic metàl·lic inventat per Pierre-Auguste Sarrús l'any 1856. Cal tenir en compte que aquest instrument ja estava caient en desús en la dècada dels trenta i en la versió més recent es recomana tocar aquesta partitura amb un contrafagot de manera que mantindríem l'afinitat tímbrica. En aquest cas també podria substituir-se per un saxo baix (422.212-71), però el fet de passar d'un aeròfon de llengüeta doble a un de simple es notaria en la pèrdua de la foscor de l'instrument. La família dels clarinets (422.211), tanmateix, tampoc té cap precedent en el sistema d'estratificació que utilitza. A la partitura original trobàvem el petit clarinet I, II en Lab, un instrument de tessitura realment molt aguda que era una 3a per amunt del conegut requint; al aparèixer a indicades aparicions es va optar amb el temps per substituir-lo per un clarinet en Mib. Llavors els anomenats "violins" de l'orquestra de vents de Lamote estaven compostos pel petit clarinet en Mib (en la versió moderna dos perquè un fa el paper del clarinet en Lab), el clarinet sol, I i II en Sib, el clarinet alt I, II en Mib i el clarinet baix I, II en Sib. A continuació, els saxos (422.212-71), apareixen també desdoblats en diferents veus - soprano I, II; alt I, II, III, IV; tenor I, II, III; baríton I, II; i baix - mostrant una representació completa (i ja gairebé estandarditzada, tot extraient la nombrositat d'intèrprets) de la família instrumental provinent de la grande harmonie d'inicis de segle.

Pel que fa a la secció de metall, també trobarem una gran diversitat d'instruments reflexos de la gegantesca plantilla de Joan Lamote de Grignon. Les quatre trompes (423.232) servien com a pont tímbric entre la fusta i el metall; tot seguides de les trompetes I, II, III en Do, amb pistons (423.232.11), qui coexistien amb les trompetes I, II, III en Fa; altre instrument que en els anys 30 no estava del tot estandarditzat. A la nova versió aquesta es veu substituïda per altra trompeta en Do per facilitar-ne la lectura. A continuació, els quatre trombons (423.221.22) cobriran les tessitures de tenor i baix, ja que la resta de colors ja la genera la següent família: els bugles (423.121.22). Aquests instruments apareixen dividits en fins a 8 veus, fet que (altra vegada) no té cap precedent en la literatura bandística: el bugle soprano en Mib, el bugle contralt I, II en Sib, el bugle tenor I, II en Mib, el bugle baríton I, II en Sib, el bugle baix I, II, III, IV

en Sib i els dos grups de bugles contrabaix I, II en Sib i en Mib. És més que evident que Lamote va fer un treball quirúrgic a cada veu de cada família com si fos tan important com la distinció de registres de la corda a una orquestra simfònica. Ara si, l'única corda que trobarem seran els contrabaixos (a 4), cordòfon d'arquet (321.322), que proporcionaven una base greu específica que cap altre instrument de vent podia igualar. No obstant això, la secció de percussió continua sent titànica: la celesta, idiòfon de plaques metàl·liques percutides, (112.122), la lira o el carrilló (111.222), les campanes com a idiòfons tubulars de percussió directa (111.242.121), el bombo (211.212), la caixa (211.212.12), els plats (111.142) i el plat suspès (111.241.1), el tam – tam (111.241.1) i el triangle (111.2) configuren una secció amb un desplegament total de colors en una concepció musical que anticipa el tractament d'aquests instruments en la literatura musical de la segona meitat del XX.

#### Funció social i context d'interpretació

*Joan de l'Ós* (1933) es tracta d'una obra en majúscules i un emmirallament de la idea d'acte artístic autònom. La idea d'incorporar solistes vocals i cor, situa la peça en la tradició de poema simfònic hereva del romanticisme tardà, tot projectant-la al model de la banda d'una forma totalment inèdita. Encara més, l'estrena al Palau de la Música de Barcelona evidencia la voluntat que es té a aquest període, ara més que mai, d'igualar-se o superar l'ambició de la literatura de les orquestres simfòniques.

#### Valoració crítica

L'obra funciona com a punt àlgid del projecte de banda dels Lamote envers la BMB: una formació que aspira a tenir una gran riquesa tímbrica, tot amplificada per la identitat catalana. Aquesta megalodònica plantilla és un dels trets més valuosos d'aquest treball tot revelant fins on podia arribar la imaginació organològica en un moment en què l'estandardització de la banda no pot arribar, bàsicament perquè aquesta està en constant expansió.

### 3.3.2 Linconshire Posy ( Percy Grainger , 1937 )

#### Contextualització

*Linconshire Posy* (1937) és el producte final d'un llarg procés de recuperació folklòrica; aquesta, intenta plasmar en sis retrats musicals la personalitat del cantant a qui van recopilar la melodia subjacent a través de guanyos rítmics, legatos, staccato o tendències ornamentals.

L'*American Bandmasters Association* a Milwaukee serà l'encarregada de fer que Percy Grainger escrigués aquesta obra, estrenada, per una banda, parcialment amateur integrada per treballadors de les cervesseries *Pabst Blue Ribbon* i *Blatz Brewery*.

Amb aquesta obra trobem una anècdota: Grainger, qui era un confiat abstemi, va anotar a la partitura amb to irònic que els intèrprets es preocupaven més per la cervesa que no pas per la música; aquest fet esdevé arrel la dificultat que tenien els intèrprets per tocar l'obra, fins al punt que el dia de l'estrena no es van interpretar ni el tercer ni el cinquè moviment.

Grainger era un ferm crític amb les tendències que tenien les bandes d'imitar a les orquestres, i aquesta obra és una demostració pràctica de la seva idea d'idioma bandístic; tot relacionat amb el pensament de Holst. La música, acompanyada per un programa, descrivia tota mena de situacions que l'autor havia escrit condemnant diferents problemàtiques del moment.

#### Descripció organològica

La plantilla de l'obra respon a la d'una *concert band* nord-americana estandarditzada dels anys 30'. El flautí (421.121.12-71), juntament amb les flautes I, II (421.121.12) encapçalen la fusta; tot seguides per l'oboè I, II i el corn anglès (422.112-71). El fagot I, II i el contrafagot (422.112-71), per la seva banda ampliaven el registre greu de la doble llengüeta, mentre que els clarinets (423.211) estratificaven en sis nivells el registre mitjà-agut. El clarinet en Mib, els tres clarinets en Sib, el clarinet alt en Mib i el clarinet baix en Sib configuren la columna vertebral de la secció de fusta tot acompanyat de les cinc divisions de tessitura dels saxòfons soprano; alt I, II; tenor; baríton i baix (422.212-71).

Per altra banda, la secció de metalls prescindeix dels *bugles* - especialment típics a les zones d'influència francesa- i s'organitza al voltant de les trompetes I, II, III en Sib (423.232.11), les trompes I, II, III, IV en Fa (423.232), els trombons I, II i baix (423.221.22), el baríton en Sib (423.232.11), el bombardí (423.232.11) i les tubes I, II

(423.232). Malgrat això, la presència del baríton i del bombardí és un tret típic de la tradició angloamericana, tret que a l'Espanya del moment no apareix, ja que són instruments que tot i tenir un timbre i tessitura diferents, es construeixen de forma molt similar.

En aquest cas, la percussió és més variada del que suggereix la fins ara tradició militar bandística, sempre mantenint-se en una configuració funcional. Les timbales (211.12) actuaran com a fonament rítmic i harmònic, mentre que la caixa (211.212.12), el bombo (211.212) i els plats (111.142) completen la percussió de membranes i idiòfons convencionals. Tot i això, l'element més singular és la percussió melòdica: el xilòfon, idiòfon de plaques de fusta percutides (111.212); les campanes de mà suïsses (111.242.122) i les campanes tubulars, marcades com a *ad lib* (111.242.121). Concretament amb aquest últim idiòfon tubular, l'autor fa de la seva presència opcional un índex de voler ampliar el ventall expressiu de la secció més enllà de la funció rítmica convencional.

#### Funció social i context d'interpretació

*Lincolnshire Posy* (1937) és una obra de concert pensada a una alta exigència a la qual l'autor aspira que arribi la formació. La seva programació requereix instrumentistes d'un cert nivell amb una capacitat de lectura rítmica que les bandes amateurs de l'època no podien assolir. Grainger era ben conscient d'aquest fet i el vivia com una tensió productiva: escrivia per a una banda ideal que havia de ser construïda, no per la banda que tenia davant.

#### Anàlisi comparativa i valoració crítica

El debat de la meitat del segle envers les dues visions de la trajectòria de la banda es veurà reflectit en la contraposició entre *Joan de L'Ós* (1933) i *Lincolnshire Posy* (1937). Ricard Lamote de Grignon concep la banda com una orquestra de vent que ha d'aspirar a la màxima riquesa tímbrica possible, a través d'instruments com sarrusòfons, instruments de cobla i plantilles gegantesques. Tanmateix, Grainger ja considera un estàndard idiomàtic propi que no necessita instruments externs sinó d'una escriptura que exploti les especificitats de cada instrument.

En termes classificatoris com el de Hornbostel-Sachs, totes dues plantilles utilitzen el mateix espectre d'aeròfons, però són les decisions sobre quins instruments representen

cada categoria i el seu paper les que revelen concepcions lleugerament diverses de la banda com a organisme sonor.

A escala organològica *Joan de l'Ós* (1933) és culturalment específica, mentre que *Lincolnshire Posy* (1937) és idiomàtica i universalment exigent. Des d'aquest punt de vista l'obra de Lamote no podia interpretar-se a altra banda, mentre que l'obra de Grainger sí; malgrat això, no oblidem que totes dues són estrictament rellevants dintre de l'estètica del repertori que se solia dur a terme a aquestes formacions; i és per això que haurien de ser objecte d'estudi a qualsevol treball relacionat amb les bandes simfòniques del s. XX, o ben bé amb el repertori musical general del segle passat.

### **3.4 Paisatge popular – *L'aplec* i *Symphony “for band”* n°6 -**

#### **3.4.1 L'aplec (Agustí Borgunyó / arr. Moraleda, 1956)**

##### Contextualització

Aquesta obra arriba a la BMB en versió per a banda simfònica a través de l'arranjament de Joan Lluís Moraleda, tot realitzat a partir de la versió orquestral original del mateix any.

La seva programació sota la direcció de Ricard Lamote de Grignon, de qui ja hem parlat, respon a una de les funcions constants de la BMB al llarg de la seva trajectòria: ser vehicle de difusió del patrimoni musical català a través de transcripcions de les obres més representatives del repertori nacional. Borgunyó, un sòlid compositor de formació europea, idea *L'Aplec* (1956) com a obra de caràcter popular i festiu, tot representant sense voler la funció de la BMB en aquell moment.

##### Descripció organològica

L'arranjament de la mà de Moraleda planteja un dels problemes organològics centrals de qualsevol transcripció orquestral per a banda: la substitució de la família dels cordòfons. És per això, que normalment les línies melòdiques principals i textures que duen a terme els violins són assignades als clarinets en Sib i als saxos alts en Mib; implicant un canvi tímbric que aporta un plus de projecció i brillantor.

La plantilla comença a estandarditzar-se i la secció de fusta es veu conformada per: el flautí (421.121.12-71) i les flautes I, II (421.121.12); els oboès I, II i el corn anglès en Fa (422.112-71); i els fagots I, II (422.112-71). Els clarinets es divideixen en: clarinet en Mib o requint (422.211), clarinet solo en Sib, clarinet I, II, III en Sib (amb divisió interna), clarinet alt i clarinet baix. Mentre que els saxos soprano, alt, tenor i baríton

(422.212-71) configuren la família nexa entre la fusta i el metall. Curiosament, apareix l'arpa (322.222), l'únic cordòfon de corda pinçada que es manté de la versió orquestral. La secció de metall inclou en aquest cas les trompes en Fa (423.232) i trompetes I, II, III, IV en Sib (423.232.11). Això no obstant, quan es va realitzar l'arranjament també hi trobem paper de bugles contralts I, II en Si b (423.232.11), bugles baix I, II (423.232.11) i de bugles contrabaix (423.232.11) que foren substituïts més avant per fiscorns, bombardins en Do i tubes I, II en Do. A aquesta secció greu també se li afegirà el contrabaix (321.322-71) per poder recuperar efectes de la corda que potser s'haguessin perdut sense la seva presència.

Pel que fa a la percussió, trobem tres papers diferents. El primer es dedica únicament a les timbales (211.12), com a membranòfon de membrana tensada sobre caldera metàl·lica. Tot seguit hi trobem un altre paper que combinarà el campanòleg (111.242.121) amb el xilòfon (111.212), tot aportant color melòdic a diferents passatges on la brillantor és major. A més, encara ens marca a la partitura dos papers de "percussió I" i "percussió II", on els seus intèrprets hauran de dominar instruments com la caixa (211.212.12), el bombo (211.212), el triangle (111.2), la pandereta (211.311 + 112.1) i els plats (111.142).

Aquesta transcripció pot semblar del més convencional, però reflecteix a la perfecció la voluntat de Moraleda d'aprofitar les possibilitats expressives de la banda per compensar l'absència de corda.

#### Funció social i context d'interpretació

*L'Aplec* (1956) en la versió de Moraleda és un clar exemple per defensar allò que Vilaplana (2000) denomina la funció de difusió patrimonial de les bandes municipals; gràcies a aquesta formació, tot el públic rep la cultura tot i no poder permetre's l'accés a grans sales. A més, socialment l'Estat Espanyol dels anys cinquanta travessava un període de dictadura, i el fet de programar obres basades en la identitat festiva popular catalana abordava una dimensió simbòlica de resistència cultural que anava més enllà de qualsevol censura.

#### Valoració crítica

Quan comparem l'obra original per a orquestra i l'arranjament per a banda de *L'Aplec* (1956) ens adonem que, organològicament parlant, es tracta d'un exercici interessantíssim sobre les possibilitats i limitacions de les transcripcions. Moraleda fa una feina eficaç: respecta l'estructura original mentre troba les equivalències tímbriques raonables per a la gran part de textures tot explotant la riquesa de la plantilla de la BMB als anys 50'. No podrà reproduir el color de la corda, tampoc ho pretén, simplement es limita a recrear una obra original per a banda que no tingui res a envejar a la seva versió orquestral.

### 3.4.2 Symphony N°6 "For Band" op.69 (Vincent Persichetti, 1956)

#### Contextualització

L'obra analitzada fou un encàrrec de la *Washington University* de St. Louis, subtitulada "per a banda" tot indicant el seu desig de què fou únicament per a aquesta formació.

La seva sexta simfonia s'inscriu en un context de consolidació de la *professional concert band* nord-americana com a formació artística de primer nivell, un procés on compositors com Paul Hindemith, William Schuman i el mateix Persichetti en van tenir un paper força rellevant. L'escriptura idiomàtica emprada no intenta imitar l'orquestra sinó explorar i explotar les múltiples possibilitats específiques de cada aeròfon; iniciant-se una filosofia cada vegada més freqüent en tots els compositors que decidien escriure per a aquesta formació.

#### Descripció organològica

La plantilla d'aquesta simfonia ja segueix l'estàndard de la *concert band* nord-americana.

Mentre que el flautí en Do (421.212.12-71), les flautes I-II (421.212.12) i els oboès (422.112) configuren la fusta aguda; el clarinet alt en Mib (422.211), els clarinets en Sib a tres veus (422.211), el clarinet alt en Mib (422.211) i el clarinet baix en Sib (422.211) són els encarregats de ser l'eix de la fusta. Pel que fa als fagots I, II (422.112-71) es complementen amb la família de saxòfons - alt en Mib I-II; tenor en Sib i baríton en Mib (422.212-71)- generant l'estrat intermedi i greu de la secció de vent fusta.

Per altra banda, la secció de metalls presenta una coexistència entre cornetes i trompetes: la corneta solista en Sib i els cornets I, II (423.232.11) comparteixen partitura amb les trompetes I, II en Sib (423.232.11) aportant una diferenciació tímbrica

subtil. Mentre que la corneta té el tub de ventall cònic des de la boca fins al pavelló, la trompeta té un tub cilíndric en la gran part del seu recorregut. Les trompes en Fa (423.232) en dues parelles (I-II i III-IV) proporcionen el gruix harmònic dels metalls intermedis, al mateix temps que els trombons I, II, III (423.221.22) i les tubes I, II (423.232.11) configuren el metall greu. Tanmateix, els bombardins I, II (423.232.11) seran l'equivalent funcional del *bugle* baríton de la tradició hispànica.

La percussió es divideix en tres papers independents on trobarem diferents instruments. Les timbales (211.12) proporcionen el fonament dinàmic de la secció, mentre que el xilòfon (111.212) assumirà fragments solistes de gran importància melòdica, dintre d'un rol que transcendeix la funció ornamental habitual d'aquest en el repertori bandístic anterior. Pel que fa als membranòfons de marc i cilíndrics trobarem: tres caixes de tessitura diferenciada – *snare drum* (211.212.12), *field drum* (211.212.12) i *tenor drum* (211.212.12)-, el bombo (211.212) i el tom-tom, membranòfon cilíndric de doble membrana sense bordons (211.212.1); tot completat amb la pandereta (211.311+112.1). A més, també són presents els idiòfons de percussió mútua i directa, com el *sizzle cymbal* (111.241.1): un instrument on s'afegeixen reblons per prolongar la ressonància; els dos plats suspesos (111.241.1) i el triangle (111.2).

Organològicament parlant, el final de la simfonia és d'una significació important, on la superposició massiva de tríades que utilitza explota la capacitat de la formació de generar una massa sonora de màxima densitat harmònica. En aquest moment, cap aeròfon és irrellevant, la totalitat de la banda participa d'una mena d'acord que se sosté amb una coherència impossible en la sonoritat d'una orquestra simfònica convencional.

#### Funció social i context d'interpretació

Aquesta obra, pensada per ser interpretada a una sala, allunya una mica a les bandes de la seva funcionalitat representativa o popular en uns temps on el debat és més candent que mai. La seva estrena, duta a terme per un conjunt universitari professional confirma la via triada per Persichetti: la banda com a formació de concert equiparable a l'orquestra simfònica, amb un repertori original que no necessita cap mena de justificació per comparar-se amb cap altra tradició.

#### Anàlisi comparativa i valoració crítica

Aquesta parella d'obres il·lustra amb gran detall el contrast entre dues maneres de relacionar-se amb el repertori per banda de la meitat del s. XX. Mentre trobem una

adaptació d'una obra orquestral catalana que fa de la banda un difusor de patrimoni, trobem la composició original idiomàtica que consolida la banda com a formació amb veu pròpia.

Des d'una perspectiva organològica és clar, l'arranjament de Moraleda treballa sobre una plantilla hereva de la versió orquestral original, tot modificant-la per fer que funcioni amb banda; Persichetti, en canvi, concep l'obra a partir d'un estàndard de banda i els seus requisits expressius. Quin és el resultat? Una escriptura on cada aeròfon exerceix la funció que les seves característiques físiques i acústiques el fan més adequat. Això és l'escriptura idiomàtica, i aquest és el model que el repertori original per a banda haurà de seguir per consolidar la seva identitat artística autònoma.

### **3.5 Lirisme contemporani - *Música per un diumenge* i *Concerto pour grande orchestre d'harmonie* -**

#### **3.5.1 Música per un diumenge (Xavier Montsalvatge , 1984 )**

##### Contextualització

Ens trobem al Palau de la Música Catalana de Barcelona el 22 de novembre de 1984, la Banda Municipal de Barcelona sota la direcció d'Albert Argudo interpreta *Música per un diumenge* (1984) de Xavier Montsalvatge. Es tracta d'una obra de gran format composta per encàrrec de l'Ajuntament de Barcelona; l'autor la descriu com una peça informal i evocadora de la imatge que tothom té de les bandes de música als quioscs de les grans ciutats.

L'obra es divideix en tres moviments: *Fanfàrria*, *El xotis de Llofriu* i *La polca de Poble Sec*; tot construint-se sobre la ironia d'evocar la música popular festiva des d'un punt més sofisticat relacionat amb el llenguatge de l'autor.

##### Descripció organològica

La plantilla que observarem és l'estàndard de la BMB en els anys huitanta, lluny de la megalodònica plantilla que vàrem analitzar a *Joan de l'Ós* (1933) de Lamote de Grignon. Tot i que hi ha instruments on no apareix la indicació de dues veus, hi trobarem alguns en divisi. A més, l'escriptura de Montsalvatge explotarà els recursos tímbrics de la plantilla en funció de la seva lògica; des de *glissandi* i sordines als metalls, fins a

*frullatos* a la fusta, s'explora totes les tècniques ampliades per fer dels instruments vectors d'ironia i teatralitat.

La secció de fusta, iniciada pels aeròfons de bisell, compta amb el flautí (421.121.12-71) i les flautes en Do (421.121.12) a dues veus (sense especificar a la partitura I i II). A més, els oboès I, II (422.112-71), van acompanyats dels fagots (422.112-71), els dos a dues veus també. Aquest últim proporcionarà el baix de doble llengüeta, en una secció que sembla haver-se estabilitzat respecte de l'època de Lamote: el sarrusòfon ha desaparegut i el contrafagot s'utilitza ocasionalment. Pel que fa als clarinets, trobem dos clarinets en Mib, dos clarinets en Sib soli, clarinet I en Sib, clarinet II en Sib i el clarinet baix (422.211). Com a petit incís, i com hem avançat abans, la divisió de molts papers són mostra de com l'escriptura s'adaptava a la realitat numèrica de la plantilla. Així i tot, a continuació, la família de saxos – soprano, alt, tenor i baríton en Sib i Mib (422.212-71)- té una notable presència que remarca la seva funció unificadora dintre de l'ensemble, juntament les trompes.

La secció de metalls, per altre costat, presenta una novetat respecte a models anteriors: trompetes I, II, III en Do (422.232.11), i no en Sib com amb anterioritat; malgrat això, aquest model és més present a les orquestres que no pas als ensembles de vent. Les quatre trompes en Fa (423.232), ja estandarditzades, acompanyen als trombons I, II i al trombó baix (423.221.22). I finalment seran el bombardí en Sib (423.232.11) i la tuba en Do (423.232.11) qui configuraran el gruix fonamental de l'harmonia. Curiosament, la utilització de contrabaix (321.322-71) posa en evidència l'intent de la Banda Municipal de Barcelona per apropar-se al model de la wind orchestra europea, on la incorporació dels cordòfons greus suposen un reforç tímbric específic que, evidentment, cap aeròfon pot igualar i què ja hem anat notant a les diferents obres analitzades amb anterioritat.

Si ens centrem en la secció de percussió, observarem el paper de timbales (211.12) afinat a 4 i tres papers més de multipercussió. Entre els diferents instruments agrupats a l'anomenat "Percussió I" trobem: el xilòfon (111.212), el *glockenspiel* (111.212), els *wood blocks* (111.242.1), la carraca (112.24) i el triangle (111.2). El següent grup (Percussió II) estarà conformat per: la caixa (211.212.12), la pandereta (211.311 + 112.1), els *temple-blocks* (111.242.221) i un tom-tom greu (211.212.1). I finalitzarem amb "Percussió III" que inclou un tom-tom agut (211.212.1), un plat suspès (111.241.1), plats (111.142), un bombo (211.212), un tam-tam (111.24) i una frustra o *clapper* (111.1).

### Funció social i context d'interpretació

*Música per un diumenge* (1984) combina a la perfecció dos vessants d'ideologia envers la banda: la formació de sala i la formació tradicional de carrer; tot combinant aquestes idees amb imatges com les que ja hem comentat amb anterioritat. Per exemple, el xotis remet a un àmbit purament popular, al mateix temps que elements com el pizzicato al contrabaix apropen la formació a una sonoritat d'orquestra, normalment associada a les grans sales de concerts.

L'obra no “nostalgitzarà” la tradició bandística de quiosc, sinó que la mirarà des de la distància crítica d'un compositor del segle XX que tot i estimar-la, no la pot habitar ingènuament.

### Valoració crítica

Aquesta obra tracta amb gran intel·ligència els recursos tímbrics de la formació sempre al servei d'un discurs cultural precís. Amb la incorporació d'instruments com les trompetes en Do o els contrabaixos, veiem com les plantilles han anat agafant inspiració de diferents ensembles i models per crear-ne un d'estàndard que pugui funcionar a la majoria de territoris.

### 3.5.2 Concerto pour grande orchestre d'harmonie (Ida Gotkovsky, 1984)

#### Contextualització

El *Concerto pour grande orchestre d'harmonie* (1984) fou estrenat de la mà de la *Band of the Belgian Guides*, un 8 de juliol de 1981. Gotkovsky, formada per Lili Boulanger i inspirada per Messiaen, fou la màxima representant del modernisme musical francès, tot tractant la banda amb la mateixa ambició compositiva que l'orquestra simfònica.

L'obra, dividida també en tres moviments – *Lyrique*, *Expressif* i *Obstiné* - desplega un sistema compositiu bastant complex on els modes de transposició limitada (en la tradició messiànica), l'harmonia no funcional i una explotació bestial de la tímbrica arriben fins a uns límits que altres formacions no poden arribar.

### Descripció organològica

La plantilla que tenim amb el “*Concerto*” de Gotkovsky és purament la de, com el seu subtítol indica, *grande harmonie* francesa contemporània.

La secció de vent-fusta s'obre amb el flautí (421.121.12-71) i les flautes I, II (421.121.12), tot seguit pels oboès I, II (422.112-71) i el corn anglès en Fa (422.112-71), essent els encarregats d'ampliar el registre intermedi de la fusta cap a un color més vellutat; amb companyia dels fagots I, II (422.112-71), amb la veu greu. Pel que fa a la família de clarinets (422.211), s'organitza segons la tessitura tot incorporant diferents tipologies: clarinet en Mib; el clarinet solo en Sib; els clarinets IA i IB en Sib (amb divisi); els clarinets II i III; i el clarinet baix: encarregats de, a partir d'aquestes set veus, realitzar una estratificació horitzontal que aportí densitat a la textura. Seguint, trobem els saxòfons dividits en soprano en Sib, alt I-II en Mib, tenor I-II en Sib, baríton en Mib i baix (422.212-71). Aquesta última corda és possible que sigui la més completa i equilibrada de tot el corpus analitzat, destacant la funció del saxo baix amb qui la fusta podrà construir pedals harmònics greus que contrastin amb les línies del fagot. El contrast entre la llengüeta simple i la doble marcarà un dels punts més interessants de color del primer moviment.

Pel que fa a la secció de metalls, trobem les quatre veus de trompes en Fa (423.232) que actuaran, alternant-se amb els saxos, al pont entre metall i fusta. Tanmateix, seran les trompetes I, II i III en Sib (423.232.11) i les cornetes I, II en Sib qui configuren el registre agut; sempre diferenciant les funcions expressives dins del registre gràcies als colors lleugerament dels dos instruments. Els quatre trombons (423.221.22) configuraran la tessitura tenor i greu, junt el baríton en Sib o bombardí en Sib (423.232.11) i el contrabaix en Sib o tuba en Sib (423.232.11); sempre acompanyats pel contrabaix de corda (321.322-71).

La percussió, dividida entre diversos papers independents, combinarà membranòfons i idiòfons de funcions ben diferenciades. Entre els diferents instruments trobarem: les timbales (211.12), el bombo (211.212) i la caixa (211.212.12), constituint el nucli més purament rítmic de l'obra. A més, Gotkovsky utilitza diferents ressonàncies metàl·liques envers els plats (111.142), el plat suspès (111.241.1) i el gong (111.24). Però serà a partir del triangle (111.2) i els dos xilòfons (111.212) on l'autora es pot permetre desplegar línies melòdiques simultànies a través d'un recurs de percussió afinada, tot continuant amb el llenguatge de la tradició espectral del modernisme parisenc.

#### Funció social i context d'interpretació

Aquesta obra rep, evidentment, un caràcter artístic que es deslliga totalment de la funcionalitat popular i representativa; ideal que sembla que està deixant de tenir pes a Europa.

La seva dedicació a una formació com la *Band of the Belgian Guides* – un conjunt professional de tradició militar - és reveladora: Gotkovsky concep l'obra davant un model estandarditzat de *grande harmonie* (o banda), amb un repertori específic bastant avançat i amb una exigència tècnica de primer nivell. En aquests moments, els grans compositors del moment s'adonen de les múltiples possibilitats de la composició per a banda.

#### Anàlisi comparativa i valoració crítica

Als anys huitanta podem reunir dues estratègies compositives il·lustrades per Xavier Montsalvatge i Ida Gotkovsky.

Mentre Montsalvatge reaprofitava els materials i ideals populars de la banda per transformar-los amb ironia; Gotkovsky desplega tot un sistema compositiu d'ambició abstracta sense fer referència a cap tradició, simplement explora com ho faria amb qualsevol altre ensemble. Des del punt de vista organològic, observem ja una certa estandardització de la plantilla que es veu subjecta a les necessitats o idees del propi compositor.

En conjunt, la parella ens mostra les múltiples identitats organològiques i identitàries que té la banda, sense cap mena de problema d'adaptació als diferents corrents expressius i estètics. El que fins fa un temps sols es remetia a l'àmbit militar, ha anat evolucionant, mai deixant les arrels, cap a un univers molt més ampli i complet.

### 3.6 Identitat i memòria - *Glosa de l'emigrant i Dutch Master Suite* -

#### 3.6.1 Glosa de l'Emigrant ( Salvador Brotons , 2013)

##### Contextualització

La *Glosa de l'Emigrant* (2013) arriba a la Banda Municipal de Barcelona en un moment en el qual el seu propi autor, Salvador Brotons, hi era també director de la formació. L'obra, nascuda a partir del tercer moviment del seu *Concert catalanesc* (2006) per a tenora i orquestra, funciona com a glosa - variació i desenvolupament lliure del tema original- de la coneguda cançó de *L'emigrant*: una de les peces amb més càrrega identitària del patrimoni musical català. L'autor construeix la peça entre diferents seccions contrastant que ell mateix descriu com una cançó nostàlgica amb forma de sardana; un arc emocional que va de la introspecció lírica fina a la culminació simbòlica amb una petita referència a *Els Segadors*, altre monument musical de l'imaginari català.

##### Descripció organològica

Si hi ha un tret organològic que marca la diferència a aquesta obra és el gran protagonisme de la tenora, com a veu solista integrada en la plantilla de la banda. La tenora (422.112-71), és un dels instruments principals de l'anomenada cobla catalana; tot convertint-se en un dels sons més relacionats amb la tradició musical popular de Catalunya. La seva incorporació - amb el precedent en Lamote de Grignon – afirma el gest estructural de l'autor on és aquest instrument qui portarà la melodia.

Això no obstant, la plantilla de la banda serà l'estàndard del que ja hem parlat, incloent una secció de fusta formada pel flautí (421.212.12) i les flautes I, II (421.121.12), acompanyats pels oboès I, II i corn anglès (422.112-71). A continuació trobarem la família dels clarinets - clarinet en Mib, clarinet I, II i II en Sib, i el clarinet baix (422.211)- suportada per la dels saxos – soprano, alt, tenor i baríton (422.212-71)-. I com no, seran els fagots I-II(422.112-71) els encarregats de tancar aquesta secció configurant el fonament greu de la fusta.

Pel que fa a la secció de metall iniciem amb les quatre trompes en Fa (423.232), seguides per les trompetes I-II i III en Sib (423.232.11) i els trombons I-II i III (423.221.22). Tanmateix, la secció més greu estarà configurada pels bombardins I-II (423.232.11), les tubes I, II (423.232.11) i l'habitual cordòfon, el contrabaix (321.322-71).

La percussió, per la seva banda, és protagonitzada per les timbales (211.12), en un gest hereu de la tradició percutiva de l'orquestra. A banda, trobarem petites intervencions d'altres membranòfons com poden ser: el bombo (211.212), els tom-toms (211.212.1), la caixa (211.212.12) i el petit bongo (211.212.1), qui emula al petit instrument que marca el ritme a totes les sardanes, anomenat tamborí; de fet, en moltes interpretacions s'utilitza aquest últim per donar-li aquest toc més realista. A més, també trobarem petits fragments on brillaran els idiòfons repartits entre els plats (111.142), el plat suspès (111.142.1), el vibràfon (111.222) i el tam-tam (111.241.1); qui molts cops es relaciona amb els membranòfons, essent realment un tipus de gong.

### Funció social i context d'interpretació

La *Glosa de l'Emigrant* (2013) suposa una de les grans obres més recents, on la dimensió cultural va molt més enllà de la sala de concert. La incorporació de dues cançons com *Els segadors* i *L'emigrant* -senyals d'identitat durant un context post-franquista- marquen un evident gest polític - cultural conscient; fent de l'obra una clara declaració d'intencions que crea en l'espectador un sentiment de pertinença, tot lligant-lo des dels primers compassos.

### Valoració crítica

L'obra parteix, des d'un punt de vista organològic, d'una doble identitat de la Banda Municipal de Barcelona: una banda simfònica amb tots els recursos de l'estandardització influenciada per la *wind orchestra* europea, i la formació que opta per mantenir viva la tradició dels catalans a través de la utilització dels instruments de cobla a les seves partitures.

El so de la tenora es tradueix en un gest que fa de *Glosa de l'Emigrant* (2013) un document valuósíssim en qüestions de memòria i identitat. A més, el llenguatge idiomàtic de Brotons pretén mostrar el seu ampli coneixement envers la formació que dirigeix, tot creant un univers sonor que convida l'espectador a explorar a través de les tímbriques de la banda.

### 3.6.2 Dutch Master Suite (Johan de Meij, 2008)

#### Contextualització

Aquesta obra, composta pel neerlandès Johan de Meij l'any 2008, s'endinsa en una línia compositiva que intenta traduir musicalment diferents obres d'art visual, sota el pretext de la seva obra *The Venetian Collection* (2000).

Dividida en tres moviments – *The Night Watch* (Rembrandt), *The Love Letter* (Vermeer) i *Prince's Day* (Jan Steen) - l'obra s'inspira en l'Edat d'Or holandesa del segle XVII; tot convertint els ambients pictòrics en procediments musicals: textura sonora com a composició visual i moviment intern com a narració dramàtica. Ens situem davant una de les grans obres endinsades en la línia compositiva del programatisme narratiu internacional, molt habitual en el repertori bandístic contemporani; amb la seva sofisticació tímbrica i dramàtica, *Dutch Master Suite* (2008) es converteix en una obra de referència.

#### Descripció organològica

Aquesta obra, aprofitant la plantilla estàndard de banda, explota al màxim la seva sonoritat tot incorporant altres instruments no tan habituals que lliguen amb naturalitat l'univers sonor de l'obra.

La secció de vent-fusta inclou el flautí (421.121.12-71) i les flautes I-II (421.212.12), tot seguides pels oboès I, II (422.112-71) i el corn anglès en Fa (422.112-71). Per altra banda, la família de clarinets (422.211) inclou el clarinet en Mib, els clarinets en Sib I-II i el clarinet baix; construint un coixí harmònic suportat pels fagots I-II (422.112-71) al registre greu, i la família dels saxòfons - alt I-II, tenor i baríton (422.212-71)- al registre mitjà.

Pel que fa a la secció de metall, segueix la configuració típica amb les quatre trompes en Fa (423.232), acompanyades per les trompetes I, II i III en Si b (423.232.11). La família coneguda com a low brass estarà configurada pels trombons I, II, III (423.221.22), els bombardins o barítons (423.232.11) i les tubes (423.232.11).

No obstant això, la presència del piano, cordòfon de corda percutida (321.21-8), és el fet més curiós de la plantilla; tot i no estar dintre dels estàndards de la banda actual, aquest instrument permet a De Meij explorar altres recursos – especialment al segon moviment -, tot evocant la textura del llaüt renaixentista que apareix a la pintura de Vermeer.

La percussió, en aquest cas dividida en diferents papers, combina una gran varietat de membranòfons i idiòfons amb funcions contrastades. Mentre la caixa (211.212.12), el field drum (2211.212), el tom-tom (211.212.1) i el bombo (211.212) alternen les articulacions marcades amb textures més expressives; són el plat suspès (111.241.1), els plats (111.142), el triangle (111.2) i la pandereta (211.311 +112.1) els encarregats d'aportar articulacions que enriqueixin el teixit orquestral. A més, l'autor utilitzarà el gran tam-tam (111.241.1), els cròtals (111.142) i les campanes tubulars (111.212.11) per construir a través de les ressonàncies un caràcter solemne. Seran, també, el xilòfon (111.212) i el glockenspiel (111.212) qui desenvoluparan funcions melòdiques, tot reforçant contorns temàtics amb precisió. Així i tot, a *Dutch Master Suite* (2008) també trobem un element organològic bastant curiós, a banda del piano: l'efecte de dispar; ja utilitzat molt temps abans per Txaikovski a l'*Obertura 1812* (1880), ampliant el ventall expressiu de la secció.

#### Funció social i context d'interpretació

Aquesta obra neix amb una gran càrrega narrativa i teatral explícita. El fet que estigui estructurada detalladament seguint un element visual predeterminat, a més de la intertextualitat amb John Dowland en el segon moviment (cita implícita de Sorrow Come), converteix l'obra en un veritable exemple d'hermenèutica musical que permet l'oient a construir imatges visuals a partir de sons. Johan de Meij, amb el temps, s'ha consolidat com un dels grans compositors per a banda, creant molta música programàtica; *Dutch Master Suite* (2008) és un dels seus exemples més exitosos.

#### Anàlisi comparativa i valoració crítica

Quan comparem l'obra de Salvador Brotons amb Johan de Meij se'ns revelen dues concepcions de la realitat de programació bandística que tot i ser diferents, es complementen.

Mentre a la *Glosa de l'Emigrant* (2013), l'obra conté un discurs d'identitat nacional que la música tradueix en emoció col·lectiva; *Dutch Master Suite* (2008) utilitza el nacionalisme neerlandès a través de les seves pintures, per convertir-lo en un discurs narratiu d'imatges sonores sense cap mena de rerefons polític, simplement artístic. Així i tot, les dues obres comparteixen una mateixa concepció de la banda com a organisme tímbric complex, capaç de generar múltiples colors i narratives de gran sofisticació; la tenora de Brotons i el piano de De Meij són, en aquest sentit, gestos "salvant les

distàncies" equivalents. Mentre la tenora funciona com a eina local, el piano s'utilitza amb uns criteris d'intertextualitat cultural; sempre sintetitzant en els dos casos les dues maneres de ser de la banda dels inicis del nostre segle.

### **3.7 Poètica Contemporània - *Images from the Black Windows i Some Treasures Are Heavy with Human Tears* -**

#### **3.7.1 Images from the Black Windows (Agustí Charles, 2022)**

##### Contextualització

*Images from the Black Windows* (2022), fou estrenada el 2 d'abril de 2023 per la Banda Municipal de Barcelona sota la direcció del seu actual titular, José Rafael Pascual Vilaplana; sent un encàrrec del mateix Auditori de Barcelona i portant l'organologia de la banda al màxim límit de la seva expansió contemporània.

Agustí Charles, amb influències de Luigi Nono i Josep Soler, ha anat construint la seva trajectòria a través d'un idioma d'exploració del color orquestral, sempre relacionat amb la relació entre música i literatura, tot utilitzant recursos expressius per construir significat. És a aquesta obra on totes les línies conflueixen sobre el diàleg entre la soprano i l'ensemble; la cantant, a partir de textos del llibre *Les fenetres* (1927) de Rainer Maria Rilke, ens revelarà la metàfora organitzadora on Charles explora l'obscuritat de l'ànima del poeta a través del seu text i la música que l'acompanya.

##### Descripció organològica

Un dels trets més significatius d'aquesta peça és, evidentment, la incorporació de la veu de la soprano dintre la formació. La veu humana no està present a la classificació que hem utilitzat al llarg del treball, tot i això, algunes revisions posteriors han proposat classificar "l'instrument més perfecte què existeix" com a aeròfon de llavi sense instrument o de categoria autònoma. No obstant això, aquesta veu no funcionarà com una solista convencional sinó com un component textural integrat: la projecció sonora del text intern dialoga amb el teixit instrumental (recordant-nos la tradició *Sprechstimme* schoenberguiana però en aquest cas plenament cantada ).

La plantilla instrumental, per la seva banda, continuarà amb l'estàndard de la *wind orchestra* – amb algunes incorporacions introduïdes per voluntat de l'autor; tot iniciant la secció de fusta amb el flautí (421.121.12-71) i les flautes I, II (421.121.12), acompanyats pels oboès I, II (422.112-71) i el corn anglès (422.112-71). Una vegada més, la família de clarinets (422.211) formada per: clarinet en Mib, clarinets I, II, III en

Sib (amb divisi intern), el clarinet alt en Mib i el clarinet baix en Sib conformen el gruix harmònic que envolta les tessitures agudes i de registre mitjà, tot acompanyats pels fagots I, II (422.121-71) i la família de saxos (422.212-71) – saxo soprano en Sib, saxo alt I, II en Mib, saxos tenors en Sib i saxo baríton en Mib- per tancar la secció.

Si ens fixem en la secció de metall, trobarem les trompes I, II, III, IV en Fa (423.232) suportades (en aquest cas) pels fiscorns I, II en Sib (423.232.11), construint un pont entre les diferents famílies. Les trompetes I, II, III en Sib formaran part del registre agut de la secció mentre que els trombons I, II (423.221.22), el trombó baix (423.221.22), els bombardins I, II (423.232.11) i les tubes I, II (423.232.11) mantindran les bases per al correcte funcionament de les harmonies.

Agustí Charles imposa en la percussió una clara orientació colorística i experimental, tot combinant membranòfons i idiòfons. La secció es dividirà en quatre papers: el de timbales (211.12), *Player I*, *Player II*, *Player III* i *Player IV* (encarregats de l'anomenada petita percussió). El primer paper integrarà els diferents instruments de percussió afinada com poden ser el *glockenspiel* (111.212), el vibràfon (111.222) i el xilòfon (111.212); compaginat amb el gran tam-tam (111.241.1), la caixa (211.212.12) i els bongos (211.212.1). Per altra banda, el segon paper combina la marimba (111.212), les campanes tubulars (111.242.11) i dos instruments de percussió bastant curiosos que generen el seu so a través del seu contacte amb l'aigua: el *water-gong* (111.241.1) i el *waterphone* (133.2), idiòfon de fricció. Pel que fa al tercer paper, serà l'encarregat de reforçar el registre agut a partir del vibràfon (111.222), els crotals (111.142); tot combinat amb la caixa (211.212.12), els bongos (211.212.1), un segon waterphone (133.2) i un altre instrument poc comú: el *thundersheet* (111.24), una làmina metàl·lica sacsejada. I finalment trobem el quart paper amb el bombo (211.212), tot reforçant els cròtals (111.242) i el *water-gong* (111.241.1). Trobem, en conjunt, una nombrosa secció de percussió que desplega, com mai, una rica paleta de recursos tímbrics, destacant l'ús d'idiòfons modificats amb aigua i fricció que permeten contribuir a la definició de caràcter evocador de l'obra.

#### Funció social i context d'interpretació

*Images from the Black Windows* (2022) és una de les obres amb més exigència tècnica i expressiva de tot el corpus analitzat al treball. A més, la dimensió vocal li confereix una funció que ens permet anar més enllà, apropant el llenguatge contemporani a formacions que no solen programar obres d'aquest estil.

El text de Rilke exigeix un oient que estigui alerta, escolti i no simplement gaudeixi de l'impacte sonor; tanmateix, el fet que la BMB hagi estrenat l'obra és un indicador del nivell artístic que la formació ha assolit des de fa uns anys fins als nostres dies.

### Valoració crítica

L'obra ens mostra com l'organologia de la banda encara té molt per descobrir sonorament. Mentre que altres ensembles ja han assolit la plenitud d'exploració i explotació de recursos tímbrics, la banda encara manté (per sort o per desgràcia) un component que li ha permès congelar-se en el temps, fet que provoca la recent investigació i composició per a aquesta formació.

En termes de la hipòtesi d'aquest treball, aquesta obra confirma com l'evolució de la plantilla de la BMB ha seguit una trajectòria d'expansió contínua condicionada per les necessitats intrínseques de cada obra i per les possibilitats organològiques del moment. Des de finals del XIX, aquesta formació ha patit un procés de transformació tímbrica cap a una riquesa comparable a la de qualsevol formació instrumental contemporània.

### 3.7.2 Some Trasures Are Heavy with Human Tears (John Mackey, 2021)

#### Contextualització

L'obra de Mackey fou un encàrrec de la *Bellbrook High School* junt un consorci associat, un origen que contrasta amb la complexitat de l'obra. *Some Trasures Are Heavy with Human Tears* (2021) és una peça d'una gran exigència composta per a un context educatiu; cal remarcar que des del segle passat, les formacions bandístiques de les universitats americanes han suposat un gran “mecenes” per a la creació i difusió del patrimoni musical bandístic a partir de diferents encàrrecs.

L'autor juga a través d'un recorregut emocional de caràcter psicològic - calma, distorsió, tensió, explosió, buit i record – sense necessitat de cap mena de programa explícit. La música construeix el trajecte a través d'una escriptura que, com també Charles, explota la percussió com a vehicle expressiu central.

#### Descripció organològica

Si observem la plantilla d'aquesta obra ens adonarem que, evidentment és la de *concert band* nord-americana, amb un llarg etcètera a la secció de percussió.

La secció de fusta no conté flautí, però inicia amb les flautes I-II (421.121.12), l'oboè (422.112-71) i el fagot (422.112-71). A més, la família de clarinets (422.211),

conformada pels clarinets I, II, III en Sib i el clarinet baix I-II, inclou en aquest cas al clarinet contrabaix – un instrument de fusta que arriba gairebé al registre de la tuba-. A més, pel que fa als saxos (422.232-71), els trobarem dividits en: saxo alt I-II, saxo tenor i saxo baríton, tancant la secció.

La secció de metalls també segueix l'estandardització, amb les quatre trompes en Fa (423.232) i les trompetes en Sib I i II-III (423.232.11) al registre mitjà-agut. Mentrestant, els trombons I, II i III (423.221.22), el bombardí (423.232.11) i la tuba (423.232.11) tornaran a aportar el pes a les seccions més greus de la formació.

Pel que fa a la percussió, com ja hem anomenat, el seu paper serà de gran rellevància, amb fins a 7 partícules diferents. Les timbales (211.12) es veuran acompanyats pel plat suspès (111.241.1), el vibràfon (111.222.1) i el bombo (211.212); entre d'altres. Malgrat això, tornem a trobar instruments bastant curiosos que duren a terme diferents aportacions introduint pinzellades de color al ambient sonor: gots de cristall, com a idiòfon de fricció (133.2); el *whirly*, aeròfon de tub girat sense cap mena de numeració; i uns cròtals tocats amb arc, com a idiòfons, però aquest cop fregats (111.222). Així i tot, la seva tria no és aleatòria, ja que permeten generar sons espectrals de llarga durada en forma de sustians tot connectant diferents seccions de la composició.

### Funció social i context d'interpretació

*Some Treasures are Heavy with Human Tears* (2021) és una obra de gran càrrega emotiva i psicològica. La seva relació envers l'encàrrec d'una institució educativa no implica cap concessió en la complexitat, ja que, com ja hem dit, la tradició bandística nord-americana sempre ha sigut generadora d'encàrrecs d'obres de gran qualitat artística, fet que ha permès que aquestes formacions funcionen a un alt nivell.

Mackey no descriurà literalment cap mena de succés traumàtic, sinó que se centrarà en com es percep i processa emocionalment un trauma, fent de la dimensió psicològica, un llenguatge compartit a través de la música; creant un recorregut sonor d'una eficàcia notable.

### Anàlisi comparativa i valoració crítica

La comparació final entre *Images from the Black Windows* (2022) i **Some Treasures are Heavy with Human Tears** (2021) tanca el recorregut analític del treball amb una perfecta reflexió sobre la diversitat de camins que la banda contemporània ha obert.

Mentre Charles aporta a la banda la veu humana, el text poètic i el límit entre el real i l'imaginat; per la seva banda, Mackey aporta a la banda una percussió espectral – com els gots de cristall, i el *whirly* – per construir a partir del trauma i la memòria. Realment, les dues obres comparteixen una visió de la banda com a organisme tímbric de màxima complexitat, capaç de transportar-nos a qualsevol món sonor; ballant entre la tensió de l'estandardització de la plantilla i la voluntat de cada compositor d'aprofitar-la i complementar-la. És aquesta tensió, que hem pogut observar al llarg de set parelles – des de Rodoreda fins a Charles – la què ha mogut l'evolució de la Banda Municipal de Barcelona i el tret que la converteix en un dels observatoris privilegiats de la història de la banda simfònica occidental.

#### IV. CONCLUSIONS FINALS

L'anàlisi diacrònica de les obres relacionades amb la Banda Municipal de Barcelona, des de Josep Rodoreda fins a Agustí Charles, ha permès traçar una línia evolutiva de gairebé cent quaranta anys d'escriptura per a banda a través del prisma organològic. El punt de partida d'aquesta investigació era la hipòtesi que l'estandardització d'una formació com la banda respon a una intersecció de tres ordres de factors: els canvis estètics de cada època, les transformacions institucionals pròpies i la recepció de tendències organològiques internacionals. Els resultats obtinguts al llarg del treball confirmen, amb matisos, el plantejament inicial.

Tanmateix, l'anàlisi ha demostrat que la plantilla de la Banda Municipal de Barcelona no ha seguit cap trajectòria lineal, essent gairebé com un recorregut de “muntanya russa”. Les obres del període dels Lamote de Grignon són clares mostres d'una expansió organològica d'una ambició inèdita, amb decisions com la incorporació d'instruments de cobla a l'*Scherzo sobre un tema popular* (1915) o la titànica plantilla de *Joan de l'Ós* (1933); sent aquesta darrera revisada fa poc temps, ens mostra com la formació barcelonina funcionava en aquell moment com a laboratori sense equivalent arreu. De forma paral·lela, la comparació amb les obres de referència internacional – Saint-Saëns, Holst, Grainger o Persichetti – ha manifestat que la configuració de l'estàndard de la banda arriba significativament molt més tard que la de l'orquestra simfònica, i què les opcions catalanes s'inscriuen en un diàleg constant i fructífer amb les diferents tendències de l'exterior. Tanmateix, les obres del darrer terç del segle XX

i del segle XXI, des de Montsalvatge fins a Charles, confirmen que la banda ha assolit una plena maduresa com a formació concertística amb un repertori idiomàtic que no necessita justificació per ser igualat amb el d'altres formacions.

No obstant això, cal reconèixer les limitacions inherents d'una investigació d'aquesta envergadura. La selecció d'obres, per ben representativa que sigui, no exhaureix la immensa riquesa del patrimoni bandístic català i internacional, de manera que les conclusions deuen entendre's com a hipòtesis interpretatives obertes a la contrastació amb corpus més amplis. Així mateix, tot i poder tenir accés a l'arxiu de la BMB, algunes obres han hagut de ser analitzades a partir de versions revisades (amb notes) que no reflecteixen íntegrament les intencions organològiques dels compositors originals; tot i que, per altra banda, cal agrair a Salvador Brotons i Agustí Charles la seva predisposició a l'hora de cedir els materials per al seu estudi.

Des d'un punt de vista introspectiu, defenso que aquest treball obre diverses línies d'investigació que convé explorar. D'una banda, la catalogació sistemàtica i controlada de tot el repertori per a banda de compositors catalans des de 1886 fins a l'actualitat constituïria una eina fonamental per a la musicologia, la interpretació i difusió d'un patrimoni que, encara avui en dia, es manté inexplorat. D'altra banda, una recerca centrada específicament en el procés de creació de la barítona i en la incorporació institucional dels diferents instruments de cobla a la plantilla de la BMB podria aprofundir en allò que ja han apuntat Fontelles-Ramonet i Bonet (2025): el singular paper de Barcelona com a un espai on la tradició popular i l'ambició simfònica es donen la mà.

En definitiva, la banda no és una formació estàtica ni una etapa transitòria: és un organisme viu que ha sabut reinventar-se sense perdre mai el fil que la connecta amb la vida musical i cultural de la seva comunitat.

## V. BIBLIOGRAFIA

- Albet, M., Biblioteca Luis Polanco, & Col·lecció de música de Manuel Romero – Fiol. (1991). *Mil anys de música catalana*. Plaza & Janés.
- Almacellas, J.M. (2003). *Del carrer a la sala de concerts : la Banda Municipal de Barcelona (1886-1944)*. Ajuntament de Barcelona.
- Baines, A. (1991). *Woodwind instruments and their history*. Dover
- Bonastre i Beltran , F. (1989). *La Banda Municipal de Barcelona , cent anys de música ciutadana*. Ajuntament de Barcelona
- Brotons, S. (2013). *Glosa de l'Emigrant* [Partitura]. Brotons & Mercadal [Material cedit per l'autor]
- Caballé i Clos, T. (1946). *La música “oficial” de la Ciudad de Barcelona : apuntes para la historia de la Banda Municipal*. Edicions Ariel
- Charles, A. *Images from the Black Windows* [Partitura]  
<https://www.agustincharles.com/catalogo.htm> [Material cedit per l'autor]
- De Meij, J. (2008). *Dutch Master Suite* [Partitura]. Amstel Music. [Arxiu personal]
- Dellafonte, L. (2003). *La banda : orchestra del nuovo milenio*. Animando Edizioni Musicali.
- Fernández-Cid, A. (1973). *La música española en el siglo XX*. Fundación Juan March
- Fontelles-Ramonet, A. & Bonet, N. (2025). *The xeremies of the Banda Municipal de Barcelona : From the symphonic Turn of the Cobla to Invention of the Barítona*. Journal of the Royal Music Association, 1-26.
- Gotkovsky, I. (1984). *Concerto pour grande orchestre d'harmonie* [Partitura]. Molenaar Edition [Arxiu personal]
- Grainger, P. (1937). *Lincolnshire Posy* (F. Fenell, Ed.) [Partitura]. Ludwig Music Publishing Co. (obra original de 1937) [Arxiu personal]
- Hauswith, F. (2003). *1000 Selected Works for wind orchestra and wind ensembles (grades 4-6)*. Ruh Music.
- Herbert, T. Wallace, J. & University of Cambridge. (1997). *The Cambridge companion to brass instruments*. Cambridge University Press
- Holst, G. (1911). *Second Suite in F for Military Band, op.28 n.2* [Partitura]. Boosey & Hawkes [Arxiu personal]

- Lamote de Grignon, J. (1915). *Scherzo sobre un tema popular* [Partitura manuscrita] [Arxiu de l'Auditori de Barcelona].
- Lamote de Grignon, J. (1936). *Joan de l'Ós* [Partitura]. Jaume Vilà i Figueres, Ed. [Arxiu de l'Auditori de Barcelona]
- Mackey, J. (2021) *Some treasures are heavy with human tears*. [Partitura]. Osti Music [Arxiu Personal].
- Martorell, O., Valls, M., & Fons Maria Ester-Sala. (1985). *Síntesi històrica de la música catalana*. La Llar del Llibre.
- Montsalvatge, X. (1984). *Música per un diumenge* [Partitura manuscrita] [Arxiu de l'Auditori de Barcelona].
- Oriola Velló, F. (2020). *La composición original de grandes formatos para banda de música en la España del siglo XIX : Inicio del debate*. Estudios bandísticos · Wind Band Studies, 4, 237-269.
- Parès, G. (1898). *Traité d'instrumentation et d'orchestration à l'usage des musiques militaires d'harmonie et de fanfare*. Henry Lemoine & Cie.
- Pascual Vilaplana, J.R. (2000). *Las bandas de música : de la tradición a lo contemporáneo*. Eufonía, 18. Graó.
- Pascual Vilaplana, J.R. (2011). Las bandas de música: un vehículo de cultura para el siglo XXI. <https://pascualvilaplana.com/las-bandas-de-musica-un-vehiculo-de-cultura-para-el-siglo-xxi/>
- Persichetti, V. (1956). *Symphony No.6 for Band, op.69* [Partitura]. Elkan-Vogel. [Arxiu personal].
- Rodoreda, J. (1886). *España : Polka Militar* [Partitura]. Memòria Digital de Catalunya. <https://mdc.csuc.cat/digital/collection/fonsRodoreda/id/13446/rec/1> [Fons Josep Rodoreda i Santigós]
- Saint-Saëns, C. (1870). *Orient et Occident : Grande marche, op.25* [Partitura]. Durand, Shoenewerk & Cie. [Arxiu personal].
- Serrano Godoy, J. (2018). *Versión en español de la clasificación de instrumentos musicales de Curt Sachs y Erich von Hornbostel según la edición CIMCIM-MIMO 2011/2017*. Universidad Complutense de Madrid.
- Borgunyó, A. (1956). *L'aplec, Festa camperola* [Partitura]. Joan Lluís Moraleda ed. [Arxiu de l'Auditori de Barcelona].
- WindRep. (s.d.). WindRep. [https://www.windrep.org/Main\\_Page](https://www.windrep.org/Main_Page)

