

---

---

# IGOR STRAVINSKY Y BARCELONA: UNA PROMESA INCUMPLIDA

## IGOR STRAVINSKY AND BARCELONA: AN UNFULFILLED PROMISE

**Albert Fontelles-Ramonet**•

Universitat de Vic-Universitat Central de Catalunya & Grup de Recerca GRECUM  
de l'Escola Superior de Música de Catalunya

[albertfontelles@gmail.com](mailto:albertfontelles@gmail.com)

[orcid.org/0000-0002-1036-2844](https://orcid.org/0000-0002-1036-2844)

### RESUMEN:

Igor Stravinsky (1882-1971) visitó Barcelona en seis ocasiones. El músico, que a inicios de los años veinte estaba inmerso en una tendencia estética centrada en los instrumentos y los conjuntos de viento, mostró interés por la cobla y la sardana. Tanto fue así que, en 1924, tras asistir a un concierto de la Cobla Barcelona, prometió a sus intérpretes que escribiría una sardana para cobla, una promesa que se convirtió en un mito que ha llegado a nuestros días. Por un lado, este artículo incluye una descripción del momento vital de Stravinsky y del protocolo cultural de sus estancias barcelonesas, así como las críticas relacionadas con sus conciertos y los vínculos que tuvo con la Cobla Barcelona. Por otro lado, recoge su entusiasmo y su opinión por la cobla y la sardana. Finalmente, indaga hasta qué punto esa seducción incitó o no al músico a escribir una sardana para cobla.

---

• Músico y musicólogo. Licenciado en Interpretación en la Escola Superior de Música de Catalunya y doctor en Musicología por la Universidad Autónoma de Barcelona. Actualmente es profesor de la Universitat de Vic-Universitat Central de Catalunya y del Conservatorio de Danza del Institut del Teatre de Barcelona. También forma parte del Grupo de Investigación en Estudios Culturales y Musicales (2021 SGR 0454) de la Escola Superior de Música de Catalunya. La mayor parte de sus investigaciones se centran en la música española y catalana de principios del siglo xx, destacando los estudios sobre la Cobla Barcelona, Igor Stravinsky, Manuel de Falla, Pau Casals y Joaquín Turina. Ha participado en congresos en Alemania, Reino Unido, Francia y España. Como intérprete, ha colaborado con diferentes conjuntos catalanes, grabando más de veinte discos, entre ellos la integral de música para cobla de Juli Garreta. Recientemente, ha sido galardonado con la beca de Recerca de la Càtedra Pau Casals (2023).

Recepción del artículo: 25-08-2021. Aceptación del artículo: 02-02-2022.

**Palabras clave:** Igor Stravinsky; Neoclasicismo; Coblá Barcelona; Música Catalana; Sardana; Siglo xx.

**ABSTRACT:**

Igor Stravinsky (1882-1971) visited Barcelona on six occasions. At the beginning of the 1920s, the musician was immersed in an aesthetic trend focused on the wind instruments and wind ensembles, for which he showed interest in the cobla and the sardana. So much so that, in 1924, after attending a concert by the Coblá Barcelona, he promised its players that he would write a sardana for cobla, a promise that became a myth that has survived to the present day. On the one hand, this article includes a description of Stravinsky's vital moment and the cultural protocol of his stays, as well as the criticisms related to his concerts, and the links he had with the Coblá Barcelona. On the other hand, it also reflects his enthusiasm and his opinion of the cobla and the sardana. Finally, it explores to what extent this seduction prompted the musician to write a sardana for cobla.

**Key words:** Igor Stravinsky; Neoclasicismo; Coblá Barcelona; Catalan Music; Sardana; Twentieth Century.

## I. INTRODUCCIÓN

Durante las primeras décadas del siglo xx, la sardana, la cobla y el timbre de sus instrumentos se consolidaron en los contextos de la música sinfónica y de cámara, unos ambientes directamente relacionados con las salas de concierto, creando así una tensión entre sus orígenes populares y sus aspiraciones más elevadas<sup>1</sup>. La inquietud cultural que se vivía en Cataluña se tradujo en una intensa articulación de asociaciones musicales que abrazaron la ideología del *Noucentisme*, un movimiento cultural que aglutinó a artistas, políticos e intelectuales que trabajaron en la definición de la identidad catalana y en la modernización de las artes y la cultura catalanas, así como de sus instituciones. El deseo de crear «alta cultura» fue una de las bases fundamentales de este movimiento.<sup>2</sup>

Durante la década de 1910, algunos grupos sociales de Barcelona, influidos por los ideales de este movimiento, pusieron en marcha iniciativas con el objetivo común de llevar la música de cobla a la sala de conciertos (como había ocurrido con conjuntos populares europeos similares, como las bandas de viento)<sup>3</sup>. Se animaba a los compositores a escribir para cobla a través de concursos de composición, y las obras premiadas se interpretaban como parte de ciclos de conciertos en prestigiosas salas de

<sup>1</sup> Albert Fontelles-Ramonet, «La sardana segons Joaquín Turina», *Revista Catalana de Musicologia* (2020): 264-265.

<sup>2</sup> Cèsar Calmell, «Un ideari per a la música del nou-cents», *Recerca Musicològica* xiv-xv (2004-2005): 87-106.

<sup>3</sup> Elvira Asensi, «Las bandas de música en la democratización de la cultura musical decimonónica». En *Bandas de música: contextos interpretativos y repertorios*, ed. por Nicolás Rincón y David Ferreido (Granada: Libargo, 2019), 21-34.

música<sup>4</sup>. Esto llevó a la transformación del concepto «sardana» y a la ampliación de las posibilidades expresivas de la cobla, con un repertorio elevado, cercano al de la música de cámara o sinfónica. «La sardana llevará a nuestros músicos a la Sinfonía»<sup>5</sup>, relató Pau Casals en 1927.

Mientras que a principios del siglo xx las coblas interpretaban básicamente sardanas, durante los años veinte incorporaron glosas<sup>6</sup>. A partir de mediados de los años veinte, algunos compositores optaron por escribir composiciones musicales de forma libre, con plena autonomía y libertad. Durante esta época, importantes compositores catalanes (como Enric y Pau Casals, Juli Garreta, Robert Gerhard, Joan y Ricard Lamote de Grignon, Enric Morera, Joaquim Serra, Eduard Toldrà y Amadeu Vives) escribieron para cobla.

Las autoridades musicales que visitaron Barcelona durante la década de 1920 conocieron estos elementos en las audiciones que se organizaron en su honor. Ideadas para fomentar y divulgar el patrimonio musical catalán, estas audiciones fueron impulsadas por la sociedad civil, aunque, en determinadas épocas, formaron parte de los programas culturales de Gobierno<sup>7</sup>. Estos recitales, que abarcaban obras relacionadas con Cataluña, contaban con la participación de varios solistas y agrupaciones musicales catalanas, entre las cuales destacaba la Cobla Barcelona, una de las formaciones más prestigiosas en el ámbito de concierto. Esta formación ofreció conciertos a Béla Bartók, Manuel de Falla<sup>8</sup>, Max von Schillings, Kurt Schindler, Richard Strauss o Igor Stravinsky<sup>9</sup>. Los promotores de las audiciones recogieron sus opiniones, unos juicios que contribuían a valorar y a dignificar la cobla y el patrimonio musical que interpretaba. Incluso intentaron seducirlos para que escribieran una obra para la formación. Estas audiciones proyectaron atención y visibilidad a la cobla y encarnaron la idea de cómo un conjunto instrumental —imaginado como catalán y antiguo— podía ser revestido de modernidad e incluso de vanguardia, una concepción que dialogaba con la tradición y que encajaba con los ideales del neoclasicismo musical. A lo largo de estas páginas examinaremos el caso de Igor Stravinsky.

<sup>4</sup> Albert Fontelles-Ramonet, «La Cobla Barcelona (1922-1938). Un projecte noucentista», (tesis doctoral, Universitat Autònoma de Barcelona, 2020).

<sup>5</sup> Llibre d'or de la sardana. Colección particular de Enric Mañosas.

<sup>6</sup> Albert Fontelles-Ramonet, Joaquim Rabaseda «El Ball de Gegants de Solsona i la invenció d'un nou gènere musical», *Oppidum* (2018): 86-101. Una glosa es una composición musical de forma libre, casi siempre de un solo movimiento, centrada en una melodía popular que se transforma y se desarrolla mediante repeticiones, variaciones, ampliaciones, modulaciones, cambios de instrumentación y otros recursos de escritura

<sup>7</sup> «La visita d'Einstein», *Catalunya Gràfica*, abril de 1923, 8. En 1923, el científico Albert Einstein pasó una semana en Barcelona invitado por la Mancomunitat de Catalunya, una institución que quería promocionar la ciencia y su obra de gobierno. Durante la visita, Einstein asistió a una audición de sardanas de la Cobla Barcelona que se celebró en honor al científico.

<sup>8</sup> Fontelles-Ramonet, Albert. «Manuel de Falla catalanófilo: la sardana y la sonoridad de la cobla en Atlántida». *Cuadernos de Música Iberoamericana* 34 (2021): 271-306.

<sup>9</sup> Fontelles-Ramonet, «La Cobla Barcelona...», 271-373.



Ilustración 1. La Cobla Barcelona en 1924. Colección particular Eduard Boada.

## II. IGOR STRAVINSKI Y LA COBLA BARCELONA

El 6 de marzo de 1924, Igor Stravinsky, juntamente con su esposa Vera, cogió un tren con destino Barcelona para dirigir tres conciertos con la Orquesta Pau Casals en el Gran Teatre del Liceu. Según el dietario de Vera, pasaron unos momentos de nervios en la frontera, porque ninguno de los dos disponía de nacionalidad y los guardias los retuvieron momentáneamente<sup>10</sup>. Por la noche del día 7 llegaron a Barcelona y se alojaron en el Hotel Ritz. Al día siguiente fueron al frente marítimo y se encontraron con Joan Mestres Calvet y Joaquim Pena. Por la noche asistieron a la representación de dos óperas de cámara de la compañía Otte-Crabbe en el Teatre Barcelona: *La serva padrona* de Giovanni Battista Pergolesi y *Noces d'or* de Armand Crabbé (letra) y August Maurage (música)<sup>11</sup>. A medianoche del día siguiente, fueron a un cabaret, donde según Vera, se bailaban danzas gitanas:

<sup>10</sup> Paul Sacher Stiftung, Stravinsky Collection, Vera Stravinsky's diaries (marzo de 1924).

<sup>11</sup> «Ópera de cambra», *La Publicitat*, 11 de marzo de 1924, 5; x. [Samper, Baltasar] «Companyia d'Òpera de Cambra Ottein-Crabbe», *La Publicitat*, 14 de marzo de 1924, 4. La orquesta de cámara estaba dirigida por Blanch, y los artistas Angels Ottein, Armand Crabbé y Carlos del Pozo: «dieron una notable prueba de su talento». Durante el entreacto, interpretaron *Barcarole* de los «Cuentos de Hoffman» de Offenbach, *Andante cantabile* op.11 de Tchaikovsky y un *Minuet* de Bolzoni.

«vimos una gitana ruso-española, Sagarino Antonovna»<sup>12</sup>. El martes 11, la prensa empezó a hablar de la estancia barcelonesa del compositor<sup>13</sup>. Rafael Moragas, crítico de *La Tribuna* y director artístico del Liceu, transcribió una conversación que había tenido con Stravinsky durante la pausa de un ensayo de *El pájaro de fuego*: «Construcción objetiva y no descriptiva. El misterio es lo que uno ignora. Ensayemos de no ignorar nada y sobretodo, procuremos que nada quede oculto. El misterio es aún el impresionismo», decía el músico al crítico<sup>14</sup>. El miércoles 12, Joan Lamote de Grignon envió una carta a Stravinsky y le pidió que terminara antes el ensayo, ya que algunos músicos de la Orquesta Pau Casals debían asistir en una audición de la Banda Municipal de Barcelona.<sup>15</sup>

El día 13, a las diez menos cuarto de la noche, hizo su primer concierto en el Liceu donde se interpretó la *Sinfonía Júpiter*, K. 551, de W.A. Mozart; *Fuegos artificiales*, *Canto del ruiseñor* y la suite de *El pájaro de fuego* de Igor Stravinsky; y la *Serenata italiana* de Hugo Wolf<sup>16</sup>. Stravinsky dirigió sus obras y el director austríaco Franz Schalk las restantes. Al finalizar los ensayos del día 15, el músico ruso expresó a Rafael Moragas que tenía ganas de tomar un té. El crítico le llevó al Ateneu Barcelonès, donde coincidió con la *Penya Gran*, un grupo de intelectuales catalanes formado por Joaquim Borralleras, Francesc Pujols y Rossend Llates, entre otros<sup>17</sup>. Durante la tarde, Stravinsky les explicó varias anécdotas de su vida y les expuso pensamientos estéticos de sus composiciones: «no busquen en ellas al ruso», comentó a los ateneístas<sup>18</sup>. A lo largo de la conversación surgió el tema de la cobla y de la sardana y Stravinsky respondió: «no he oído nunca una sardana y a fe que me interesas»<sup>19</sup>.

El día 16, la Orquesta Pau Casals interpretó la *Sinfonía número 5*, op. 67, de Beethoven; el *Canto de los sirgadores del Volga*, *Scherzo fantástico*, *Petrushka* de Igor Stravinsky; *La condenación de Fausto* de Hector Berlioz; el *Idilio de Sigfrido*, y el «Preludio y Muerte de amor» de *Tristán e Isolda* de Richard Wagner. Nuevamente, Stravinsky dirigió sus obras y Franz Schalk las restantes<sup>20</sup>. Por la mañana del domingo día 16, Igor y Vera visitaron la Catedral de Barcelona, asistieron a una audición de sardanas que ofrecía

<sup>12</sup> Paul Sacher Stiftung, Stravinsky Collection, Vera Stravinsky's diaries (9 de marzo de 1924): «watch a Russian-Spanish gypsy woman Sagarino Antonovna Tiomkina».

<sup>13</sup> Xavier Caubany, «Igor Strawinsky», *La Publicitat*, 11 de marzo de 1924, 1.

<sup>14</sup> Pangloss, «Igor Strawinsky, audaz, arquitectónico y anti impresionista», *La Tribuna*, 11 de marzo de 1924, 1.

<sup>15</sup> Paul Sacher Stiftung, Stravinsky Collection, Korrespondanze, top. 122.1.718.

<sup>16</sup> Igor Stravinsky dirigió sus obras y Franz Schalk las restantes.

<sup>17</sup> Mario Verdaguier, *Medio siglo de vida íntima barcelonesa* (Barcelona: Barna, 1957), 140. Según Mario Verdaguier, Francesc Pujols enseñó la biblioteca del Ateneu Barcelonès a Igor Stravinsky, quien expresó: «Llevo ya recorrido casi medio mundo. He visto y admirado un sinfín de bibliotecas, eso sí, públicas todas ellas. Pero una maravillosa biblioteca que han formado tres generaciones de cultísimos barceloneses, para disfrutarla ellos en particular cómodamente aposentados en señorial mansión, es cosa que veo por primera vez en mi vida. Este Ateneo honra a sus asociados tanto como a Barcelona».

<sup>18</sup> *Ibid.*

<sup>19</sup> *Ibid.*, Avel·lí Artís, «Barcelona le abucheo le aclamo y le festejo», *Destino*, 1751 (1971): 48-49.

<sup>20</sup> Oriol Martorell, «Stravinsky a Barcelona: Sis visites i dotze concerts», *D'art* 8 (1983): 99-129.

la cobla Els Montgrins en la plaza Catalunya<sup>21</sup>, y fueron a la plaza de Toros de las Arenas<sup>22</sup>. Así lo anotó Vera en su diario: «vimos sardanas (danzas en la calle) y fuimos a una corrida de toros»<sup>23</sup>. Por la noche, cenaron con el ministro de instrucción pública, Felip Rodés.<sup>24</sup>

El martes día 18, la Banda Municipal de Barcelona dedicó una «audición privada» a Stravinsky y a Schalk en el Liceu<sup>25</sup>. Es probable que este concierto se organizara para agradecer la amabilidad que había tenido Stravinsky al aceptar los cambios de horario de los ensayos del fin de semana. Aunque cabría pensar que este recital formaba parte del plan estratégico ideado por Lamote con el objetivo de legitimar la banda<sup>26</sup>, de buscar la opinión del músico ruso, e incluso, de incentivar la escritura para la formación<sup>27</sup>. La institución musical interpretó *Marxa catalana* de Joan Lamote de Grignon, *Rapsodia de la Mancha* de Emilio Vega, *Preludio de Tristán e Isolda* de Richard Wagner, *Rondalla aragonesa* de Enric Granados, *Juny* de Juli Garreta, *Rapsodia española* de Isaac Albéniz, *El aprendiz de brujo* de Paul Dukas, con transcripciones de Joan Lamote de Grignon<sup>28</sup>. Cabe destacar que en 1921 Lamote de Grignon decidió incluir dos tenoras y un tible a la plantilla de la banda con el objetivo de ampliar la paleta de colores y consecuentemente lograr un timbre en determinados pasajes<sup>29</sup>. A parte de estas transcripciones, Lamote de Grignon y otros músicos incluyeron la sonoridad de la cobla, concretamente de la tenora y del tible, en obras originales y también en transcripciones de obras de músicos europeos, como, por ejemplo, *El aprendiz de brujo* de Dukas. Rafael Moragas relató en *La Tribuna* que el concierto había gustado «en extremo» a Stravinsky y que había felicitado «efusivamente» a Lamote<sup>30</sup>. Al cabo de unos días, Lamote de Grignon envió de nuevo una carta a Stravinsky y le pidió que expusiera por escrito su opinión y que la enviara al alcalde de Barcelona<sup>31</sup>. Hoy día, desconocemos si Stravinsky llegó a dedicar unas palabras de elogio a la formación barcelonesa.

<sup>21</sup> «Sardanes», *La Veu de Catalunya*, 15 de marzo de 1924, 4.

<sup>22</sup> «Diversiones varias», *El Diluvio*, 16 de marzo de 1924, 14.

<sup>23</sup> Paul Sacher Stiftung, Stravinsky Collection, Vera Stravinsky's diaries (16 de marzo de 1924): «Whatch a sardana (street dance) and go to a bullfight».

<sup>24</sup> Paul Sacher Stiftung, Stravinsky Collection, Vera Stravinsky's diaries, (marzo de 1924).

<sup>25</sup> Paul Sacher Stiftung, Stravinsky Collection, Korrespondanze, top. 122.1.719. «Audition Privée, donné en honneur de Stravinsky, pour la Banda Municipal de Barcelona».

<sup>26</sup> A partir de 1924, la Banda Municipal de Barcelona dedicó conciertos a varias autoridades musicales que visitaron Barcelona: Richard Strauss (1925), Irving Scherke (1926), Manuel de Falla (1927), Max von Schillings o Joaquín Turina (1928).

<sup>27</sup> Fontelles-Ramonet, «Manuel de Falla...», 276.

<sup>28</sup> Paul Sacher Stiftung, Stravinsky Collection, Korrespondanze, top. 122.1.719.

<sup>29</sup> L'Auditori, Archivo de la Banda Municipal de Barcelona; Josep Maria Almacellas, *Banda Municipal de Barcelona: 1886-1944: del carrer a la sala de concerts* (Barcelona, Arxiu Municipal de Barcelona, 2006), 243.

<sup>30</sup> Rafael Moragas, «En honor del gran compositor Stravinsky», *La Tribuna*, 19 de marzo de 1924, 2.

<sup>31</sup> Paul Sacher Stiftung, Stravinsky Collection, Korrespondanze, top. 122.1.723. Joan Lamote de Grignon envió la carta a Stravinsky el día 21 de marzo de 1924: «Je n'ai pas besoin de faire ressortir l'importance de cette démarche au points de revue de la considération que la Banda doit suer sitar de la Municipalité et années de la morale de mes artistes».

El 19 de marzo la Coblà Barcelona ofreció una audición de sardanas dedicada a Stravinsky en el patio del Ateneu Barcelonès<sup>32</sup>. La junta directiva, que había captado el interés que generaba la cobla y las sardanas en el músico durante la reunión en el Ateneu decidió, espoleada por Rafael Moragas, organizar el acto en forma de obsequio. Según varios cronistas, por la mañana, el patio del Ateneu estaba lleno de socios, críticos y músicos. La Coblà Barcelona interpretó *Toc d'oració* y *Per tu ploro* de Pep Ventura; *Serra amunt* de Enric Morera; *Juny* y *Llicorella* de Juli Garreta y otras sardanas de Joan Lamote de Grignon, Francesc Pujol y Cassià Casademont<sup>33</sup>. Aunque se desconocen el nombre de las tres últimas sardanas, podemos hacer una estimación basada en el repertorio que tocaba la formación en aquellas fechas. Por un lado, podría ser que interpretara *Rosa del folló* de Lamote de Grignon, una de las obras más divulgadas por la cobla durante aquellos años<sup>34</sup>. Por otro lado, también podía haber sonado *Carme gentil* de Casademont y *Trapecera* de Pujol, interpretadas en el Palau de la Música y en la sala del Orfeo Gracienc<sup>35</sup>. Los autores que aparecen en el programa nos lleva a pensar que una de las finalidades del concierto era mostrar la evolución de la escritura de este género. Las obras de Ventura<sup>36</sup> representaban la tradición y el origen de la formación: El Ampurdán (L'Empordà)<sup>37</sup>. Las de Lamote de Grignon y Garreta simbolizaban la «alta cultura» y la creación artística y, a la vez, posicionaban la música catalana a escala europea<sup>38</sup>, mientras que las de Morera establecían un puente entre la vertiente «tradicional» y la de la composición «académica». En definitiva, un discurso evolutivo enmarcado entre la tradición y la creación, que mostraba como una sonoridad antigua podía ser revestida de modernidad, de sinfonismo e, incluso, para algunos, de vanguardia.

<sup>32</sup> Jeroni de Moragas, «Les sardanes, Strawinsky a l'Ateneu», *La Publicitat*, 20 de marzo de 1924, 3.

<sup>33</sup> Rafael Moragas, «En honor del gran compositor Strawinsky», *La Tribuna*, 19 de marzo de 1924, 2; Jeroni de Moragas, «Les sardanes, Strawinsky a l'Ateneu», *La Publicitat*, 20 de marzo de 1924, 3; «Una fiesta en el ateneo. Strawinsky ha prometido componer una sardana», *El Diluvio*, 20 de marzo de 1924, 14; Joan Llongueras, «Del sojorn de Strawinsky a Barcelona», *La Veu de Catalunya*, 23 de marzo de 1924, 3; Joan Salvat, «Strawinsky», *Revista Musical Catalana* 244 (abril de 1924): 87.

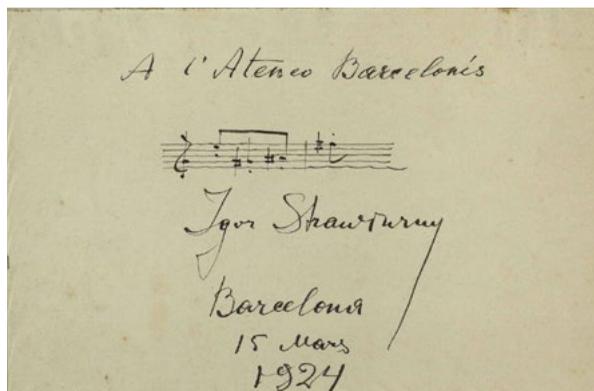
<sup>34</sup> «Concert de sardanes», *La Veu de Catalunya*, 5 de marzo de 1924, 1.

<sup>35</sup> «Diada de Cap d'any», *La Veu de Catalunya*, 1 de enero de 1924, 4; «Concert», *La Publicitat*, 1 de febrero de 1924, 4.

<sup>36</sup> Anna Costal i Fornells, «Les sardanes de Pep Ventura i la música popular a Catalunya entre la restauració dels Jocs Florals i la Primera República (1859-1874)» (tesis doctoral, Universitat Autònoma de Barcelona, 2020).

<sup>37</sup> El Ampurdán es una región natural e histórica del noreste del Principado de Cataluña que constituye la fachada marítima de la región de Gerona.

<sup>38</sup> Anna Costal i Fornells y Bernat Castillejo, «Presentació [text introductorio a l'edició]», *Juli Garreta (1875-1925): Obra completa II. Sardanes, vol. 4 (1902-1904)* (Barcelona: Tritó, 2011), 3.



Il·lustració 2. Dedicatòria de Igor Stravinsky al Ateneu Barcelonès, 15 de març de 1924.  
Ateneu Barcelonès, Col·leccions digitals.

Rafael Moragas, desde *La Tribuna*, fue uno de los primeros críticos que recogió el evento: «Stravinsky no perdió ritmo, ni melodía, ni modulación, ni contrapunto. Evidenció entusiasmo por la bella danza popular»<sup>39</sup>. Jeroni de Moragas, desde *La Publicitat* expuso:

A través del monóculo su ojo escrutaba los movimientos de la cobla; su oído, por donde habían pasado todos los sonidos, escuchaba atenta aquella sonoridad nueva, y de vez en cuando, hacía una exclamación de sorpresa; lo encontraba espléndido [...]. Pep Ventura, con su *Per tu ploro* y *Toc d'oració* le conmovía por su sencillez, por su melodía; *Serra amunt* de Morera la ha encontrado admirable. Después de escuchar *Juny* pidió «más Garreta» la espontaneidad de aquella sardana le encantaba, su técnica le sorprendía. Ha entendido perfectamente el ritmo de la sardana, la instrumentación de la cobla y el sentido de nuestra danza. Por eso ha dedicado sinceros elogios a la música catalana.<sup>40</sup>

También habló Joan Llongueras desde *La Veu de Catalunya*: «El maestro Stravinsky escuchaba con sostenida y fuerte atención y con creciente interés. Las obras de Garreta le atrajeron y le cautivaron

<sup>39</sup> Rafael Moragas, «En honor del gran compositor Strawinsky», *La Tribuna*, 19 de marzo de 1924, 2.

<sup>40</sup> Jeroni de Moragas, «Les sardanes, Strawinsky a l'Ateneu», *La Publicitat*, 20 de marzo de 1924, 3: «El músic rus quedà encisat de la nostra música, dels nostres instruments. A través del monocle el seu ull escrutava els moviments de la cobla; la seva oïda, per on hi havien passat tots els sons, escoltava atenta aquella sonoritat nova, i de tant en tant, feia una exclamació de sorpresa; ho trobava esplèndid [...]. Pep Ventura, amb el seu “*Per tu ploro*” i “*Toc d'oració*” el commovia per la seva senzillesa, per la seva senzillesa, per la seva melodia; “*Serra amunt*” d'en Morera, l'ha trobat admirable. Després de sentir “*Juny*” ha demanat “més Garreta”, l'espontaneïtat d'aquella sardana l'encisava, la seva tècnica el sorprendia. Ha entès perfectament el ritme de la sardana, la instrumentació de la cobla i el sentit de la nostra dansa. Per això ha dedicat sincers elogis a la música».

tanto que no pudo dejar de exclamar<sup>41</sup>, al oír *Juny* y *Llicorella*: «¡Ah! Qué robusto, ¡qué hermoso!»<sup>42</sup>. Según el cronista, acabada la audición, Stravinsky comentó diversos aspectos técnicos de la sardana y de la cobla con Jaume Pahissa<sup>43</sup>, Joan Lamote de Grignon y Joan Llongueras, y felicitó a los componentes de la Cobla Barcelona especialmente al tenora solista, Albert Martí<sup>44</sup>. También les preguntó acerca de los instrumentos<sup>45</sup>. Narcís Paulís, que fue intérprete de flabiol durante el concierto, explicó que Stravinsky había sentido una especial admiración por ese instrumento<sup>46</sup>. Tras observar los aspectos técnicos y de construcción de los instrumentos y de consultar diversas partituras<sup>47</sup>, varios miembros de la cobla le propusieron que escribiera una sardana y él contestó que «le gustaría hacerlo»<sup>48</sup>. Y es que, según varios medios, Igor Stravinsky prometió a los componentes de la Cobla Barcelona que escribiría una. *El Diluvio* encabezó la crónica con el siguiente título: «Stravinsky ha prometido una sardana»<sup>49</sup> y los otros medios lo describieron de la siguiente manera:

Tan grande fue la admiración sentida por el compositor, que solemnemente prometió a los profesores de la magnífica «Cobla Barcelona» componer una sardana. Conmovidos quedaron el maestro Albert Martí y sus amigos ante promesa de compositor tan genial.<sup>50</sup>

<sup>41</sup> Llongueras expuso a *La Veu de Catalunya*, 23 de marzo de 1924, 3, que la audición de la Cobla Barcelona en el Ateneu se había realizado el día 16 de marzo por la mañana, mientras que el resto de medios expusieron que se realizó el día 19 de marzo: «El mestre Strawinsky escoltava amb sostinguda i forta atenció i amb creixent interès. Les obres d'en Garreta, de Sant Feliu de Guíxols, sobretot l'atrageruen, i el captivaren tant que no pogué estar-se d'exclamar, en sentir les sardanes Juny i Llicorella: –Ah! Ça c'est fort, c'est beaul»; Rafael Moragas, «En honor del gran compositor Strawinsky», *La Tribuna*, 19 de marzo de 1924, 2: «este mediodía compareció la Cobla Barcelona en el patio del Ateneu»; Jeroni de Moragas, «Les sardanes, Strawinsky a l'Ateneu», *La Publicitat*, 20 de marzo de 1924, 3: «el día de Sant Josep, al matí, la Cobla tocà davant del gran músic»; *El Diluvio*, 20 de marzo de 1924, 14: «ayer fue satisfecho con una audición de sardanas».

<sup>42</sup> «Ah! Ça c'est fort, c'est beaul». Todas las traducciones de este artículo han sido realizadas por el autor.

<sup>43</sup> Paul Sacher Stiftung, Stravinsky Collection, Korrespondanze, top. 122.1.623. En el archivo del compositor se conserva un recibo de suscripción para la edición de la partitura para canto y piano de la ópera *Marianela* de Jaume Pahissa. Stravinsky aportó 100 pesetas.

<sup>44</sup> Rafael Moragas, «En honor del gran compositor Strawinsky», *La Tribuna*, 19 de marzo de 1924, 2; «Una fiesta en el Ateneu. Strawinsky ha prometido componer una sardana», *El Diluvio*, 20 de marzo de 1924, 14.

<sup>45</sup> *Ibid.*

<sup>46</sup> Jordi León i Royo, *Mètode bàsic per a l'estudi del Flabiol i Tambori* (Barcelona: DINSIC, 2003), 104-105.

<sup>47</sup> Jeroni de Moragas, «Les sardanes, Strawinsky a l'Ateneu», *La Publicitat*, 20 de marzo de 1924, 3.

<sup>48</sup> Joan Llongueras, «Del sojorn de Strawinsky a Barcelona», *La Veu de Catalunya*, 23 de marzo de 1924, 3: «prou voldria i li plauria fer-ho».

<sup>49</sup> «Una fiesta en el Ateneu. Strawinsky ha prometido componer una sardana», *El Diluvio*, 20 de marzo de 1924, 14.

<sup>50</sup> Rafael Moragas, «En honor del gran compositor Strawinsky», *La Tribuna*, 19 de marzo de 1924, 2.

Y entre estos elogios ha dicho la mejor cosa: «Cuando esté en París, enviadme varias sardanas, que las quiero estudiar; enviadme también unas cuantas melodías populares; después yo os enviaré mi sardana»<sup>51</sup>.

Pidió como lo podría hacer para obtener las partituras de Garreta, y para conseguir algunas recopilaciones de melodías populares catalanas. No faltaron quienes se encargaron de procurarle todo lo que él deseaba. Habló con los amigos de la Cobla Barcelona, los felicitó con efusión, les pidió algunos detalles de los instrumentos, y contestando a los ruegos que le hicieron que escribiera alguna sardana, contestó que le gustaría hacerlo.<sup>52</sup>

Al día siguiente, Igor y Vera, junto con Felip Rodés, visitaron la montaña de Montserrat<sup>53</sup>. Por la noche asistieron a un banquete en el Ritz en honor al compositor, que estaba organizado por entidades, particulares y la propia junta del Gran Teatro del Liceu y en el que también asistieron músicos, críticos y representantes de diversas entidades<sup>54</sup>. Borràs de Palau abrió champán y en nombre de la prensa leyó unas palabras en ruso, en castellano y en catalán. Stravinsky insistió en que se hablara en catalán y, según Llongueras, al levantarse: «vino a decir que, así como de los discursos en catalán él había captado tan solo cuatro o cinco palabras, si de su música quedasen en Barcelona tres personas por cada siete que la hubiera claramente comprendida, él creería que esto ya es suficiente por ahora»<sup>55</sup>. Tras los parlamentos de Andreu Mas —representante del Ateneu— y de Eusebi Bertran —presidente de la junta del Liceu— Stravinsky se levantó, abrazó a Bertran y se dirigió a los asistentes:

<sup>51</sup> Jeroni de Moragas, «Les sardanes, Strawinsky a l'Ateneu», *La Publicitat*, 20 de marzo de 1924, 3: «I entre aquests elogis ha dit la cosa millor: “–Quan sigui a París, envieu-me unes quantes sardanes, que les vull estudiar; envieu-me també unes quantes melodies populars; després jo us enviaré una sardana meva».

<sup>52</sup> Joan Llongueras, «Del sojorn de Strawinsky a Barcelona», *La Veu de Catalunya*, 23 de marzo de 1924, 3: «Demana com ho podria fer per a obtenir les partitures d'en Garreta, i per a procurar-se alguns reculls de melodies populars catalanes. No mancaren els qui s'encarregaren de procurar-li tot allò que ell desitjava. Parlà amb els amics de la cobla, els felicità amb efusió, els demanà alguns detalls dels instruments, i contestant als precs que li feren que escrivís alguna sardana, contestà que prou voldria i li plauria fer-ho».

<sup>53</sup> Paul Sacher Stiftung, Stravinsky Collection, Vera Stravinsky's diaries, (marzo de 1924).

<sup>54</sup> Rafael Moragas, «El banquete de anoche, Homenaje a Strawinsky», *La Tribuna*, 21 de marzo de 1924, 1; «Homenatge a Strawinsky», «Tercer concert Strawinsky- Shalk», *La Publicitat*, 22 de marzo de 1924, 3; Joan Llongueras, «Del sojorn de Strawinsky a Barcelona», *La Veu de Catalunya*, 23 de marzo de 1924, 3. Los diarios recogen las personas que asistieron en el banquete: Carles Ballín, Joan Borràs de Palau, Manel Bosch, Manel Clausells, Juli Garreta, Miquel Llobet, Joan Llongueras, Rafael Moragas, Frank Marshall, Jaume Pahissa, Joaquim Pena, Josep Sabater, Baltasar Samper, Fernández Zanni, entre otros.

<sup>55</sup> Joan Llongueras, «Del sojorn de Strawinsky a Barcelona», *La Veu de Catalunya*, 23 de marzo de 1924, 3: «vingué a dir que així com dels discursos en català ell n'havia copsat no més quatre o cinc paraules, si de la seva música en restessin a Barcelona tres persones per cada set que l'haguessin clarament compresa, ell creuria que això ja és suficient per ara».

Yo dudo, no de mí —añadió— sino que el verdadero valor de mis obras corresponda a la proporción de vuestros elogios. Yo no soy ni un orgulloso ni un modesto, pero sé con qué conciencia son creadas. Me voy de Barcelona con la satisfacción de haber visto crecer, hora por hora y día por día, el número de mis amistades, y de eso me siento bien afortunado. Aquí he sentido fuerte y he comprendido bien y me he aprovechado de grandes cosas: he oído músicas que nunca había escuchado y he penetrado en su alma catalana porque, gracias a sus cuidados, no como un forastero ocasional, sino de la manera como vosotros mismos las sentís yo he sentido todas las cosas de su hermoso país.<sup>56</sup>

Después de los aplausos, Mestres anunció que Stravinsky volvería el próximo año. Un grupo de críticos se acercaron al músico e insistieron en que escribiera una sardana y que se estrenara durante el próximo año. Llongueras, que era uno de ellos, expuso: «Stravinski contestó que era su propósito hacerla, pero que no podía decir cuando la escribiría; que necesitaba tiempo para esto, que él la haría cuando, desde el punto de vista catalán, la pudiera discutir con nosotros y tener completamente la razón»<sup>57</sup>. El cronista de *El Diario de Barcelona* también relató que Stravinsky, durante el banquete, había elogiado la música catalana y que había prometido estudiar el folclore catalán y escribir una sardana<sup>58</sup>. También lo hizo el cronista de *El Día Gráfico*: «Tuvo frases de enaltecimiento para nuestra música popular»<sup>59</sup>; el *D'ací i d'allà*: «Stravinsky se anima con las sardanas y prometió escribir una. Alguien bien conocido lo ha documentado de los instrumentos de la coblà»<sup>60</sup>; y el de la *Revista del Orfeó Gracienc*: «se enteró con minuciosidad de los instrumentos, ritmo, reparto, etc. y pidió algunas sardanas para estudiarlas y algunos motivos populares catalanes, prometiendo una sardana»<sup>61</sup>. Aquella noche, Stravinsky conoció a Juli Garreta<sup>62</sup>, uno de los compositores catalanes más relevantes que había escrito sardanas para coblà y que el músico ruso había elogiado. Según algunos medios, Garreta le entregó

<sup>56</sup> *Ibid.* «Jo dubto, no de mi —afegí— sinó que la veritable valor de les meves obres correspongui a la proporció dels vostres elogis. Jo no sóc ni un orgullós ni un modest, però sé amb quina consciència elles són creades. Me'n vaig de Barcelona amb la satisfacció d'haver vist créixer, hora per hora i dia per dia, el nombre de les meves amistats, i d'això me'n sento ben sortós. Aquí he sentit fort i he comprès bé i m'he aprofitat de grans coses: he sentit músiques que mai havia sentides i he penetrat en la vostra ànima catalana perquè, gràcies a les vostres atencions, no com un foraster passavolant, sinó de la manera com vosaltres mateixos les sentiu jo he sentit totes les coses del vostre bell país».

<sup>57</sup> *Ibid.* «Strawinsky contestà que era el seu propòsit fer-la, però que no podia dir quan l'escriuria; que necessitava temps per això, que ell la faria quan sota el punt de vista català la podria discutir amb nosaltres i tenir completament la raó».

<sup>58</sup> «Banquete-Homenaje a Igor Strawinsky», *Diario de Barcelona*, 24 de marzo de 1924, 3558.

<sup>59</sup> «Una fiesta en el Ateneo. Strawinsky ha prometido componer una sardana», *El Diluvio*, 20 de marzo de 1924, 14.

<sup>60</sup> «La música russa», *D'ací i d'allà*, abril de 1924, 245: «Stravinsky s'engrescà amb les sardanes i ha promès escriure'n una. Algú ben conegut de nosaltres, l'ha ben documentat a propòsit dels instruments de la coblà».

<sup>61</sup> *Revista de l'Orfeó Gracienc*, mayo de 1924, 690: «s'enterà amb minuciositat dels instruments, ritme, repartiment, etc... i demanà algunes sardanes per a estudiar-les i alguns motius populars catalans, prometent una sardana en ésser a París».

<sup>62</sup> Joan Llongueras, «Del sojorn de Strawinsky a Barcelona», *La Veu de Catalunya*, 23 de marzo de 1924, 3.

una copia de *Juny*<sup>63</sup>. El último día de Stravinsky en Barcelona fue el 21 de marzo, y terminó con un concierto en el Ateneu Barcelonés donde Mercè Plantada y el músico ruso interpretaron una selección de su música<sup>64</sup>. Por la noche Igor y Vera Stravinsky cogieron un tren con destino a Madrid.<sup>65</sup>

### III. LA ESTANCIA BARCELONESA DE 1925

Después de su estancia en Madrid, Stravinsky tuvo una enorme carga de trabajo que hizo postergar la composición inmediata de una posible sardana. Al volver a Biarritz, el músico terminó el *Concierto para piano e instrumentos de viento*. A finales de abril de 1924, hizo una audición de esta obra en casa de la princesa Polignac<sup>66</sup>. En mayo, Stravinsky interpretó la parte de piano durante el estreno en la Ópera de París. Según Boucourechliev, Polignac quedó tan sorprendida que le encargó una sonata para piano<sup>67</sup>. Al volver a Biarritz, Stravinsky comenzó a componerla<sup>68</sup>. Cuando apenas había terminado el primer movimiento, tuvo que interrumpir el proceso para iniciar el traslado de Biarritz a Niza<sup>69</sup>, y no pudo retomarla hasta octubre de 1924. Justo después, inició una gira europea que le llevó a Varsovia, Praga, Leipzig, Berlín, Ámsterdam, La Haya, Ginebra, Lausana y Marsella<sup>70</sup>. A principios de 1925 efectuó su primera gira en América, donde actuó en Nueva York, Boston y Chicago, entre otras ciudades.<sup>71</sup>

Después de esta intensa actividad musical, Igor Stravinsky visitó nuevamente Barcelona sin tener presente en ningún momento el asunto de la sardana. En esta ocasión, se comprometió a repetir la programación de los conciertos realizados en 1924 (exceptuando *El canto de los sirgadors del Volga*) e incorporó algunas novedades, como el *Ragtime* y *La historia del soldado* —«una obra de cámara muy importante para mí», relató Stravinsky al secretario de la Orquesta Pau Casals<sup>72</sup>; y el *Octeto* y el *Concierto para piano e instrumentos de viento* —«seré el solista de este concierto para piano y orquesta»<sup>73</sup>. A la vez, el

<sup>63</sup> «Parlem de Garreta», *La Gralla*, 24 de diciembre de 1925, 8: «La Cobla Barcelona tocà *Juny*, i el músic rus —quiet i atent— s'aixecà dret i prorromp en exclamacions d'entusiasme, i es desfà en lloances per al compositor [...]. En entornar-se'n, se n'emportà aquella sardana».

<sup>64</sup> «Homenaje a Stravinsky», *El Día Gráfico*, 22 de marzo de 1924, 3.

<sup>65</sup> Paul Sacher Stiftung, Stravinsky Collection, Vera Stravinsky's diaries (marzo de 1924).

<sup>66</sup> Eric Walther, *La obra de Stravinsky: una interpretación*. Trad. por Santiago Martín (Barcelona: Salvat Editors, 1986), 73.

<sup>67</sup> André Boucourechliev, *Igor Stravinsky* (Madrid: Ediciones Turner Música, 1982), 172.

<sup>68</sup> Igor Stravinsky, *Crónicas de mi vida*. Trad. por Elena Vilallonga (Barcelona: Alba Editorial, [1935] 2005), 120. «Los últimos meses que residí en Biarritz los consagré a la composición de mi *Sonata* para piano».

<sup>69</sup> Walther, *La obra...*, 73.

<sup>70</sup> *Ibid.*

<sup>71</sup> *Ibid.*

<sup>72</sup> Paul Sacher Stiftung, Stravinsky Collection, Korrespondanze, top. 122.1.2124

<sup>73</sup> *Ibid.* «*Histoire du Soldat*, ouvre de chambre très importante de moi [...] *Concerto pour piano*, c'est alors moi qui ferai le soliste en jouant mon concerto pour piano et orchestre [...] *Octuor*, qui serait par conséquent la troisième nouveauté».

músico pidió contar nuevamente con la presencia de la cantante Mercè Plantada: «estuve muy contento de ella»<sup>74</sup>.

En esta ocasión, Vera no anotó nada en su diario, lo que dificulta saber con exactitud los días de llegada y de retorno, así como las diferentes actividades que hicieron. Se parte de las fechas de los tres conciertos celebrados en el Liceu con la Orquesta Pau Casals. En el primero, celebrado el 28 de marzo, se interpretó *Fuegos artificiales*, *El canto del Ruiseñor*, suite de *Pulcinella*, *Ragtime* y suite de *Petrushka*. En el segundo, celebrado el 2 de abril, *Scherzo fantástico*, *El Ruiseñor* (Preludio y dos arias), *Tres poemas de la lírica japonesa*, *Pribaoutki*, *Pastoral* (Canto sin palabras), *Tilimbom* (Tres historias para niños), *Octeto*, *La historia del soldado*, *El fauno y la pastora* y suite de *El pájaro de fuego*. En el último, celebrado el 5 de abril, *Sinfonía en Mi b*, *Concierto para piano y instrumentos de viento*, y la suite *Petrushka*.<sup>75</sup>



Ilustración 3. Programa de la Temporada de Cuaresma de 1925. Societat del Gran Teatre del Liceu.<sup>76</sup>

Rafael Moragas fue uno de los primeros cronistas que habló de la llegada del músico. El crítico publicó una entrevista en *La Noche* donde Stravinsky se mostraba totalmente eufórico:

Desde que partí de Europa, todo han sido satisfacciones para mí. En Norteamérica los éxitos han sido rotundos. Éxitos artísticos y de dinero, puesto que he ganado mucho [...]. Me he presentado como interpretador de mis conciertos [...]. Estoy satisfechísimo, y ahora espero ver confirmada en esta Barcelona, de la que conservo tan bellos recuerdos [...]. En Barcelona quiero venir siempre,

<sup>74</sup> Paul Sacher Stiftung, Stravinsky Collection, Korrespondanze, top. 122.1.2124: «j'étais très content».

<sup>75</sup> Martorell, «Stravinsky a Barcelona...», 104-105.

<sup>76</sup> «Temporada de Cuaresma de 1925», Societat del Gran Teatre del Liceu, acceso el 13 de agosto de 2021, <https://ddd.uab.cat/record/141938>.

tengo mis amigos, un público que me quiere, y un empresario como Mestres que me atrae y comprende. Es una gran cosa para un artista el sentirse comprendido.<sup>77</sup>

En la misma entrevista, Moragas —que en 1924 había promovido el concierto de la Coblá Barcelona en el Ateneu Barcelonés— preguntó a Stravinsky si estaba componiendo alguna obra y el compositor contestó: «estoy componiendo una sonata para piano. Estoy terminándola y probablemente la daré a conocer en París el próximo mayo»<sup>78</sup>. Probablemente no era la respuesta que esperaba Moragas, ya que evitó hablar de la sardana que había prometido un año antes. Joan Llongueras —que insistió en la composición de la sardana durante el banquete en el Ritz— dedicó una crónica a hablar de la llegada del compositor: «Stravinsky ha llegado en Barcelona [...]. La verdad es que casi diríamos que nos desilusiona un poco»<sup>79</sup>. Ambas crónicas demuestran que Stravinsky se había olvidado por completo de la sardana. Es probable que el incumplimiento de su promesa, unido al vanguardismo de su obra —incomprendido por un parte de la sociedad barcelonesa— contribuyera a generar un clima desagradable que se percibiría en las crónicas publicadas durante esta visita.



Ilustración 4. Durante la estancia de 1925, Igor Stravinsky regaló un ejemplar de *La consagración de la primavera* a Enric Casals, hermano de Pau Casals y concertino de la Orquesta Pau Casals. Archivo Particular de Antoni Ros Marbà.

<sup>77</sup> Rafael Moragas, «Stravinsky, en Barcelona, nos habla de sus viajes por América», *La Noche*, 25 de marzo de 1925, 1.

<sup>78</sup> Rafael Moragas, «Stravinsky, en Barcelona, nos habla de sus viajes por América», *La Noche*, 25 de marzo de 1925, 1.

<sup>79</sup> Joan Llongueras, «Primer festival Strawinsky», *La Veu de Catalunya*, 31 de marzo de 1925, 1: «Strawinsky ha arribat de nou a Barcelona [...]. La veritat és que gairebé diríem que ens desil·lusiona una mica».

Y es que los conciertos barceloneses de 1925 desencadenaron reacciones diversas y contradictorias, del público, de la prensa e, incluso, de los intérpretes. Mestres relató que los ensayos habían sido sorprendentes y aterradores para los músicos y que en múltiples ocasiones se había creado «una atmosfera de tensión, por no decir de irritación»<sup>80</sup>. Durante un ensayo de la Orquesta Pau Casals, el flautista Josep Vila exclamó: «¡yo he venido aquí a hacer música!» guardó la flauta y se fue<sup>81</sup>. Carles Vidal-Quadras, presidente de la orquesta, convenció al músico para que volviera a su sitio e intentó excusarse ante el compositor<sup>82</sup>. Stravinsky, con cierta simpatía, dijo: «Estoy acostumbrado a que me dejen orquestas enteras, así que por una flauta no me viene de aquí»<sup>83</sup>. Según Martorell, el verdadero escándalo se ocasionó el día 2 de abril en el Liceu: «con vehementes protestas de un gran sector del público, y como reacción, las ovaciones delirantes los jóvenes progresistas»<sup>84</sup>. Andreu Avelí-Artís, que formaba parte del bando que aplaudía las nuevas composiciones, afirmó que el momento álgido fue durante la interpretación del *Octeto*: «Risas, silbidos y pateos [...]. No se me borrará jamás la visión de Stravinsky vuelto de cara al público, los brazos cruzados, inmóvil, impávido, aguantando el chaparrón de protestas que le caía encima»<sup>85</sup>.

Rafael Moragas fue uno de los críticos barceloneses que dedicó más crónicas al músico ruso. Habló de estética, de las obras, de las reacciones del público y defendió con convicción firme todo lo que rodeaba al compositor<sup>86</sup>. Tras el escándalo del *Octeto*, el crítico detalló un ensayo con la Orquesta Pau Casals<sup>87</sup>. Según Moragas, los músicos estaban situados en el escenario del Liceu, mientras que en la platea se congregaban varios grupos. Uno de ellos estaba formado por Manel Camps, Pere Soldevila y Jaume Pahissa, que hablaban sobre las composiciones del maestro ruso. Camps prefería *Petrushka* y *El pájaro de fuego*; Soldevila, *La historia del soldado* y Pahissa, el *Octeto*. A otro lado de la platea se encontraba un grupo del Ateneu, formado por Santiago Rusiñol, Francesc Pujols y Josep Maria de Sagarra. En el centro, Joan Mestres y Felip Rodés y en un palco, se reunían Frank Marshall y Joan Lamote de Grignon que consultaban partituras. Moragas glosó que mientras Joaquim Pena iba de un lugar a otro cargado de partituras, Stravinsky se encendió un cigarrillo y dijo a los músicos:

<sup>80</sup> Mestres Calvet, *El Gran Teatro del Liceo...*, 114.

<sup>81</sup> Martorell, «Stravinsky a Barcelona...», 106; Martorell relata que Josep Vila había contado esta anécdota a Eduard Toldrà, y que Toldrà le había explicado directamente a él.

<sup>82</sup> Enric Casals, *Pau Casals. Dades biogràfiques inèdites, cartes íntimes i records viscuts* (Barcelona: Pòrtic, 1979), 221.

<sup>83</sup> *Ibid.* «Estic acostumat que em deixin orquestres senceres, així que per una sola flauta no em ve pas d'aquí»

<sup>84</sup> Martorell, «Stravinsky a Barcelona...», 106.

<sup>85</sup> Avelí Artís, «Barcelona le abuceo...», 48.

<sup>86</sup> Rafael Moragas, «Stravinsky, en Barcelona, nos habla de sus viajes por América», *La Noche*, 25 de marzo de 1925, 1; Rafael Moragas, «Stravinsky, primer concierto», *La Noche*, 30 de marzo de 1925, 1; Rafael Moragas, «Una impresión acerca de la “Historia de un soldado”», *La Noche*, 1 de abril de 1925, 1; Rafael Moragas, «Stravinsky dio su segundo concierto entre grandes discusiones», *La Noche*, 3 de abril de 1925, 1; Rafael Moragas, «Los singulares ensayos de Stravinsky», *La Noche*, 3 de abril de 1925, 1; Rafael Moragas, «Último concierto de Stravinsky en Barcelona», *La Noche*, 6 de abril de 1925, 2.

<sup>87</sup> Rafael Moragas, «Los singulares ensayos de Stravinsky», *La Noche*, 3 de abril de 1925, 1.

No, no, señores. Todo eso que ustedes ejecuten está muy bien, pero ha de ser más vibrador [...]. ¡Más fuerte aún! No hay estridencias. Yo nunca compongo estridencias [...]. Deben, señores profesores, prescindir de la otra manera de interpretar. No nos hallamos, por lo menos yo no me hallo, en la época de los grandes «machines». Lo mío no es lo que habrán ustedes tocado en el teatro, de Meyerbeer, y otros Meyerbeers por el estilo. Lo mío es música [...]. Mi arte lo compongo sin afectaciones ni pedanterías. Bastante música mala se ha escrito... Yo no sé si estoy entre los antiguos o entre los modernos... No puedo clasificarme en ningún casillero estético. Ahora conocerán ustedes mi concierto de piano... He procurado que todo sea sonoro. En el «Steinway» no piensen oír lo escrito. Urge que se escriba otra música para piano [...]. Hay que prepararnos por un porvenir mejor que el presente musical. Músicos nuevos para música nueva. Eso es todo.<sup>88</sup>

Durante la pausa y en la entrada del Liceu, se reunieron los profesores que habían interpretado el *Octeto*: Conrad Cardús, Angel Manén, Antonio Goxens, José Sanjuan, Alejandro Muñoz, Valentín Gavin, Pablo Vidal y Josep Vila. Uno de estos músicos relató a Moragas: «la verdad es que hemos sufrido mucho hasta llegar a tocarlo bien, pero conste que, ante el público, nos felicitó y estrechó la mano a cada uno»<sup>89</sup>. Stravinsky, que estaba acostumbrado a las reacciones adversas, recordó la estancia en Barcelona de 1925 con una anécdota divertida, un hecho que confirma que las críticas recibidas en Barcelona le fueron bastante indiferentes:

Nada más llegar a esta ciudad me esperaba una grata sorpresa que siempre recordaré. Entre los que acudieron a recibirme a la estación se encontraba un periodista bajito muy simpático [...] se lanzó amablemente a decirme: «Barcelona le espera con impaciencia. ¡Si usted supiera cuánto nos gusta su *Scherezade* y sus *Bailes del príncipe Igor*!». No tuve valor de defraudarle.<sup>90</sup>

En definitiva, la crónica de la segunda visita de Stravinsky a Barcelona revela que el asunto de la sardana estaba totalmente olvidado. Todo hace pensar que, debido a la actividad profesional tan densa del músico, la composición de una sardana se le podía antojar una actividad secundaria. Así pues, ¿Cómo llego este asunto a convertirse en un mito?

<sup>88</sup> *Ibid.*

<sup>89</sup> *Ibid.*

<sup>90</sup> Stravinsky, *Crónicas...*, 140.



Ilustración 5. Igor Stravinsky llegando en el Hotel Ritz de Barcelona marzo de 1924.  
Paul Sacher Foundation, Igor Stravinsky Collection.

#### IV. EL MITO

No tenemos constancia de que Stravinsky, durante la estancia en Barcelona entre marzo y abril de 1925, asistiera de nuevo a un concierto de sardanas. Tampoco tenemos constancia que se reencontrase con los miembros de la Cobla Barcelona. Stravinsky volvió a Barcelona en 1928 con la primera audición de *La consagración de la primavera* en el Gran Teatro del Liceu<sup>91</sup>; en 1933, con la primera audición de la *Sinfonía de los Salmos* en el Palau de la Música Catalana<sup>92</sup>; y en 1936, con su despido público de la ciudad<sup>93</sup>. En 1956, volvió a Barcelona en una visita de carácter privado, junto con Vera Stravinsky, Robert Craft, Eduard Toldrà y Mercè Sobrepera<sup>94</sup>. De las estancias posteriores al 1925, tan solo hemos podido localizar un evento que une nuevamente Stravinsky y la Cobla Barcelona. Se trata de una audición de sardanas que organizó el Orfeó Gracienc, el 15 de marzo de 1936. Según *La Humanitat* y *La Publicitat*, el Orfeó Gracienc —que había actuado durante la *Sinfonía los salmos* en el Liceu<sup>95</sup>— contrató a la Cobla Barcelona para dedicar una audición a Stravinsky que incluía de nuevo *Juny* de Garreta en el programa<sup>96</sup>. A pesar de la localización de esta noticia, no se ha podido verificar si este evento se llevó a cabo, ya que ningún otro medio de comunicación ofrece crónica alguna.

<sup>91</sup> Joan Llongueras, «Festival Strawinsky», *La Veu de Catalunya*, 23 de marzo de 1928, 5.

<sup>92</sup> «Sinfonia dels Psalms de Strawinsky», *La Publicitat*, 14 de noviembre de 1933, 8.

<sup>93</sup> Martorell, «Stravinsky a Barcelona...», 99.

<sup>94</sup> *Ibid.*; Albert Fontelles-Ramonet, «Stravinsky i Barcelona», *Revista Musical Catalana* 373 (agosto 2021): 30-33.

<sup>95</sup> Francesc Lliurat, «Festivals Strawinsky», *Revista Musical Catalana* 387 (marzo de 1936): 91.

<sup>96</sup> «Sardanes», *La Humanitat*, 15 de marzo de 1936, 5; «Ballada dedicada al mestre Strawinsky», *La Publicitat*, 15 de marzo de 1936, 4. La Cobla Barcelona interpretó: *Manresana* de Joan Manén, *Idil·li a muntanya* de Antoni Català,

A raíz de la muerte de Juli Garreta, en diciembre de 1925<sup>97</sup>, algunos medios recordaron los elogios que había hecho Stravinsky sobre algunas de sus obras. El cronista de *La Gralla* fue uno de los primeros: «la Cobla Barcelona interpretó *Juny*, y el músico ruso —inmóvil y atento— se puso de pie y prorrumpió en exclamaciones de entusiasmo, se deshizo en alabanzas para el compositor [...] Al regresar, se llevó aquella sardana»<sup>98</sup>. También Josep Massana, en un artículo en la revista *Scherzando*: «Stravinsky, al oír una sardana de Garreta, conoció que aquella rara composición [...] tenía la sabia condición de las grandes polifonías, y que sólo podía producirlas un espíritu sumamente refinado»<sup>99</sup>. Es a partir de este momento que varios medios rememoraron los elogios del compositor hacia Garreta. También recordaron la promesa que había hecho el compositor en 1924: escribir una sardana para cobla.

El formidable compositor, Ígor Stravinsky, enamorado de la danza, nos prometió una sardana.<sup>100</sup>

Hemos oído alabar las sardanas de los maestros más preclaros por las mayores eminencias musicales de la época. Stravinsky, incluso, ha prometido escribir para cobla.<sup>101</sup>

La primera vez que Stravinsky vino a Barcelona le hicimos escuchar sardanas y le causaron, una gran impresión las de Garreta, tanto, que pidió si el autor estaba vivo. Yo entonces le dirigí un telegrama: «—Venid y traed música vuestra». Llegó tarde, pero con el tiempo preciso para felicitarle y abrazarlo. Entonces, mostró deseos de componer una sardana, y a pesar de que le dimos la pauta, todavía nos la debe.<sup>102</sup>

A partir de 1940, el mito de la sardana de Stravinsky se fue forjando paralelamente a la publicación de libros y escritos de temática sardanista. En un libro de memorias, Joan Mestres Calvet

---

*Romànica* de Joan Balcells, *Juny* de Juli Garreta, *Graciencia* de Josep Serra, *Faluga* de Eduard Toldrà y *Festa Major* de Enric Morera.

<sup>97</sup> «Juli Garreta», *La Veu de Catalunya*, 3 de marzo de 1925, 5.

<sup>98</sup> «Parlem de Garreta», *La Gralla*, 24 de diciembre de 1925, 8: «La Cobla Barcelona tocà *Juny*, i el músic rus —quiet i atent— s'aixecà dret i prorromp en exclamacions d'entusiasme, i es desfà en lloances per al compositor [...]. En entornar-se'n, se n'emportà aquella sardana».

<sup>99</sup> «Garreta i la seva música», *Scherzando*, abril de 1926, 26.

<sup>100</sup> *Almanac de la Sardana*, 1929, 9: «El formidable compositor Ígor Stravinsky, qui estima la sardana, ens té promès d'escriure'n una».

<sup>101</sup> *La Sardana*, febrero de 1931, 17: «Hem sentit lloar les sardanes dels mestres més preclars per les més grans eminències musicals de l'època. Stravinsky, àdhuc, ha promès escriure per a cobla. La sardana-música ha passat de la categoria d'un zaronisme sui generis a la categoria de valor universal a l'haver-li donat un lloc d'honor entre música de càmera».

<sup>102</sup> Joan Llongueras, *La Costa Brava*, 13 de junio de 1936, 2: «Garreta era un dels homes que més admirava i estimava. La primera vegada que Stravinsky vingué a Barcelona li vàrem fer sentir sardanes i li causaren una gran impressió les de Garreta, tant, que va demanar si l'autor era viu. Jo llavors li vaig adreçar-li un telegrama: “Veniu i porteu música vostra”. Arribà tard, però amb el temps precís per felicitar-li abraçar-lo. Llavors va mostrar desitjos de compondre una sardana, i malgrat i que li donàrem la pauta, encara ens la deu».

recordó que Stravinsky había manifestado interés por la sonoridad de la tenora y que quería incluirla en alguna de sus composiciones<sup>103</sup>. Aureli Capmany afirmó que el compositor había prometido una sardana y utilizó el artículo de Jeroni de Moragas, publicado en *La Publicitat*<sup>104</sup> para vestir el relato<sup>105</sup>. Josep Maria Ruera, que mantuvo una estrecha relación con los músicos de la Coblà Barcelona recordó el concierto realizado en el Ateneu: «Solo hay que preguntarles por detalles precisos, Stravinsky, tras la audición de *Juny* les dijo que él la firmaría gustosamente»<sup>106</sup>. Josep Miracle recordó de nuevo la promesa y para ello utilizó de nuevo la crónica de Jeroni de Moragas.<sup>107</sup>

Durante la década de 1960, y sobre todo a partir de 1971, a raíz de la muerte de Stravinsky, el mito volvió a ganar fuerza. En 1961, en un artículo publicado en la revista *Destino*, Artur Llopis citó de nuevo sus palabras de 1924: «Cuando me halle de nuevo en París, enviadme unas cuantas sardanas, que las quiero estudiar, también unas melodías populares, después yo os enviaré una sardana mía»<sup>108</sup>. En 1963, Xavier Montsalvatge, en un artículo publicado en *La Vanguardia*, recordó que la sonoridad de la cobla había impresionado a Stravinsky<sup>109</sup>. En 1970, Josep Mainar, Albert Jané i Josep Miracle especificaron que el 19 de marzo de 1924, la Coblà Barcelona había realizado un recital de sardanas en honor a Stravinsky: «el maestro, entre sorprendido y maravillado, al final reclamó: “¡Garreta, más Garreta!”»<sup>110</sup>, una frase que se enmarcaba nuevamente en el relato de Jeroni de Moragas. En 1971, a raíz de la muerte de Stravinsky, la revista *Destino* publicó un reportaje. En este, Andreu-Avel·lí Artís recordó el concierto de sardanas en el Ateneu e incorporó, por primera vez, un hecho nuevo en el relato: la posibilidad de que el músico ruso hubiera mandado construir una tenora:

Stravinsky se levantó para ir a felicitar a los músicos de la Coblà Barcelona por quienes se hizo explicar detalladamente las características de cada instrumento. Le había subyugado, sobre todo, la tenora. Digamos que la tocaba el fabuloso Albert Martí. Tanto le gustó que manifestó su propósito de emplearla en alguna de sus futuras composiciones. Posteriormente corrió también la voz de que se había hecho construir una tenora, pero el hecho no ha sido comprobado.<sup>111</sup>

<sup>103</sup> Mestres Calvet, *El Gran Teatre del Liceo...*, 100.

<sup>104</sup> Jeroni de Moragas, «Les sardanes, Strawinsky a l'Ateneu», *La Publicitat*, 20 de marzo de 1924, 3.

<sup>105</sup> Aureli Capmany, *La sardana a Catalunya* (Barcelona: Montaner i Simón, 1948), 181.

<sup>106</sup> Biblioteca de Catalunya, Archivo Josep Maria Ruera, «La reforma de la sardana», top. M2834-I, 15: «Només cal preguntar-ho als components de la Coblà Barcelona, que ens podran donar detalls precisos, inclús Stravinsky, després de l'audició de *Juny* els digué que ell la firmaria gustosament».

<sup>107</sup> Josep Miracle, *Llibre de la sardana* (Barcelona: Editorial Selecta, 1953), 106.

<sup>108</sup> Artur Llopis, «La sardana en la calle», *Destino*, 29 de junio de 1961, 46.

<sup>109</sup> Xavier Montsalvatge, «La sardana: danza ampurdanesa, antigua y actual», *La Vanguardia*, 18 de julio de 1963.

<sup>110</sup> Josep Mainar, Albert Jané y Josep Miracle, *La sardana: el fet literari, artístic i social*, Volum III (Barcelona: Editorial Bruguera, 1970), 88: «el mestre, entre sorprès i meravellat, al final reclamà: “Garreta, més Garreta!”».

<sup>111</sup> Avel·lí Artís, «Barcelona le abucheo...», 48-49.

El mismo año, Eugeni Molero publicó un artículo en la revista *Villanueva y Geltru* sobre Stravinsky y la sardana. El cronista explicó anécdotas de Stravinsky en Barcelona y citó la procedencia de las fuentes: Eduard Toldrà y Rafael Ferrer. Al final del artículo, expuso: «Nadie ha sabido darme noticias, hasta hoy, acerca de las sardanas que debía componer Stravinsky en París, donde residía por aquel entonces. Ignoro, por lo tanto, si las escribió o no»<sup>112</sup>.

En 1981, Maria Assumpta Barjau publicó un artículo en la revista *Serra d'Or* sobre las visitas de Stravinsky en Barcelona. La autora rememoró el concierto de sardanas en el Ateneu y la admiración que le produjeron los instrumentos de la cobla, pero aseguró taxativamente que el autor no llegó a componer ninguna sardana<sup>113</sup>. El año siguiente, Oriol Martorell publicó un artículo en la revista *D'art* y detalló las seis visitas que hizo Stravinsky desde 1924 hasta 1956<sup>114</sup>. De nuevo, Martorell relató el concierto de la Cobla Barcelona en el Ateneu y utilizó nuevamente las palabras de Jeroni de Moragas<sup>115</sup>. Sin embargo, añadió un pequeño apunte: «es una lástima que —aunque parece que hizo unos esbozos fragmentarios de la sardana— no llegara a completar el proyecto en unos momentos de entusiasmo y euforia»<sup>116</sup>.

A inicios del año 2000, autores internacionales hablaron del interés de Igor Stravinsky por la sonoridad de la cobla. Richard Scott utilizó de nuevo la crónica de Moragas y expuso que desconocía si Stravinsky había llegado a materializar el proyecto<sup>117</sup>. Carol Hess afirmó que el compositor había solicitado sardanas para su uso: «La música que escuchó y la sonoridad de la cobla, su elogio a la música catalana fue franco y efusivo. Pidió unas sardanas para su uso personal»<sup>118</sup>, pero no profundizó en el tema. Adkins y Russ destacaron la promesa que había hecho Stravinsky de componer una sardana. Ambos historiadores comentaron que Robert Gerhard había escrito dos sardanas, y que la segunda, titulada *Sardana II*, podría ser la composición que no llegó a escribir Stravinsky<sup>119</sup>. Al mismo año,

<sup>112</sup> Eugeni Molero, «Stravinsky y la sardana», *Villanueva y Geltru*, 30 de junio de 1971, 5.

<sup>113</sup> Maria Assumpta Barjau, «Stravinsky a Barcelona», *Serra d'or*, Noviembre de 1982, 49-50.

<sup>114</sup> Martorell, «Stravinsky a Barcelona...», 99-129.

<sup>115</sup> Jeroni de Moragas, «Les sardanes, Stravinsky a l'Ateneu», *La Publicitat*, 20 de marzo de 1924, 3.

<sup>116</sup> Martorell, «Stravinsky a Barcelona...», 114: «La llàstima és que –tot i que sembla que va fer-ne uns esborranys fragmentaris– no arribés a realitzar el projecte en uns moments d'entusiasme i eufòria».

<sup>117</sup> Richard Scott, «Community ensemble music as a means of Cultural Expression in the Catalan-Speaking Autonomies of Spain». En *Multicultural Iberia: language, literatur and music*, ed. D. Dougherty y M. Azevedo (California: University of California at Berkeley, 1999), 234: «it is not known if such a piece was ever written».

<sup>118</sup> Carol Hess, *Manuel de Falla and Modernism in Spain* (Oxford: Oxford University Press, 2005), 184: «the new music he was hearing and in the instrumentation of the cobla, and his praise for catalan music was frank and effusive. He requested some sardanes for his personal use».

<sup>119</sup> Montey Adkins y Michael Russ, *The Roberto Gerhard Companion* (Londres: University of Huddershielf, 2013), 57: «the second, in particular, might almost be the sardana Stravinsky never wrote».

Tamara Levitz se refirió de nuevo al concierto celebrado en el Ateneu, y no hizo ninguna referencia a la obra prometida.<sup>120</sup>

Uno de los personajes que contribuyó a transformar de una forma evidente el contenido del mito fue el intérprete de flabiol durante el concierto en el Ateneu: Narcís Paulís. En varias ocasiones, el músico expuso que este concierto había sido uno de los acontecimientos más relevantes de su vida. Así lo explicó a uno de sus discípulos, Jordi León:

Además de felicitar Narcís Paulís y acariciarlo, Stravinsky manifestó su interés para poder tocar el flabiol. Después de que el intérprete ejecutara, poco a poco, la escala diatónica ascendente dos veces, Stravinsky tomó el instrumento y, sin vacilación, lo hizo sonar –desde mi 3 hasta el la 4– con gran admiración por parte de todos los presentes.<sup>121</sup>

Jordi Puerto también plasmó los recuerdos de Paulís: «el concierto en el Ateneu fue uno de los momentos culminantes de mi vida musical», relató el músico a Puerto<sup>122</sup>. Y es que, a lo largo de los años, Paulís explicó que Stravinsky le había enviado una sardana instrumentada para cobla y que él mismo la había interpretado en un ensayo. El músico también especificó que la composición era muy difícil y que, debido a este hecho, la había devuelto a Stravinsky con algunas indicaciones y sin efectuar ninguna copia<sup>123</sup>. Así lo explicó Paulís a Puerto:

Años después, a consecuencia de estas audiciones, Stravinsky remitió a Narcís Paulís una sardana, para que le diera su opinión. Este hizo algunas observaciones y se la envió, sin hacer ninguna copia. Por aquella época, el maestro se fue a residir en Estados Unidos y nunca más se supo nada de esa obra.<sup>124</sup>

Stravinsky se llevó algunas sardanas y posteriormente envió al maestro Narcís Paulís una sardana escrita por él, para pedirle juicio. Paulís le hizo algunas correcciones al respecto y la devolvió sin guardar copia. Si lo hubiera hecho hoy tendríamos una sardana de él. Así me lo explicó Paulís.<sup>125</sup>

<sup>120</sup> Tamara Levitz, *Stravinsky and his world* (Princeton: University Press, 2013), 148.

<sup>121</sup> León, *Mètode bàsic...*, 104-105: «A més de felicitar a Narcís Paulís i acaronar-lo, Stravinsky va manifestar el seu interès per poder tocar el flabiol. Després que el flabiolaire [Paulís] executés, a poc a poc, l'escala diatònica ascendent dues vegades, Stravinsky prengué el flabiol i, sense vacil·lació, el va fer sonar –des de mi3 fins el la4– amb gran admiració per part de tots els presents».

<sup>122</sup> Puerto, *Aproximació...*, 42.

<sup>123</sup> Jordi León i Royo, en conversació con el autor, 15 de septiembre de 2019, Barcelona; Josep Maria Serracant, en conversació, 29 de octubre de 2019, Sabadell.

<sup>124</sup> Puerto, *Aproximació...*, 44: «Uns anys després, a conseqüència d'aquestes audicions, Stravinsky va remetre a Narcís Paulís una sardana, perquè li donés el seu parer. Aquest va fer-hi algunes observacions i la hi va tornar, sense fer cap còpia. Per aquella època, el gran mestre se'n va anar a residir als Estats Units i mai més se'n sabé res d'aquella obra (converses amb Narcís Paulís)».

<sup>125</sup> Jordi Puerto, *Cròniques del Foment de la Sardana de Barcelona* (Santa Coloma de Farners: GISC, 2009), 196:

En 2004, el periodista David Puertas publicó un libro sobre enigmas musicales. Puertas relató el concierto del Ateneu y expuso que Stravinsky había entregado una sardana a la Cobla Barcelona:

El mismo día que Stravinsky volvió a París, entregó la obra a la Cobla Barcelona y les pidió que la ensayaran y que le dijeran qué les parecía su sardana. La cobla la ensayó, pero encontraron algunos errores en la instrumentación. Como en aquella época no había fotocopiadoras —y los copistas debían ir atareados— decidieron poner los papeles originales en un sobre y enviarlos por correo a París. El hecho es que nunca se supo, de esta sardana [...]. ¿Está perdida? ¿Encontró el momento de corregirla y completarla? ¿El sobre llegó a París? ¿Se perdió por el camino?<sup>126</sup>

Los relatos de Paulís y Puertas contribuyeron a hacer plausible que Stravinsky hubiera llegado a materializar la promesa. Durante la primera década del XXI, algunos periodistas, como Pilar Rahola o Jesús Ventura<sup>127</sup>, dieron a entender que el músico la había escrito. Puertas explica que para la redacción de su libro utilizó información proveniente de los libros de Jordi Puerto y también de su padre, Francesc Puertas, ex componente de la Cobla Barcelona.<sup>128</sup>

En el archivo personal de Narcís Paulís, conservado por su hija Maria Àngels Paulís, no consta ninguna carta de Stravinsky<sup>129</sup>. Además, ninguno de los intérpretes vinculados a la Cobla Barcelona ha afirmado que hubieran interpretado una sardana del compositor ruso. En una entrevista publicada en la revista *Almanac de la Sardana* en 1926, Albert Martí —representante y solista de la cobla entre 1922 y 1929— expuso: «No hace mucho, en el Ateneu, Stravinsky se mostró encantado con la cobla y nos

---

«Stravinsky s'emportà de mostra algunes partitures de sardana i posteriorment envià al mestre Paulís una sardana escrita per ell, per demanar-li parer, aquest li feu algunes correccions al respecte i les hi retornà sense guardar-ne còpia. Si ho hagués fet avui tindriem una sardana d'ell. El propi Paulís m'ho havia explicat així».

<sup>126</sup> David Puertas, *Música encreuada. Els enigmes musicals* (Barcelona: Clivis Publicacions, 2004): 59: «El mateix dia que Stravinsky tornava cap a París, va entregar l'obra a la Cobla Barcelona i els va demanar que l'assagessin i que li diguessin què els semblava la seva sardana. Aquesta cobla la va assajar però hi van trobar alguns errors en la instrumentació. Com que en aquella època no hi havia fotocopiadores —i els copistes devien anar enfeïnats— van decidir posar els papers originals en un sobre i enviar-los per correu cap a París. El fet és que mai no se'n va saber res, d'aquesta sardana [...]. Està perduda en algun arxiu? Va trobar el moment de corregir-la i completar-la? El sobre va arribar a París? Es va perdre pel camí?».

<sup>127</sup> Pilar Rahola, «¿Está agonizando la sardana?», *La Vanguardia*, 2 de mayo de 2008, 28: «Impresionado con la música para cobla, Stravinski llega a componer una sardana que, desgraciadamente, se ha perdido». Jesús Ventura, *La sardana a Barcelona* (Barcelona: Ajuntament de Barcelona, 2014), 91: «S'explica que l'impacte rebut per Igor Stravinsky en conèixer la cobla i la sardana el va incitar a escriure'n una i la va arribar a entregar, si més no uns esbossos, als músics de la Cobla Barcelona, els quals li van reenviar a París sense fer-ne cap còpia i marcant uns probables problemes d'instrumentació. Uns papers que mai més no s'han trobat».

<sup>128</sup> David Puertas, en conversació con el autor, 29 de octubre de 2019, Barcelona. Según Puertas, la anécdota de Stravinsky le había contado su padre, Francesc Puertas, que había formado parte de la Cobla Barcelona los años 60-70.

<sup>129</sup> Maria Àngels Paulís, en conversació, 17 de agosto de 2017, Sant Feliu de Pallerols.

prometió una sardana original»<sup>130</sup>. Veinte años más tarde, Martí recordó únicamente la impresión que le había originado la sonoridad de la cobla: «Stravinsky se mostró asombrado por sus encantos»<sup>131</sup>. Pere Moner y Josep Juncà —flabiolaire y contrabajista de la cobla— recordaron el concierto en el Ateneu, pero no hicieron ninguna referencia a una posible sardana<sup>132</sup>. Con todo esto, hay que añadir que Narcís Paulís había colaborado esporádicamente con la Cobla Barcelona, aunque nunca llegó a ser miembro titular.

Heidy Zimmermann, directora de la colección Igor Stravinsky, conservada en la Paul Sacher Stiftung, expone que el músico, a lo largo de los años, guardó cuidadosamente varios manuscritos de sus obras, así como también cuadernos de bocetos y numerosas hojas de ideas musicales<sup>133</sup>. La especialista austriaca recuerda que el músico, desde muy joven, se había dado cuenta de que algunas de sus partituras podían convertirse rápidamente en dinero efectivo, y explica que en 1918 vendió el manuscrito de *El pájaro de fuego* por 8.000 francos suizos<sup>134</sup>. A la vez, el historiador Stephen Walsh expone que a partir de la década de 1920, Stravinsky preservó cuidadosamente todo el material posible para evitar que los editores se quedaran partituras hológrafas<sup>135</sup>. Incluso en algunas ocasiones depositó manuscritos en casa de mecenas para evitar la pérdida o la venta. Así pues, es difícil de creer que Igor Stravinsky enviara a Narcís Paulís una composición para cobla.

## V. LA SARDANA DE *EL PÁJARO DE FUEGO*

En octubre de 2017, la Biblioteca de Catalunya inauguró la exposición «Música i estudi. Cent anys de la Secció de Música de la Biblioteca de Catalunya», donde se incluyeron, entre otros documentos, un álbum de dedicatorias del Sindicat de Músics de Catalunya<sup>136</sup>. El álbum, que llevaba por título «El Centro Musical a las eminencias del arte del Sindicato Musical de Cataluña» incluía varias firmas fechadas entre 1898 y 1954. La comisaria, Rosa Montalt, decidió mostrar la dedicatoria que había hecho Igor Stravinsky en Barcelona<sup>137</sup>. En el encabezado, el músico anotó «*Khorovod* (sardana) de *L'oiseau de feu*» y debajo un pentagrama con un fragmento de la suite de la obra, concretamente, la «Ronda de las princesas» de *El pájaro de fuego*. El músico añadió: «Un pequeño recuerdo para los admirables músicos de la Orquesta Pau Casals, con los que he trabajado durante doce felices días en

<sup>130</sup> Domènec Juncadella, «Un gran tenora, entrevisté amb Albert Martí», *Almanac de la Sardana* (1926), 28.

<sup>131</sup> «Cobla Albert Martí», *Sardanes i cançons* n.º 3, septiembre de 1946, 1-4.

<sup>132</sup> Andreu Avel·lí-Artís [Sempronio], «La Cobla Barcelona, la más internacional orquesta de sardanas, a través de su director Pedro Moner». *Destino*, n.º 1368, 26 de octubre de 1963, 59.

<sup>133</sup> Heidy Zimmermann, *Stravinsky in context* (Cambridge: Cambridge University Press, 2020), 2.

<sup>134</sup> *Ibid.*

<sup>135</sup> Stephen Walsh, *Apollo in the marketplace: Stravinsky and his manuscripts*, Ed. Félix Meyer (Basel: Mainz: Schoot, for the Paul Sacher Foundation, 1998), 65-69.

<sup>136</sup> Biblioteca de Catalunya, Fons Ricart-Capdevila, top. M 7131.

<sup>137</sup> Rosa Montalt, en conversación, 27 de noviembre de 2019, Barcelona.

Barcelona, Igor Stravinsky, 18 de marzo de 1924»<sup>138</sup>. El contenido de esta dedicatoria hizo reavivar de nuevo el mito y varios medios de comunicación hicieron eco del hallazgo.

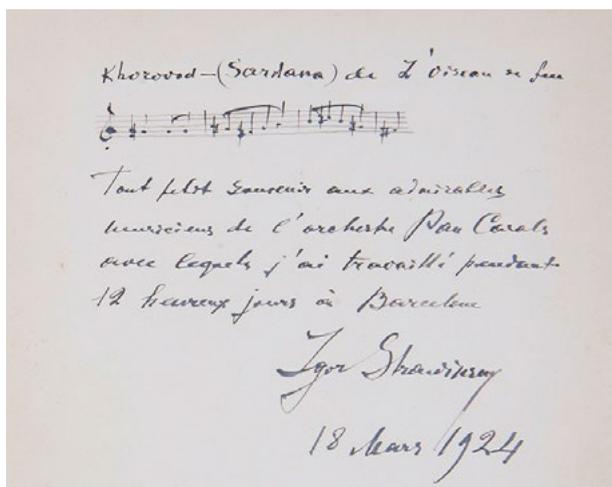


Ilustración 6. Álbum de dedicatorias del Sindicat de Músics de Catalunya. Biblioteca de Catalunya, Fons Ricart-Capdevila, top. M 7131.

En enero de 2018, el programa radiofónico *El taller del luter* de Catalunya Música invitó al musicólogo Jaume Ayats con el objetivo de resolver el enigma de la sardana que había prometido Stravinsky. Meses más tarde, Josep Maria Casasús publicó un artículo en el diario *Ara* titulado «La sardana de Stravinsky»<sup>139</sup>. El programa *Quan arribin els marciàns*, emitido por Televisió de Catalunya (TV3), dedicó un espacio a hablar de nuevo de la sardana<sup>140</sup>. Ninguno de los participantes aclaró si la llegó a componer. Probablemente, la publicación que removió más el mito fue un artículo publicado en una web de divulgación y actualidad musical en diciembre de 2018. En este, la autora aseguró que el Dr. Mark Doran, profesor de la Universidad de Pasadena, había encontrado una sardana escrita por Stravinsky: «se trata de una composición inspirada en las de Juli Garreta y en melodías populares

<sup>138</sup> Biblioteca de Catalunya, Fons Ricart-Capdevila, top. M 7131: «Tout petit souvenir aux admirables musiciens de l'Orchestre Pau Casals, avec lequel j'ai travaillé pendant 12 heureux jours à Barcelone, Igor Stravinsky, 18 mars 1924».

<sup>139</sup> Josep Maria Casasús, «La sardana de Stravinsky», *Ara*, 18 de marzo de 2018.

<sup>140</sup> *Arqueòlegs musicals*, «Quan arribin els marciàns» [Programa de televisió], escrito y realizado por Jordi Lara, Televisió de Catalunya (TV3) - Corporació Catalana de Mitjans Audiovisuals, transmitido el 26 de julio de 2018, TV a cable, Disponible en : [https://www.ccma.cat/tv3/alacarta/quant-arribin-els-marciàns/arqueòlegs-musicals-darrere-la-pista-dun-misteri/video/5779175/?ext=SMA\\_TW\\_F4\\_CE24](https://www.ccma.cat/tv3/alacarta/quant-arribin-els-marciàns/arqueòlegs-musicals-darrere-la-pista-dun-misteri/video/5779175/?ext=SMA_TW_F4_CE24).

catalanas, pero con sello propio e innovaciones melódicas que la hacen muy vanguardista»<sup>141</sup>. La noticia, que se esparció por las redes sociales, resultó ser una inocentada.

Del contenido de la dedicatoria incluida en el álbum<sup>142</sup>, podemos extraer una serie de conclusiones. El 18 de marzo de 1924, un día antes de manifestar que compondría una sardana y de escuchar la Coblá Barcelona, el músico dedicó unas palabras a los músicos de la Orquesta Pau Casals. En el encabezamiento, Stravinsky anotó: «*Khorovod* (sardana) de *L'oiseau de feu*». *El pájaro de fuego*, estrenado en 1910 en París, es un *ballet* de danza clásica en dos partes y siete cuadros coreografiados por Mikhaïl Fokín para los *Ballets Rusos*, basado en cuentos tradicionales rusos<sup>143</sup>. A lo largo de los años, Stravinsky realizó arreglos de la obra y elaboró varias suites, entre las que destaca la de 1911 para gran orquesta sinfónica; la de 1919, realizada en Morges; y la de 1945, elaborada en Estados Unidos<sup>144</sup>. Es muy probable que en 1924 la Orquesta Pau Casals interpretara la suite de 1919. Sea como sea, en todas las suites, Stravinsky adjuntó un fragmento del *ballet* que incluía un *khovorod* que se titulaba: *Ronda de las princesas*.

En el catálogo de Stravinsky, destacan obras compuestas a partir de características estilísticas propias de las danzas de origen popular. No solo incluyó un *khovorod* en *El pájaro de fuego*, sino también en *La consagración de la primavera*. El *khovorod* es una danza popular rusa que se popularizó y extendió en varias regiones de Rusia, bailado mayoritariamente por mujeres, aunque en algunas ocasiones, también lo hacían jóvenes de ambos sexos. Los danzantes se cogían de las manos, formaban un círculo y realizaban movimientos coreográficos de este a oeste. En algunas regiones de Rusia, se bailaba a partir de una serie de filas separadas entre sí. A veces, se acompañaba de cantantes que, desde dentro del círculo, coreaban canciones populares. Las tonadas solían responder a una estructura binaria: AABB, ABAB O ABBA.<sup>145</sup>

Nelson afirmó que *El pájaro de fuego* —y posteriormente *La Consagración de la primavera*<sup>146</sup>— fue la primera obra en la que Stravinsky utilizó melodías populares para componer<sup>147</sup>. En «*Khorovod*» de *El pájaro de fuego*, utilizó una melodía que Rimski-Kórsakov había incluido en la colección *Cien canciones populares rusas con acompañamiento de piano* Op. 24 de 1876, concretamente la número 79, titulada *En el*

<sup>141</sup> «Se ha encontrado la sardana prometida de Stravinski», Aina Vega, acceso el 12 de septiembre de 2020, Disponible en: <http://barcelonaclasica.info/news/es/2018/12/28/0001/se-ha-encontrado-la-sardana-prometida-de-stravinski>.

<sup>142</sup> Biblioteca de Catalunya, Fons Ricart-Capdevila, top. M 7131

<sup>143</sup> Walther, *La obra...*, 28.

<sup>144</sup> Boucourechliev, *Igor...*, 48.

<sup>145</sup> Izaly Zemtsovsky y Jonathan Powell, «Russian traditional music». En *Grove Music Online*, acceso el 3 de diciembre de 2019, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.40456>.

<sup>146</sup> Richard Taruskin, «Russian Folk Melodies in “The Rite of Spring”», *Journal of the American Musicological Society* 33, n.º 3 (1980), 501-554.

<sup>147</sup> John Nelson, *The significance of Rimsky-Korsakov in the development of a Russian National Identity* (Helsinki: University of Helsinki, 2013), 252.

*pequeño jardín*<sup>148</sup>. Años después de la publicación, Rimski-Kórsakov utilizó de nuevo la melodía y la incluyó en la *Sinfonietta sobre temas rusos* Op. 31<sup>149</sup>. En «Khorovod» también incluyó melodías de propia creación, como, por ejemplo, la que citó en la dedicatoria del libro del Sindicat de Músics de Catalunya, que sale en la sección central de la pieza y que resurge de nuevo en la reexposición final.



Ilustración 7. A) Melodía incluida en la colección Cien canciones populares rusas con acompañamiento de piano Op.24 de Rimsky-Kórsakov. Nikolái Rimski-Kórsakov, *Chants Nationaux Russes* op. 24 (Sant Petersburg: W.Bessel & Cie, 1877), 78. B) Melodía utilizada por Stravinsky en *El pájaro de fuego*. Igor Stravinsky, *Firebird suite*, Re-orchestrated by the composer in 1919 (London: J. & W. Chester, N.d. Catalog B. & H., n.º 573, 1920: 19).



Ilustración 8. Al compás diecisiete del «Khorovod» de *El pájaro de fuego* aparece una melodía de creación propia que corresponde a la que el compositor anotó en el álbum del Sindicat de Músics de Catalunya. Biblioteca de Catalunya, Fons Ricart-Capdevila, top. M 7131.

Es muy probable que, durante la estancia barcelonesa de 1924 Stravinsky detectara similitudes entre el khorovod y la sardana. Por un lado, semejanzas coreográficas: un número indeterminado de danzantes que se cogen de las manos, forman un círculo y desarrollan movimientos coreográficos. Por otra parte, paralelismos conceptuales: danzas populares, de Rusia y de Cataluña, que traspasaban

<sup>148</sup> Nikolái Rimski-Kórsakov, *Chants Nationaux Russes* op. 24 (Sant Petersburg: W. Bessel & Cie, 1877), 78. A la primera edición, el título de la melodía está escrito en ruso: «Как по саду, саду». Para la redacción de este artículo, se ha utilizado la traducción de Nelson (*The significance...*, 2013, 252): «With reference to the 1910 version of the suite he used the Rimsky-Korsakov setting of *In the small garden* (Как по саду, саду), no. 79».

<sup>149</sup> Ethan Haimo y Paul Johnson, *Stravinsky retrospectives* (Lincoln: University of Nebraska Press, 1987), 86.

límites y fronteras, y que bajo una nueva concepción sinfónica o de cámara, entraban en las salas de concierto para ser bailadas en un escenario o simplemente para ser escuchadas. El «Khorovod» de *El pájaro de fuego* fue compuesto para ser bailado y, posteriormente, fue incluido en una suite de concierto. En este sentido, el compositor ruso también había presenciado un caso similar en Cataluña: conoció las sardanas en la plaza Catalunya; al cabo de unos días escuchó *Juny* de Juli Garreta en un concierto de la Banda Municipal de Barcelona en el Liceu; y finalmente escuchó la versión original de *Juny* por la Cobla Barcelona en el Ateneu. En definitiva, una danza popular que se bailaba en la calle y que entraba en las salas de concierto con una nueva función.

Incluso podría ser que Stravinsky detectara afinidades estéticas y formales entre las dos danzas. El «Khorovod» de *El pájaro de fuego* está escrito en compás binario a partir de melodías de creación propia y también de melodías populares, unas directrices estéticas similares a las del género de la sardana. A la vez, está estructurado a partir de un modelo formal similar a la danza catalana: una introducción breve realizada por un flautín, dos fragmentos relativamente cortos que se repiten (AA), seguido de un amplio desarrollo temático (b) que deriva a un tutti final de carácter reexpositivo (B). Además, una de las melodías principales, concretamente la que citó en la dedicatoria, la interpreta mayoritariamente un oboe, un instrumento que comparte ciertas similitudes sonoras con la tenora y el tible. A modo de conclusión, la dedicatoria demuestra que Stravinsky percibió en la sardana ciertas similitudes entre la música catalana y la de su país, y quiso mostrarlo con un caso concreto de su propia música. A la vez, la existencia de esta dedicatoria —realizada un día antes del concierto de la Cobla Barcelona— demuestra un cierto interés y atracción del músico por la sardana.

## VI. UN POSIBLE ESBOZO

Marie Stravinsky, biznieta del compositor y directora de la Fundación Igor Stravinsky, desconocía las visitas del músico ruso en Barcelona y explica que, en caso de que su bisabuelo hubiera escrito una sardana o hubiera hecho un arreglo para cobla, estaría depositado en una colección privada o en su fondo personal:

Si las sardanas existieran tendrían que estar en una colección privada. Si alguna vez Stravinsky hizo algún arreglo de su música para cobla, lo que podría ser completamente posible después de leer su entusiasmo por esta formación, ciertamente nunca había leído sobre ello. En ambos casos, creo que Paul Sacher Stiftung y Tamara Levitz<sup>150</sup> pueden ayudarte.<sup>151</sup>

<sup>150</sup> Ha sido imposible contactar con Tamara Levitz.

<sup>151</sup> Marie Stravinsky (biznieta del compositor y directora de la Fundación Igor Stravinsky), en conversación, 14 de agosto de 2018, Basel: «If the sardanas were written and actually exist my best guess is that they are in a private collection. If Stravinsky ever arranged any of his own music for the cobla –which sounds altogether possible after reading of his enthusiasm for the instrument– I certainly have never read about such an arrangement. In both cases I

El archivo personal de Igor Stravinsky, conservado en la Paul Sacher Stiftung de Basilea, contiene documentación desde el período de San Petersburgo hasta la década de 1960: más de trescientas noventa carpetas de bocetos, borradores, partituras, cartas, ediciones impresas con anotaciones. También incluye ciento setenta cajas de correspondencia y documentos, rollos de pianola perforados por Stravinsky y un amplio archivo fotográfico<sup>152</sup>. Igor Stravinsky conservó todo lo relacionado con la gestación, la interpretación y la recepción de su obra musical. También ordenó e identificó la mayor parte de la documentación.<sup>153</sup>

La sección titulada «Korrespondanze» contiene una colección epistolar que se complementa con otros documentos relacionados con asuntos del compositor: facturas, tarjetas, fotografías, programas de concierto, textos manuscritos y recortes de periódico. Están catalogados y ordenados por localización geográfica y en formato cronológico, tal como lo hizo en su momento el compositor. En esta sección constan cinco cajas tituladas «Barcelona» que corresponden a las cinco estancias que hizo el músico<sup>154</sup>. A lo largo de los más de cuatrocientos documentos, destacan cartas de Josep Farran i Mayoral, Sonia Fridmann, Joan Lamote de Grignon, Joan Mestres Calvet, Joaquim Pena y Felip Rodés<sup>155</sup>. El contenido es diverso: algunas cartas tratan de aspectos relacionados puramente con la contratación, otros de aspectos estéticos y musicales, y otras simplemente de cuestiones de ocio. Cabe decir que no consta ninguna carta de Narcís Paulís, intérprete de flabiol que afirmó haber recibido una sardana compuesta por Stravinsky. También consta una tarjeta de la Cobla Barcelona con el nombre del representante, Albert Martí, y la dirección: «Carrer Tamarit n.º 145, principal 1, Barcelona»<sup>156</sup>.

En la sección «Diaries Stravinsky» se conservan los diarios personales de Igor y Vera Stravinsky. Entre 1917 y 1941, coincidiendo con la etapa en la que visitó Barcelona, Igor no escribió diarios personales. Sin embargo, sí lo hizo Vera, unos documentos citados anteriormente<sup>157</sup>. En la sección «Bearbeitung von Werken Anders Komponisten» hay varias partituras, editadas o manuscritas de varios compositores. No consta ninguna sardana hológrafa o editada, ni ninguna obra compuesta

---

think the Paul Sacher Stiftung and Tamara Levitz may be able to help you».

<sup>152</sup> Zimmermann, *Stravinsky...*, 6.

<sup>153</sup> *Ibid.*

<sup>154</sup> Paul Sacher Stiftung, Stravinsky Collection, Box 57: «Barcelona, 1924»; Box 58: «Barcelona 1925»; Box 60, «Barcelona 1928»; Box 67: «Barcelona and Madrid 1933»; Box 70: «Barcelona 1936».

<sup>155</sup> Paul Sacher Stiftung, Stravinsky Collection, Korrespondanze, top. 122.1.728. En la misma sección también destacan tarjetas de Carles Vallín, Josep Maria Abades, Pere Soldevila, José Sanjuan, José de Montoliu, Raimon Vayreda, Juan Ferchen, Eusebi Bertrand, Joan Borràs y Rafael Moragas. Referente a 1924, se conserva una hoja con firmas de miembros del Ateneu Barcelonès como Josep Maria de Sagarra, Lluís Llimona, Josep Francesc Ràfols, Rossend Llates, Carles Capdevila, Alexandre Plana, Mateu Fernández de Sato, Joaquim Borralleras y Francesc Pujols, con la siguiente anotación: «salud y dilección».

<sup>156</sup> Paul Sacher Stiftung, Stravinsky Collection, Korrespondanze, top. 122.1.731.

<sup>157</sup> Pau Sacher Stiftung, Stravinsky Collection, Vera Stravinsky's diaries, marzo de 1924.

por un compositor catalán, un hecho que nos hace indicar que las partituras que Stravinsky se llevó —según la prensa— en 1924, se extraviaron o simplemente no se guardaron.

Aparte de la sección de la música manuscrita, llamada «Manuskripte», una de las más interesantes es la «Inhalt der Skizzenbücher», que contiene ocho cuadernos encuadernados de bocetos fechados entre 1908 y 1928. Los libretos incluyen ideas musicales y borradores de obras culminadas: *Octeto*, *Piano ragtime*, *Sinfonía de instrumentos de viento*, *Sonata para piano*; y también de proyectos inacabados o no completados, llamados «Werkprojekte»<sup>158</sup>. La directora de la colección, Heidi Zimmermann, explica que los cuadernos también contienen bocetos no identificados ni relacionados con ninguna obra<sup>159</sup>.

Según Ziegler, durante la década de 1910 y 1920, Igor Stravinsky utilizó frecuentemente los cuadernos de esbozos para almacenar, estructurar, reflexionar y desarrollar pensamientos e ideas durante el proceso compositivo<sup>160</sup>. Recientemente, varios musicólogos han investigado estos cuadernos con el objetivo de establecer cronologías y rastrear el proceso compositivo del compositor. David Smyth publicó un estudio sobre los bocetos conservados de *La historia del soldado* y Tom Gordon otro referente al proceso compositivo de *Piano Ragtime*<sup>161</sup>. Gordon especificó que los borradores registraban el contenido y el objetivo de la obra: «definen el material inicial, el método de trabajo, el peso de las preocupaciones compositivas y las condiciones de construcción»<sup>162</sup>. Del mismo modo, Hall y Sallis expusieron que los cuadernos de esbozos eran un instrumento clave para entender la evolución del pensamiento musical de Stravinsky<sup>163</sup>. Según las autoras, durante su etapa más experimental, fechada entre 1915 y 1920, Stravinsky realizó un sinnúmero de bocetos, así como también anotaciones referentes a cuestiones instrumentales. Algunos elementos se incluyeron en sus obras y otros no se llegaron a utilizar. Hall y Sallis concluyen que, a partir de estudios sistemáticos, se pueden obtener resultados interesantes sobre el proceso creativo del músico.<sup>164</sup>

En el cuaderno número 3, llamado «Skizzenbuch III», aparece un borrador titulado: «Kispanspéce». Los archiveros que confeccionaron el catálogo del fondo efectuaron la correspondiente

<sup>158</sup> Paul Sacher Stiftung, Stravinsky Collection, Kataloge, 142-143.

<sup>159</sup> Heidi Zimmermann, en conversación, 9 de agosto de 2018, Basel.

<sup>160</sup> Michelle Ziegler, *Not just for safeskeeping - composer's sketchbooks as working tools* (Basel: Paul Sacher Foundation, 2019), 1.

<sup>161</sup> David Smyth, *Review of Stravinsky's Historie du soldat: A facsimile of the sketches* (Middleton, Wisconsin: A-R Editions, 2005); Tom Gordon, «Great-Rag-Sketches, source study for Stravinsky's Piano-Rag Music». *Intersections* 26 (2005): 62-85.

<sup>162</sup> Gordon, «Great-Rag-Sketches...», 1.

<sup>163</sup> Patricia Hall y Friedemann Sallis, *A handbook to twentieth-century musical sketches* (Cambridge: Cambridge University Press, 2004), 245.

<sup>164</sup> *Ibid.*

traducción al alemán: «Spanisches Stück»<sup>165</sup>, es decir, pieza española. Este cuaderno contiene esbozos fechados a finales de la década de 1910 e inicios de 1920. Es muy probable que Stravinsky anotara este boceto durante la visita que hizo en Sevilla durante la semana santa de 1921, una estancia en la que, aparte de quedar totalmente sorprendido de la religiosidad de las procesiones prometió a Manuel de Falla que escribiría una obra al estilo andaluz<sup>166</sup>, una acción que evidencia la práctica y las inquietudes que tenía el compositor ruso durante sus giras. Así lo relató el compositor gaditano en junio de 1922 durante una conferencia realizada durante el concurso de Cante jondo celebrado en Granada:

Aún no hace un año que el ilustre Igor Stravinsky —huésped entonces de Andalucía— profundamente sugestionado por la belleza de nuestros cantos y nuestros ritmos, anunciaba el propósito de componer una obra en la que esos valores fuesen empleados.<sup>167</sup>



Ilustración 9. Esboce procedente del cuaderno número 3, titulado «Kispanspéce». Paul Sacher Stiftung, Stravinsky Collection, Inhalt der Skizzenbücher, Skizzenbuck III, top. 123-0125.

En el cuaderno número v, llamado «Skizzenbuch v», constan esbozos realizados durante la década de 1920, entre los que destacan algunos fragmentos de *Piano Ragtime* (1919), *Concertino* (1920), *Sinfonía de instrumentos de viento* (1920), *Octeto* (1919-1923). En el mismo cuaderno, constan otros borradores de los que se desconoce si se llegaron a utilizar en alguna de sus composiciones. Incluso podría ser que uno de ellos fuera un posible esbozo de una sardana<sup>168</sup>. Y es que Oriol Martorell expuso que Stravinsky había hecho unos «esbozos fragmentarios», aunque no había llegado a terminar el proyecto<sup>169</sup>. Desconocemos los motivos que llevaron Martorell a afirmar este hecho. Podría ser que Stravinsky, durante la estancia en Barcelona en 1956<sup>170</sup>, le explicara a Eduard Toldrà que había hecho un boceto, pero que nunca la había llegado a utilizar. Martorell confesó que Toldrà le había contado muchos detalles de la visita: «yo mismo —que por mi íntima vinculación de aquella época con Eduard

<sup>165</sup> Paul Sacher Stiftung, Stravinsky Collection, Inhalt der Skizzenbücher, Skizzenbuck III, top. 123-0125.

<sup>166</sup> Stravinsky, *Crónicas...*, 110.

<sup>167</sup> Manuel de Falla, *Escritos sobre música y músicos* (Madrid: Espasa Calpe, 1972), 175.

<sup>168</sup> Paul Sacher Stiftung, Stravinsky Collection, Inhalt der Skizzenbücher, Skizzenbuck v, top.123-0323.

<sup>169</sup> Martorell, «Stravinsky a Barcelona...», 104: «La llàstima és que —tot i que sembla que va fer-ne alguns esborranys fragmentaris— no arribés a realitzar el projecte anunciat en uns moments d'entusiasme i d'eufòria».

<sup>170</sup> Fontelles-Ramonet, «Stravinsky i Barcelona», 33.

Toldrà— conocí de inmediato muchos detalles sin anotarlos en ningún sitio y en poco tiempo, los fui olvidando por completo»<sup>171</sup>. Sea como sea, el boceto conservado en este cuaderno contiene un conjunto de características musicales, incluso podríamos decir formales, que se aproximan a algunas peculiaridades conceptualizadas en el género de la sardana.



Ilustración 10. Paul Sacher Stiftung, Stravinsky Collection, Inhalt der Skizzenbücher, top. 123-0323.

Por un lado, la introducción: un fragmento *ad libitum* que podría corresponder al «introit» que ejecuta normalmente el flabiolaire para iniciar la sardana, una melodía no medida y que, a diferencia de la tonada estandarizada por los intérpretes de la época —siempre efectuada en Fa Mayor real— hace referencia a la tonalidad de La Mayor. Aunque el «introit» se interpretaba de forma no medida, varios músicos, como Juli Garreta<sup>172</sup>, lo conceptualizaron en compás binario de subdivisión ternaria (6/8). Otros, como Joan Lamote de Grignon, escribieron un «introit» inédito para evitar el establecido en

<sup>171</sup> Martorell, «Stravinsky a Barcelona...», 119: «jo mateix —que per la meua vinculació d'aquella època amb Eduard Toldrà— en vaig conèixer d'immediat molts detalls però no me'ls vaig anotar enlloc i ben aviat, els vaig anar oblidant per complet».

<sup>172</sup> «Somni dolç», Arxiu del Museu de la Música de Barcelona, Colección Enric Granados, acceso el 30 de septiembre de 2019, Disponible en: <https://arxiu.museummusica.bcn.cat/somni-dolc-sardana-llarga-2>. Juli Garreta hizo varias transcripciones para piano de sus sardanas. Las dos principales series fueron publicadas por la Asociación «Foment de la Sardana de Sant Feliu de Guíxols», en su colección «Edició Popular Dança Catalana», y por el Foment de la Sardana de Barcelona con la colección especial de partituras de música catalana titulada «La Sardana Popular», una iniciativa del grabador Josep Maria Canals. Varios compositores conservaron estas ediciones en sus archivos personales, como por ejemplo Enric Granados.

la época<sup>173</sup>. Sea como sea, podría ser que Stravinsky conceptualizara la melodía introductoria de la composición en un compás aproximado.



Ilustración 11. Introit de la edició para piano de Somni dolç de Juli Garreta. Arxiu del Museu de la Música de Barcelona, Col·lecció Enric Granados, «Somni dolç de Juli Garreta», top.409-07-01-02.1726.

Los trece compases siguientes están escritos en unas de las entidades métricas habituales de la sardana: compás binario de subdivisión binaria (2/4). Estos compases podrían convertirse en la primera sección de la sardana (A), es decir, la sección correspondiente coreográficamente llamada «curts»<sup>174</sup>. En cuanto a los principios rítmicos, destaca un rasgo característico del género: la intercalación de un compás de subdivisión binaria o ternaria y uno o más compases de tres negros en forma de hemiolía. Sin ir más lejos, esta peculiaridad, llamada por algunos historiadores «tiempo de tres»<sup>175</sup>, la usó Juli Garreta en *Jumy*, una de las sardanas que Stravinsky escuchó durante el concierto de la Coblá Barcelona y en el concierto de la Banda Municipal de Barcelona. En el fragmento aparece el uso de la sobreposición y la alternancia de escalas y modos, como, por ejemplo, el uso de una parte de la escala octatónica en los compases nueve, diez y once. Algunos historiadores, como Arthur Berger, Richard Taruskin y Pieter van den Toorn, han realizado estudios sobre la importancia de la escala octatónica en la música de Stravinsky, sobre todo en el periodo neoclásico<sup>176</sup>. Asimismo, la mayor parte de los

<sup>173</sup> A mediados de la década de 1910, Joan Lamote de Grignon escribió *El testamento de n'Amèlia* e incluyó un «introit» inédito que servía de introducción de la sardana y que evitaba el uso del «introit» canónico que se había establecido en la época.

<sup>174</sup> Las sardanas tienen una estructura binaria (AB) que se identifica rápidamente por las repeticiones. Los primeros compases se denominan «curts» (A) y los que vienen después de la primera repetición y hasta el final se denominan «llargs» (B).

<sup>175</sup> «Davantal», Centre de Documentació i Recerca de la Cultura Tradicional i Popular, Fons Jaume Vilalta. Vilalta hace referencia a la utilización del compás binario (6/8) y a la intercalación de tres tiempos en la música catalana: «el sudit canvi de valor és un cas de perfecta adaptació característica del ritme tradicional. Tant ho és, que actualment l'anomenat *temps de tres*, l'usen els mestres compositors de sardanes, heretat del contrapàs i de la primitiva sardana curta, com també els executants perfectament habituats a interpretar-lo, ajunten els valors musicals dins la duració del temps amb exactitud, donant al ritme aquesta aparent desigualtat, una sensació tota particular que constitueix una de les característiques més escaients. Trobar el *temps de tres* entre el compàs (6/8) és cosa perfectament regular en aquesta música i completará aquesta declaració l'anàlisi del Contrapàs instrumentat per Pep Ventura, segons testimoni Raurich que diu: la dinàmica del seu ritme es regeix pel compàs binari sis vuit amb intercalacions del típic *temps de tres* que equival a dir, no confondre el ritme amb el compàs».

<sup>176</sup> Arthur Berger, «No problems of pitch organization in Stravinsky», en *Perspectives on Schoenberg and Stravinsky*,

movimientos paralelos de las voces del fragmento son más agresivos: el uso de intervalos de séptima menor y mayor, como por ejemplo el compás tres y cuatro; el pedal de mi a la voz aguda y diferentes acuerdos estratificados en la voz inferior, en los mismos compases. La escritura lleva a pensar que el fragmento es una reducción para piano de una obra instrumental<sup>177</sup>.

En definitiva, todo hace pensar que la sardana de Stravinsky es la historia de un proyecto frustrado que ha generado literatura. Una promesa muy esperada que no llegó a materializar. La evidencia definitiva de la no realización proviene de sus propias declaraciones. En 1928, Pierre Monteux, Josep Farran i Mayoral e Igor Stravinsky coincidieron en un bar de la Rambla de Barcelona y alguien que también los acompañaba recordó al compositor ruso que había prometido una sardana. Stravinsky, con simpatía, contestó: «Oh, ¡no! ¿Qué queréis que haga de la sardana? ¡Si yo escribiera una sardana, nadie conocería que lo fuera!»<sup>178</sup>.

## VII. LA SARDANA Y LA COBLA SEGÚN IGOR STRAVINSKY

En 1924, tras dos semanas recorriendo la ciudad, Stravinsky manifestó en el diario *La Libertad*: «Barcelona será para mí inolvidable [...]. Lo que más me ha gustado ha sido la catedral y las sardanas, es decir, lo popular y lo arquitectónico»<sup>179</sup>. En 1928, durante su tercera visita, el músico opinó que la sardana era: «Algo griego, ¿sabéis? No por los temas, ni por la orquestación; sino por el espíritu, la estructura. Una danza numeral, de origen muy antiguo»<sup>180</sup>. Es evidente, pues, que la sonoridad de la cobla y el género de la sardana interesaron a Igor Stravinsky.

Durante la estancia de 1924 y antes del concierto de la Cobla Barcelona el músico ya había conocido las sardanas en la plaza Catalunya, había escuchado *Juny* de Juli Garreta por la Banda Municipal de Barcelona y había anotado «*Kborovod* (sardana) de *L'oïseau de feu*» en el álbum de dedicatorias del Sindicat de Músics de Catalunya. Por lo tanto, si la formación y el género no le hubieran interesado, quizás no hubiera accedido a la invitación del concierto de la Cobla Barcelona en el Ateneu, un evento en el que además de mostrar curiosidad por la formación y sus instrumentos, alabó las composiciones

---

ed. por Benjamin Boretz y Edward T. Cone (New York: Norton), 11-42; Richard Taruskin, «Chernomor to Kashchei: Harmonic Sorcery; Or, Stravinsky's Angle», en *Journal of the American Musicological Society* 38 (1985), 72-142; Pieter Van den Toorn, «Octatonic pitch structure of Igor Stravinsky», en *Confronting Stravinsky*, ed. Jann Pasler (Berkeley & Los Angeles: University of California Press, 1986), 130-156.

<sup>177</sup> Albert Guinovart, en conversación, 19 de octubre de 2019, Barcelona.

<sup>178</sup> Josep Farran i Mayoral, «Paraules de Strawinsky i II», *La Veu de Catalunya*, 7 de julio de 1928, 5: «Oh, no! Què voleu que en faci de la sardana? Si jo escrivís una sardana, ningú coneixeria que ho era!».

<sup>179</sup> «Des de Barcelona, el paso de Strawinsky», *La Libertad*, 28 de marzo de 1924, 4.

<sup>180</sup> Josep Farran i Mayoral, «Paraules de Strawinsky i II», *La Veu de Catalunya*, 7 de julio de 1928, 5: «Una cosa grega, sabeu? No pas pels temes, ni per l'orquestració; sinó per l'esperit, l'estructura. Una dansa numeral, d'origen molt antic».

de Juli Garreta. Sin embargo, si no se hubiera sentido atraído, no habría prometido escribir una sardana a los intérpretes de la Cobla Barcelona y tampoco habría expresado de nuevo esa voluntad durante el banquete celebrado en el Ritz. A pesar de esto, el músico estuvo hasta en cuatro ocasiones más en Barcelona en las que no tenemos constancia de ningún acto en relación con la sardana.

También hay que hacer mención específica a la etapa creativa del compositor durante esta época. El especialista Diego Alonso —que parte del capítulo *Pathos is Banned* de Richard Taruskin<sup>181</sup>— expone que, tras la I Guerra Mundial, varios compositores rechazaron los principios románticos y expresionistas de la manifestación subjetiva del «yo interior» y trasladaron el foco de la música de la expresión emocional a la construcción técnica<sup>182</sup>. Alonso afirma que las tendencias formalistas de la posguerra mundial se decantaron por una sonoridad sobria y frenada. Algunos compositores, como reacción a la sonoridad romántica de los instrumentos de cuerda<sup>183</sup>, recurrieron a los instrumentos y a los conjuntos de viento, considerados más aptos para la transmisión de esta nueva sensibilidad musical<sup>184</sup>. Alonso nombra composiciones escritas bajo estos principios: *Sinfonía de instrumentos de viento* (1920), *Octeto* (1923), *Concierto para piano y orquesta* (1923-24) de Stravinsky; *Segundo concierto para piano* (1930-31) de Béla Bartók; *Concierto de cámara* (1925) de Alban Berg y *Quinteto de viento* (1923-24) de Arnold Schönberg<sup>185</sup>. Alonso expone que Robert Gerhard también fue partícipe de esta tendencia estética y compuso obras para conjunto de viento: *Divertimento para instrumentos de viento* (1926), el *Quinteto de viento* (1928), e incluso dos *Sardanas* para cobla (1929)<sup>186</sup>. También podemos añadir el *Concierto para clave* (1923-1926) y *El retablo de maeso Pedro* (1923) de Manuel de Falla.

Según Alonso, el *Octeto* de Stravinsky, escrito en 1923, es una de las obras más representativas de las directrices estéticas del formalismo musical de los años veinte<sup>187</sup>, una obra que el propio compositor definió como un objeto musical no descriptivo y no expresivo: «mi *Octeto* no es una obra “emotiva” sino una composición musical basada en elementos objetivos que se bastan a sí mismos»<sup>188</sup>, una

<sup>181</sup> Richard Taruskin, «Pathos is Banned». En *Oxford History of Western Music*, vol. IV, (Oxford: Oxford University Press, 2005), 447-494. En este estudio, Taruskin habla sobre la exclusión de las cuerdas en las primeras obras neoclásicas de Stravinsky.

<sup>182</sup> Diego Alonso, «La creación musical de Roberto Gerhard durante el magisterio de Arnold Schoenberg: Neoclasicismo, Octatonismo y Organización Proto-Serial (1923-1928)» (Tesis doctoral, Universidad de La Rioja, 2015), 234.

<sup>183</sup> Taruskin, «Pathos is Banned», 490-494.

<sup>184</sup> Alonso, «La creación...», 234.

<sup>185</sup> *Ibid.*

<sup>186</sup> *Ibid.*

<sup>187</sup> *Ibid.*

<sup>188</sup> Igor Stravinsky, «Some Ideas About My Octour», *The Arts*, enero de 1924. En *Stravinsky: The composer and his works*, editado por Eric Walter White (Berkeley y Los Angeles: University of California Press, 1966), 528. «My Octour is not an “emotive” work but a musical composition based on objective elements which are sufficient in themselves. [...] Form, in my music, derives from counterpoint. I consider counterpoint as the only means through which the attention of the composer is concentrated on purely musical questions».

postura que según Richard Taruskin<sup>189</sup> también expuso el contemporáneo francés Charles Koechlin: «un arte que desea ser sencillo, enérgico, no descriptivo e incluso no expresivo»<sup>190</sup>. Unos principios que, curiosamente, enlazan con una problemática de Juli Garreta. Y es que, en ocasiones, se produce confusión respecto a los títulos de sus sardanas, dando por hecho que Garreta partía de una motivación concreta y que, consecuentemente, la refería en el título. Si bien en algunos casos esto es así, existe un número importante de sardanas que envió a las coblas intitulado, como *Pedregada*, *Carmeta* o *Innominada*<sup>191</sup>, sin la intención de transmitir ningún mensaje o emoción concreta. Es decir, obras que se crearon para su propia existencia y valor estético, sin ningún propósito más allá de expresarse a través de la sonoridad de un conjunto de viento: la cobla.

En 1924, Stravinsky compuso el *Concierto para piano e instrumentos de viento*, una obra que nuevamente se enmarcaba en las directrices estéticas del formalismo musical de esta época. Stravinsky aprovechó esta composición para tipificar tres tipologías de orquestas: la «symphony orchestra», la orquesta sinfónica estandarizada; la «fanfare», formada por un grupo de metales y de percusión «bass and percussion»; y la «orquestre d'harmonie», que según el compositor es la que había utilizado para componer el concierto para piano, una agrupación formada por un flautín, dos flautas, dos oboes, un corno inglés, dos clarinetes, dos fagotes, cuatro trompas, cuatro trompetas, tres trombones, una tuba, tres contrabajos y percusión<sup>192</sup>. Stravinsky confesó que, a pesar de ser consciente de que la orquesta sinfónica era más adecuada para la sonoridad del piano, utilizó la «orquestre d'harmonie», porque le permitía componer a partir del contrapunto<sup>193</sup>. Así lo explicó en enero de 1924: «La forma, en mi música, deriva del contrapunto. Considero que el contrapunto es el único medio a través del cual la atención del compositor se concentra en cuestiones puramente musicales. Sus elementos también se prestan perfectamente a una construcción arquitectónica»<sup>194</sup>. De nuevo, este punto nos enlaza con el pensamiento estético de Juli Garreta, un autor que destacaba por ser un dominador extremo del contrapunto en sus obras. Sin ir más lejos, una de las características más remarcables de la sardana *Juny* —que elogió Stravinsky en 1924— es la textura contrapuntística que se produce en la parte final de la

<sup>189</sup> Taruskin, «Pathos is Banned», 490-494.

<sup>190</sup> Charles Koechlin, «Le Retour à Bach», *La Revue musicale* VIII, 1926, 1-2.

<sup>191</sup> Gay, Joan; Ruiz, Marisa y Joaquim Rabaseda. (2014). «Juli Garreta (1875-1925). Catàleg de l'obra musical», acceso el 14 de agosto de 2021. Disponible en: <https://www.socsantfeliudeguixols.com/catalog-de-lobra-de-juli-garreta-arboix/>

<sup>192</sup> Paul Sacher Stiftung, Stravinsky Collection, Korrespondanze, top. 122.1.0195.

<sup>193</sup> *Ibid.*

<sup>194</sup> Igor Stravinsky, «Some Ideas About My Octour», *The Arts*, enero de 1924. En *Stravinsky: The composer and his works*, editado por Eric Walter White (Berkeley y Los Angeles: University of California Press, 1966), 528-531; Richard Taruskin, *Music in the Early Twentieth Century: The Oxford History of Western Music* (Oxford: Oxford University Press, 2006), 490: «My Octour is not an “emotive” work but a musical composition based on objective elements which are sufficient in themselves. [...] Form, in my music, derives from counterpoint. I consider counterpoint as the only means through which the attention of the composer is concentrated on purely musical questions».

obra, cuando las dos melodías al unísono que se habían escuchado al inicio de A (curts) y al inicio de B (llargs) aparecen simultáneamente y encajan a la perfección.

Morgan afirma que Stravinsky, durante la I Guerra Mundial y la posguerra, se adentró en una escritura musical más económica que se distanciaba de las grandes proporciones instrumentales de los *ballets* rusos<sup>195</sup>. El interés por las proporciones reducidas también quedaba patente durante la visita a Barcelona de 1924, en la que el músico ruso decidió ver dos óperas de cámara que se llevaban a cabo en el Teatre de Barcelona —de Giovanni Battista Pergolesi y Armand Crabbé— y el concierto de la Cobla Barcelona en el Ateneu Barcelonés. Morgan también destaca algunas composiciones del músico que se caracterizan por esta reducción instrumental: *La Historia del soldado* (1918) o *Ragtime* (1919), escrita para un grupo de once instrumentos<sup>196</sup>. A la vez expone que, durante este periodo, Stravinsky prestó especial interés en los materiales folklóricos y que los utilizó en algunas de sus composiciones, un recurso que también había usado Juli Garreta en algunas de sus obras más primitivas, como *La filla del marxant* o *La donzella de la costa*.

Así pues, es posible que Stravinsky, inmerso en esta tendencia estética, enmarcara la cobla dentro de las directrices estéticas del formalismo musical de los años veinte como un resultado más de la preocupación existente por las sonoridades anti-románticas de los instrumentos de viento durante el periodo de la posguerra: «Los instrumentos de viento me parecen más aptos para dar cierta rigidez a la forma», relató Stravinsky en «Some Ideas About My Octour», «las cuerdas son menos frías y más imprecisas»<sup>197</sup>. Así, la cobla, una agrupación de instrumentos de viento, podía entenderse como un conjunto musical de vanguardia a partir del cual componer obras innovadoras, una verdadera «orquestre d'harmonie».

Aparte de la vertiente puramente estética, también hay que mencionar el momento vital de Stravinsky. Entre 1923 y 1924, el músico incorporó nuevas facetas en su carrera profesional: la dirección y la interpretación<sup>198</sup>. Stephen Walsh cuestiona el número de obras adicionales que hubiera podido escribir si no hubiera dedicado tanto tiempo a ambas facetas<sup>199</sup>. Al parecer, la combinación de estas facetas durante los primeros años fue especialmente dura por el músico: «¡Suficiente para volverme

<sup>195</sup> Robert Morgan, *La música del siglo xx. Una historia del estilo musical en la Europa y la América modernas* (Madrid: Edicions Akal, 1999), 188-189.

<sup>196</sup> *Ibid.*

<sup>197</sup> Igor Stravinsky, «Some Ideas About My Octour», *The Arts*, enero de 1924. En *Stravinsky: The composer and his works*, editado por Eric Walter White (Berkeley y Los Angeles: University of California Press, 1966), 528-531; Richard Taruskin, *Music in the Early Twentieth Century: The Oxford History of Western Music* (Oxford: Oxford University Press, 2006), 528: “Which are less cold and more vague”.

<sup>198</sup> Walther, *La obra...*, 72-73. Según Walther, la primera vez que Stravinsky dirigió y estrenó una obra suya, el *Octeto* en la Ópera de París en 1923, confesó haber pasado «muchos nervios»

<sup>199</sup> Stephen Walsh, *A creative spring: Russian and France (1882-1934)* (California: University of California Press, 2002), 385.

locob»<sup>200</sup>, relató Stravinsky a Ansermet. Además, el músico tuvo que compaginar la composición con el estudio de piano que incluía diariamente ejercicios técnicos de Czerny, así como el estudio y memorización de sus propias obras.<sup>201</sup>

Según Walsh, en febrero de 1924, antes de ir a Barcelona, Stravinsky tan solo había terminado el movimiento lento del *Concierto para piano e instrumentos de viento*, una composición que tenía que estrenarse en mayo del mismo año<sup>202</sup>. El primer movimiento estaba sin instrumentar, pero el tercer movimiento estaba pendiente de ser escrito. Años más tarde, Stravinsky explicó que había perdido algunas páginas del manuscrito y que tuvo que recomponerlo de nuevo, una tarea que le ocasionó una gran pérdida de tiempo<sup>203</sup>. Este trabajo, juntamente con el traslado a Niza, la gira por Europa y la gira americana, podría haber postergado la composición inmediata de una sardana para cobla.

A pesar de la avalancha de trabajo, es lógico pensar que, si realmente se lo hubiera planteado, habría encontrado un espacio para incluir una sardana, sin la obligatoriedad de ser instrumentada para cobla. Levitz explica que Stravinsky, tras el primer viaje a España en 1916 y en un período totalmente experimental<sup>204</sup>, compuso obras que rendían homenaje a España: «Española», segunda pieza de *Cinco Canciones fáciles* (1916-1917) o *El estudio para pianola* (1917) publicado en 1921, instrumentado e incorporado a *Cuatro estudios para orquesta* (1928) con el nombre de *Madrid*<sup>205</sup>. Así pues, si en 1928 Stravinsky conceptualizaba la sardana como una danza de espíritu y de estructura griega<sup>206</sup>, la podía haber incluido perfectamente en algún movimiento del ballet *Apolo Musageta* (1928) inspirado en la mitología griega<sup>207</sup>. Sea como sea, todo hace pensar que la sardana que prometió Stravinsky nunca se llegó a materializar, convirtiéndose en un auténtico mito que todavía hoy genera literatura.

## VIII. BIBLIOGRAFÍA

Adkins, Montey y Michael Russ. *The Roberto Gerhard Companion*. Londres: University of Huddershielf, 2013.

Almacellas, Josep Maria. *Banda Municipal de Barcelona: 1886-1944: del carrer a la sala de concerts*. Barcelona, Arxiu Municipal de Barcelona, 2006.

<sup>200</sup> Walther, *La obra...*, 385.

<sup>201</sup> Heinrich Lindlar, *Guía de Igor Stravinsky*, trad. de Ambroso Berasain (Madrid: Alianza Editorial, 1995), 78.

<sup>202</sup> Walsh, *A creative...*, 285.

<sup>203</sup> Igor Stravinsky y Robert Craft, *Memorias y comentarios*, trad. de Carmen Font (Barcelona: Acantilado, [1972] 2013), 867.

<sup>204</sup> Levitz, *Stravinsky...*, 147.

<sup>205</sup> Lindlar, *Guía de...*, 194.

<sup>206</sup> Josep Farran i Mayoral, «Paraules de Strawinsky i II», *La Veu de Catalunya*, 7 de julio de 1928, 5.

<sup>207</sup> Boucourechliev, *Igor...*, 183.

- Alonso, Diego. «La creación musical de Roberto Gerhard durante el magisterio de Arnold Schoenberg: Neoclasicismo, Octatonismo y Organización Proto-Serial (1923-1928)». Tesis doctoral, Universidad de La Rioja, 2015. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/tesis?codigo=45442>.
- Asensi, Elvira. «Las bandas de música en la democratización de la cultura musical decimonónica». En *Bandas de música: contextos interpretativos y repertorios*, editado por Nicolás Rincón y David Ferreido, 21-34. Granada: Libargo, 2019.
- Berger, Arthur. «No problems of pitch organization in Stravinsky». En *Perspectives on Schoenberg and Stravinsky*, editado por Benjamin Boretz y Edward T. Cone, 11-42. New York: Norton, 1968.
- Bladé, Artur. *El senyor Moragas, «Moraguetes»*. Barcelona: Pòrtic, 1970.
- Boucouchiev, André. *Igor Stravinsky*. Madrid: Ediciones Turner Música, 1982.
- Cabañas Guevara, Luis. *Cuarenta años de Barcelona (1890-1930)*. Barcelona: Ediciones Memphis, 1944.
- Calmell, Cèsar. «Un ideari per a la música del nou-cents», *Recerca Musicològica* xiv-xv (2004-2005): 87-106. Disponible en: <https://raco.cat/index.php/RecercaMusicologica/article/view/39189/39051>.
- Calvet, Joan Mestres. *El Gran Teatre del Liceo visto por su empresario*. Barcelona: Edicions Vergara, 1945.
- Capmany, Aureli. *La sardana a Catalunya*. Barcelona: Montaner i Simón, 1948.
- Casals, Enric. *Pau Casals. Dades biogràfiques inèdites, cartes íntimes i records viscuts*. Barcelona: Pòrtic, 1979.
- Costal i Fornells, Anna y Bernat Castillejo. «Presentació [text introductorio a l'edició]», *Juli Garreta (1875-1925): Obra completa II. Sardanes, vol. 4 (1902-1904)*. Barcelona: Tritó, 2011.
- Costal i Fornells, Anna. «Les sardanes de Pep Ventura i la música popular a Catalunya entre la restauració dels Jocs Florals i la Primera República (1859-1874)». Tesis doctoral, Universitat Autònoma de Barcelona, 2014. Disponible en: <https://www.tdx.cat/handle/10803/283433>.
- Craft, Robert (ed.) *Dearest Bubushin: The Correspondence of Vera and Igor Stravinsky (1921-1954) with excerpts from Vera Stravinsky's Diaries (1922-1971). Letters and diaries*. New York: Thames & Hudson, 1985.
- De Falla, Manuel. *Escritos sobre música y músicos*. Madrid: Espasa Calpe, 1972.
- Fontelles-Ramonet, Albert y Joaquim Rabaseda. «El Ball de Gegants de Solsona i la invenció d'un nou gènere musical». *Oppidum* 16 (2018): 86-101, acceso el 14 de agosto de 2021. Disponible en: <https://raco.cat/index.php/Oppidum/article/view/367639/485946>.

- Fontelles-Ramonet, Albert. «La Cobla Barcelona (1922-1938). Un projecte noucentista». Tesis doctoral. Universitat Autònoma de Barcelona, 2020. Disponible en: <https://www.tdx.cat/handle/10803/671112#page=1>.
- \_\_\_\_\_. «La sardana segons Joaquín Turina». *Revista Catalana de Musicologia* 13 (2020): 264-265. DOI: <https://dx.doi.org/10.2436/20.1003.01.104>.
- \_\_\_\_\_. «Manuel de Falla catalanófilo: la sardana y la sonoridad de la cobla en Atlántida». *Cuadernos de Música Iberoamericana* 34 (2021): 271-306. DOI: <https://dx.doi.org/10.5209/cmib.74679>.
- \_\_\_\_\_. «Stravinsky i Barcelona», *Revista Musical Catalana* 373 (agosto 2021): 30-33. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=7972237>.
- Gay, Joan; Marisa Ruiz y Joaquim Rabaseda. «Juli Garreta (1875-1925). Catàleg de l'obra musical», acceso el 14 de agosto de 2021. Disponible en: <https://www.socsantfeliudeguixols.com/cataleg-de-lobra-de-juli-garreta-arboix>.
- Gordon, Tom. «Great-Rag-Sketches, source study for Stravinsky's Piano-Rag Music». En *Intersections* 26 (2005). 62-85.
- Haimo, Ethan y Paul Johnson. *Stravinsky retrospectives*. Lincoln: University of Nebraska Press, 1987.
- Hall, Patricia y Friedemann Sallis. *A handbook to twentieth-century musical sketches*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.
- Hess, Carol. *Manuel de Falla and Modernism in Spain*. Oxford: Oxford University Press, 2005.
- León i Royo, Jordi. *Mètode bàsic per a l'estudi del Flabiol i Tamborí*. Barcelona: DINSIC, 2003.
- Levitz, Tamara. *Stravinsky and his world*. Princeton: University Press, 2013.
- Lindlar, Heinrich. *Guía de Igor Stravinsky*. Traducido por Ambroso Berasain. Madrid: Alianza Editorial, 1995.
- Mainar Josep, Albert Jané y Josep Miracle. *La sardana: el fet literari, artístic i social*, volumen III. Barcelona: Editorial Bruguera, 1970.
- Martorell, Oriol. «Stravinsky a Barcelona: Sis visites i dotze concerts». *D'art* 8 (1983): 99-129.
- Mestres Calvet, Joan. *El Gran Teatro del Liceo visto por su empresario*. Barcelona: Edicions Vergara, 1945.
- Miracle, Josep. *Llibre de la sardana*. Barcelona: Editorial Selecta, 1953.

- Morgan, Robert. *La música del siglo xx. Una historia del estilo musical en la Europa y la América modernas*. Madrid: Edicions Akal, 1999.
- Nelson, John. *The significance of Rimsky-Korsakov in the development of a Russian National Identity*. Helsinki: University of Helsinki, 2013.
- Puertas, David. *Música encadenada. Els enigmes musicals*. Barcelona: Clivis Publicacions, 2004.
- Puerto, Jordi. *Aproximació a la Cobla Barcelona*. Santa Coloma de Farners: GISC, 1998.
- \_\_\_\_\_. *Cròniques del Foment de la Sardana de Barcelona*. Santa Coloma de Farners: GISC, 2009.
- Rimski-Kórsakov, Nikolái. *Chants Nationaux Russes* op. 24. Sant Petersburg: W.Bessel & Cie, 1877.
- Roig i Rosich, Josep Maria. «L'impacte en el món cultural durant la Dictadura de Primo de Rivera». *L'Avenç* 72 (1984), 72-83.
- Scott, Richard. «Community ensemble music as a means of Cultural Expression in the Catalan-Speaking Autonomies of Spain». En *Multicultural Iberia: language, literatur and music*, editado por D. Dougherty y M. Azevedo, 230-253. California: University of California at Berkeley, 1999.
- Smyth, David. *Review of Stravinsky's Historie du soldat: A facsimile of the sketches*. Middleton, Wisconsin: A-R Editions, 2005.
- Stravinsky, Igor. *Firebird suite, Re-orchestrated by the composer in 1919*. London: J. & W. Chester, 1920.
- \_\_\_\_\_. «Some Ideas About My Octour», *The Arts*, enero de 1924. En *Stravinsky: The composer and his works*, editado por Eric Walter White. Berkeley y Los Angeles: University of California Press, 1966.
- \_\_\_\_\_. *Crónicas de mi vida*. Traducido por Elena Vilallonga. Barcelona: Alba Editorial, [1935] 2005.
- Stravinsky, Igor y Robert Craft. *Memorias y comentarios*, traducción de Carmen Font. Barcelona: Acantilado, ([1972] 2013).
- Taruskin, Richard. «Russian Folk Melodies in “The Rite of Spring”». *Journal of the American Musicological Society* 33, n.º 3 (1980), 501-543.
- \_\_\_\_\_. «Chernomor to Kashchei: Harmonic Sorcery; Or, Stravinsky's Angle». *Journal of the American Musicological Society* 38 (1985), 72-142.

- \_\_\_\_\_. «Chapter 8 Pathos is Banned». En *The Oxford History of Western Music*. New York: Oxford University Press, acceso el 28 de julio de 2023, <https://www.oxfordwesternmusic.com/view/Volume4/actrade-9780195384840-chapter-008.xml>.
- \_\_\_\_\_. *Music in the Early Twentieth Century: The Oxford History of Western Music*. Oxford: Oxford University Press, 2006.
- Van den Toorn, Pieter. «Octatonic pitch structure of Igor Stravinsky». En *Confronting Stravinsky*, editado por Jann Pasler. Berkeley & Los Angeles: University of California Press, 1986.
- Ventura, Jesús. *La sardana a Barcelona*. Barcelona: Ajuntament de Barcelona, 2014.
- Verdaguer, Mario. *Medio siglo de vida íntima barcelonesa*. Barcelona: Barna, 1957.
- Walsh, Stephen. *Apollo in the marketplace: Stravinsky and his manuscripts*. Ed. Félix Meyer. Basel: Mainz, Schoot for the Paul Sacher Foundation, 1998.
- \_\_\_\_\_. *A creative spring: Russian and France (1882-1934)*. California: University of California Press, 2002.
- Walther, Eric. *La obra de Stravinsky: una interpretación*. Traducido por Santiago Martín. Barcelona: Salvat Editors, 1986.
- Zemtsovsky, Izaly y Jonathan Powell, «Russian traditional music». En *Grove Music Online*, acceso el 3 de diciembre de 2019, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.40456>.
- Ziegler, Michelle. *Not just for safeskeeping - composer's sketchbooks as working tolos*. Basel: Paul Sacher Foundation, 2019.
- Zimmermann, Heidi. *Stravinsky in context*. Cambridge: Cambridge University Press, 2020. ■