MÚSICS I MÚSIQUES DEL BALL DELS TORNEJANTS D'ALGEMESÍ

Dr. Andrés Felici Castell
Universitat de València

Resum: Els balls de torneig van tindre una gran importància a les terres valencianes entre els segles XVIII-XIX, però han sobreviscut en poques localitats, entre les quals destaca especialment Algemesí, on ja apareix documentat en 1800. En aquest article estudiarem les seues músiques, executades amb un tambor, i analitzarem, en primer lloc, els diferents percussionistes que han participat i, en segon lloc, els ritmes que realitzaven i la seua evolució fins a l'actualitat.

Paraules clau: Torneig, ritmes, percussionistes, Algemesí, música.

Musicians and music from the Tornejants dance in Algemesí

Abstract: The tournament dances had great importance in the Valencian lands between the 18th and 19th centuries, but have survived in few localities, especially in Algemesí, where it was already documented in 1800. In this article, we will study their music, performed with a drum, analyzing first the different percussionists who have participated and secondly the rhythms they performed and their evolution up to the present day.

Key words: Tournament, rhythms, percussionists, Algemesí, music.

La localitat d'Algemesí, ubicada a la Ribera del Xúquer, destaca per les seues festes patronals dedicades a la Mare de Déu de la Salut, declarades Patrimoni Immaterial de la Humanitat per la UNESCO l'any 2011. Cada 7 i 8 de setembre se celebren tres processons en què participen una sèrie de balls que són els que més rellevància han donat a la festivitat: la Muixeranga, els Bastonets, les Pastoretes, la Carxofa, els Arquets, el Bolero, els Gegants i els Tornejants. Són danses majoritàriament originàries del segle XVIII, encara que no es documenten amb claredat a Algemesí fins al XIX, tot i que sabem que també existien a molts altres indrets del territori valencià. Però la gran particularitat d'aquesta població és que ha sabut conservar-les, de manera pràcticament ininterrompuda fins a l'actualitat, mentre que en altres municipis van desaparéixer com a tard en les primeres dècades del segle XX.[1]

Data de recepció: 28 de març de 2024 / Data d'acceptació: 11 d'octubre de 2025.

[1] Sobre les festes de la Mare de Déu de la Salut d'Algemesí, es pot consultar com a bibliografia general: Domingo, 1983, 2023; Domingo i Jarque, 1999; Llácer, 2015; Olivares i Trescolí, 2018; Felici, 2023.

ISSN 0210-9980 DOI: 10.7203/saitabi.75.28497

La dansa més important del seguici, juntament amb la Muixeranga, és la dels Tornejants, que a més és la que tenim documentada més antigament: el primer testimoni que en confirma l'existència recull la seua participació en les festes en honor a Sant Vicent Ferrer celebrades a Agullent en l'any 1800, en concret en dos intervencions que tingueren lloc els dies 4 i 5 de setembre (Marín, 1801, 13-14).

Els balls de torneig eren molt comuns a les terres valencianes, ja presents al segle XVII, i sols han arribat fins als nostres dies dos exemples: els Torners de Morella i els Tornejants d'Algemesí. Aquesta tipologia de ball ha sigut molt estudiada en els darrers anys especialment per Enric Olivares i Oreto Trescolí (2017, 2018, 2022), els quals, a la seua darrera publicació, descriuen la dansa de la manera següent:

> El torneig és una dansa singular de caràcter marcial amb una gran tradició històrica que consisteix en un enfrontament fingit i incruent en què els seus intèrprets, habitualment en nombre de sis o huit i amb abillament de caire cavalleresc, salten, s'entrecreuen i fan moviments arriscats mentre juguen amb una vareta fina de faig a manera d'arma, en substitució de les antigues llances o espases, la qual fan vibrar i enlairen cap al cel amb moviments de gran habilitat i destresa (Olivares i Trescolí, 2022, 17).

En aquest article ens centrarem en un aspecte d'aquest ball d'Algemesí que pràcticament no s'ha estudiat: els músics que participaven i les músiques que interpretaven. Actualment, les peces s'executen únicament amb tambor i es poden distingir quatre ritmes diferents: *El Patge, Magos, Floretes* i *La Fuga* (Felici, 2023, 176-179). Però no sempre ha sigut així, i els diferents percussionistes que han participat al llarg de les darreres dècades han tingut molt a veure en la configuració actual de la música de la dansa. En aquest article intentarem estudiar com ha sigut aquesta evolució des dels primers testimonis documentats fins a l'actualitat, per comprendre millor tot aquest procés.

Per començar, cal tindre en compte que la música té una gran importància en la dansa, i com que el torneig és un ball d'origen i vinculació militars, els instruments que s'utilitzaven eren els propis de la infanteria als segles XVII-XVIII, època de creació i configuració del ball: el tambor i el pifre (Roales-Nieto, 1996, 77).

EL PIFRE

El pifre –una xicoteta flauta travessera de registre agut– és un instrument que s'ha utilitzat en els balls de torneig d'algunes poblacions, com és el cas de
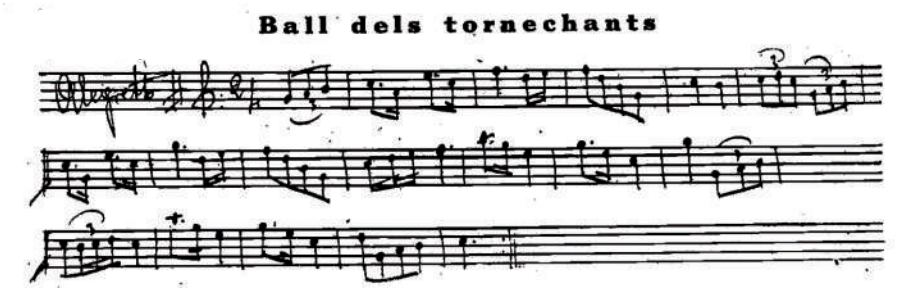
Fig. 1. Partitura per a pifre del ball dels Tornejants de Llíria (Uriel, 1946, 100).

Llíria, on es documenta una dansa d'aquesta tipologia entre els anys 1762 i 1774, de la qual conservem la partitura que feien sonar (Uriel, 1946, 100). Aquesta tonada és exactament la mateixa amb què ballava la comparsa dels tornejants al Ball de Torrent (Valera, 1893, 220) i no se n'ha conservat cap altra; per tant, és possible que hi haguera una sola música característica que es repetia a totes les poblacions.

Respecte a l'existència d'una tonada al ball dels Tornejants d'Algemesí, Joan Amades, al seu *Costumari català* publicat l'any 1956, recull una partitura (2003, 76), que en realitat correspon a la melodia de la Muixeranga, la qual cosa genera una confusió entre les músiques d'aquestes dues danses, les úniques de què parla d'Algemesí (Amades, 2003, 74-80). Tanmateix, sembla que en aquesta localitat mai no es va tocar el pifre, ja que els documents més antics que coneguem indiquen únicament la contractació d'un tamboriler (1841 i 1869), com veurem més avant.

El ball de torneig de l'Alcúdia, recuperat l'any 2007, va decidir introduir una melodia curta executada en flautí, a manera de pifre, composta pel músic local Dani Miquel, amb la finalitat de recuperar l'essència primigènia del ball, atés que la documentació de 1746 esmentava l'existència d'un tambor i un pifre en aquesta dansa (Olivares i Trescolí, 2017, 70-71; 2022, 219). Actualment, l'instrument sols sona en algunes coreografies quan es llança la vareta a l'aire, moment en què es deté la percussió.

ELS PERCUSSIONISTES

El ball dels Tornejants d'Algemesí ha comptat sempre, fins a dates relativament recents, amb un sol percussionista i, per tant, amb un únic tambor. Encara es conserva, i es continua utilitzant, un instrument antic prou singular:

un tambor de llautó procedent del Regiment Provincial de Conca, tal com figura en un gravat al seu cos, fabricat durant els anys de la Guerra de la Independència (1808-1814) (Felici, 2023, 174; 2024).

Encara que el Regiment comptaria probablement amb set tambors (Mena, 2007, 236), després de la supressió d'aquesta milícia en 1847 (Muñoz, 1860, 385), un d'ells va arribar a Algemesí, possiblement sota l'episcopat conquenc de Miguel Payá Rico (1858-1874), natural de Beneixama (província d'Alacant, diòcesi de València) (Felici, 2024, 231).

El primer percussionista documentant és, en realitat, un membre d'aquest Regiment durant els anys del Trienni Liberal (1820-1823). Així, quan Trifón Muñoz descriu la vida de Jacinto Sepúlveda Pafondri, un conquenc que es va fer famós per la seua capacitat de falsificar firmes i enganyar a la gent, i que acabà casant-se amb una dona important de València, aporta el testimoni següent:

> *Pero acaeció que en la aristocrática casa de Pafondri, se presentó un conquense, tambor del provincial de esta ciudad, por mote* Concención*, preguntando con grotesca familiaridad por su primo el brigadier y abatiendo tanto su antiguo estado cuanto se maravillaba de su próspera fortuna. Pafondri no se hallaba en casa y advertida de la visita del tambor su señora, se cree, le recibió y exploró sobre la familia y principios de su marido, y que supo lo que no quisiera saber* (Muñoz, 1860, 312-313; 1867, 953-954).

Per tant, dit percussionista, de malnom *Concención* seria el primer intèrpret documentat d'aquest instrument, o d'un semblant, ja que, com hem assenyalat, al Regiment hi havia possiblement set tambors.

El primer músic constatat al ball de Tornejants d'Algemesí, que probablement encara no tocava amb aquest tambor per no haver-se dissolt encara el Regiment, apareix als llibres de comptes de la festa de 1841: va cobrar 30 reals i en desconeixem el nom; només sabem que era d'Alzira. Potser aquest intèrpret era també qui tocava al ball de torneig de la localitat veïna, que solia participar en les festes patronals de Sant Bernat.[2]

La següent notícia correspon a l'any 1869, quan es paguen 12 reals a Francisco Gaspar "*por tocar el tambor al torneo*". D'aquest home no sabem

[2] Segons el llibre de comptes de les festes de Sant Bernat de 1868, l'únic que es conserva a l'Arxiu Municipal d'Alzira, se li van pagar a Diego Giménez 20 reals per tocar el tambor als Tornejants durant els tres dies de celebracions, del 9 a l'11 d'octubre. No obstant això, no podem afirmar amb seguretat que aquest home fos realment el timbaler, ja que també va percebre els 1.400 reals corresponents a la participació de la Banda de Música d'Alzira. Això podria indicar que Diego Giménez era el director de la banda i que es va enviar un percussionista d'aquesta per a tocar amb el ball.

ISSN 0210-9980 DOI: 10.7203/saitabi.75.28497

res més.[3] Cal tindre en compte que el paper dels tabaleters dins de les altres danses del seguici processional d'Algemesí era molt secundari, sovint exercit per xiquets, que cobraven molt menys que els dolçainers i que ni tan sols apareixen en la documentació. El timbaler dels Tornejants probablement tenia un paper semblant, almenys al segle XIX. És possible que la mateixa banda de música local enviara un percussionista per tocar en aquesta dansa i que fora dita institució l'encarregada de pagar-li. Això explicaria que figure tan poques vegades el pagament a un timbaler específic per als Tornejants: només caldria contractar-lo quan la banda no disposava d'algun percussionista.

També es podria pensar que se li pagava amb els diners assignats al ball pel simple fet de participar en la Festa; però, si fora així, no s'hauria referenciat el timbaler en els comptes ni de 1841 ni en els de 1869. Un altre aspecte destacable és la gran diferència de preu entre els dos anys documentats, ja que en 1869 va cobrar menys de la meitat que vint-i-huit anys abans. Aquesta disminució respon a una tendència general que també s'observa en els pagaments a altres balls i als dolçainers, de manera que no resulta indicativa de cap circumstància particular.

Fins al segle XX ja no tenim constància de cap altre timbaler,[4] i el primer que coneguem d'aquesta centúria el tenim documentat per mitjà d'una fotografia: en una de les imatges més antigues conservades de la dansa, alguns anys abans de la Guerra Civil, es veu un home alt, vestit de negre i amb el barret d'un ballador, tocant el tambor. El mateix apareix de nou en una altra instantània datada en 1935.

Segons afirmava José María Sanchis Borja, de qui parlarem més avant, son pare havia sigut timbaler dels Tornejants. Podria ser aquest home que tocava

---

[3] L'únic que sabem amb seguretat és que aquest intèrpret no era d'Algemesí, ja que el seu cognom no apareix registrat als llibres parroquials (Segura, 1975, 158).

[4] Lluís Escartí assenyala (2015, 7) que, en 1874, es contractà també un timbaler per als Tornejants anomenat Mariano Carbonell. No obstant això, aquesta hipòtesi planteja diversos dubtes. En primer lloc, es parla explícitament de "tabaleter" i no de "*tambor del torneo*", com apareixia referit en altres ocasions, per exemple en 1869. En segon lloc, el preu que cobra és molt elevat: 60 reals, cinc vegades més del que va percebre Francisco Gaspar cinc anys abans. Aquest import indica que probablement participaria en més actes i no només en les tres processons, com habitualment feien els dolçainers i tabaleters contractats per a la Festa. En tercer lloc, el nom no seria correcte: el tabaleter s'anomenaria Andrés Monzó, però com que no sabia signar, ho va fer en el seu lloc Mariano Carbonell, tal com es desprén clarament del rebut adjunt als comptes de la Festa. Finalment, cal tenir en compte que en 1874 es va contractar per tocar als dolçainers de Tales, una formació integrada per dos dolçaines i un tabal (Badenes, 2020, 51); per tant, si cadascun dels intèrprets de vent havia de fer-se càrrec d'un ball individualment, efectivament necessitaven un tabaleter.

ISSN 0210-9980 DOI: 10.7203/saitabi.75.28497

Fig. 2. Tornejants d'Algemesí amb José Sanchis Cortijo en el tambor. 1935. Col·lecció Lluís Escartí.

abans de la contesa bèl·lica. El seu nom seria, per tant, José Sanchis Cortijo, del qual sols sabem que estava casat amb María Borja Torres, nascuda a Albalat.

Després de la Guerra Civil, als anys quaranta, sí que tenim alguna referència més del timbaler, aportada per Francisco Rubio *Catxol*, actiu en la dansa entre 1939 i 1950. Aquest assenyala que el percussionista s'anomenava Baptistet, "un home que vivia en el molí dels Gallins, al Camí Reial, prop de la caseta de Josep"[5] (Escartí, 2015a, 9). Per una fotografia de 1947 sabem que no era el mateix intèrpret que hi havia abans de la guerra.

Als anys cinquanta es produí un nou canvi, del qual desconeguem el motiu, i començà a tocar en la dansa José María Sanchis Borja (1929-1992).[6] Un ballador xiquet d'aquells anys, Rafael Campos, diu d'ell el següent:

[5] Este Josep que refereix ací és probablement Josep Marco Castell, mestre del ball en eixos anys.

[6] José María Sanchis Borja va nàixer el 24 de juliol de 1929 i va morir el 3 d'abril de 1992. A la partida de baptisme figura com a "José María" i a la de defunció només com a "José". Vivia al carrer Joan de Joanes, nº 7, i estava casat amb Josefa Ribes Sanfélix.

Ell deia que el va ensenyar a tocar son pare, que de jove també va ser tabaleter dels tornejants. José María Sanchis va acompanyar els tornejants en una demostració de balls populars celebrada el 1962 al teatre Principal de València. També va acompanyar el grup de dones de la Secció Femenina que feren el torneig primer al Teatre Principal de València i després al Teatre María Guerrero de Madrid. José María era un tabaleter de molta categoria. Tenia molta afició, però s'ho va haver de deixar, l'any 1975, perquè a la dona no li feia gens de gràcia (Escartí, 2015b, 25-27).

Fig. 3. Tornejants d'Algemesí amb José María Sanchis Borja en el tambor. 1956. Col·lecció Lluís Escartí.

Segons un altre testimoni, de José Ramón Martí *Carretura*, sabem que vivia a l'actual carrer Muixeranga, però que en casar-se, es va traslladar al barri del Carrascalet.

Els balladors que coincidiren amb José María Sanchis Borja assenyalen que era una persona peculiar i que, de vegades, no es presentava a l'inici de la

ISSN 0210-9980 DOI: 10.7203/saitabi.75.28497

processó, motiu pel qual la policia havia d'anar a buscar-lo a casa. L'últim any que va participar, es resistia a eixir i els balladors el convenceren amb dificultat, malgrat que cobrava per actuar.[7]

Possiblement José María va actuar amb els Tornejants per darrera vegada en 1975, de manera que els balladors van haver de buscar un nou timbaler, entre altres raons per a participar en la final del XX concurs de "*Coros y Danzas*", celebrat al teatre Monumental de Madrid el 20 de febrer de 1976 de vesprada (Martí, 2016, 608-609). El substitut va ser Antonio Miralles Ribes (1940-2004). Li agradava molt la percussió i tocava el tambor a la banda de cornetes dels Maristes, on era el repicador. Van estar molt de temps assajant, atés que era una actuació important, i per a aprendre els ritmes no va recórrer a José María Sanchis, sinó que ho feu d'oïda, guiat per la seua dona Rosa Castell, que havia ballat aquesta dansa amb la Secció Femenina, i pel seu cunyat Vicent Castell, que havia sigut tornejant i mestre de la dansa.[8] A més, el seu nebot Juan Miguel Martínez Miralles formava part del grup de Tornejants.

Tanmateix, Antonio també pertanyia a la nova colla de la Muixeranga sorgida en 1973 entre els antics alumnes maristes, i, per això, no sempre podia participar en la dansa. En algunes ocasions, com en els actes de celebració del VII centenari de la mort de Jaume I, realitzats el 9 d'octubre de 1976 a València, on actuaren la Muixeranga i els Tornejants entre altres, hagué de substituir-lo Alfonso Franc Esteve, propietari d'un estanc pròxim a la plaça Major. En 1977 Antonio participà per darrera vegada amb els Tornejants en les processons de setembre.

En 1978 va començar a tocar el tambor en els Tornejants Xavi Ferragut, amb tan sols 14 anys. En aquell moment estudiava música, formava part de la Schola Cantorum –agrupació coral d'Algemesí fundada en la dècada de 1970 per Diego Ramon i Lluch– i havia cursat diversos anys de guitarra al conservatori municipal i percussió als de Carcaixent i València. Tocava també el guitarró i la percussió a la rondalla del grup Pardines, conjunt impulsat igualment per Diego Ramon. Tal vegada fou per la seua mediació que va entrar als Tornejants. A diferència del seu predecessor, es va reunir en diverses ocasions amb José María Sanchis per aprendre els diferents tocs del ball.

---

[7] Coneguem per alguns comptes de la Festa conservats pel barri Muntanya que el seu preu va anar augmentant. En 1968 va cobrar 750 pessetes, l'any següent en van ser 900, i en 1973 n'eren ja 1100.

[8] Es coneix una filmació d'aquesta actuació <https://www.youtube.com/watch?v=q9TFdu26lDc&ab_channel=FondodeM%C3%BAsicaTradicionalIMF-CSIC> (data de consulta 16-09-2025), on s'aprecia que Miralles no feia el ritme de percussió de *La Fuga* igual que l'anterior timbaler de la dansa.

ISSN 0210-9980 DOI: 10.7203/saitabi.75.28497

Fig. 4. Xavi Ferragut. 1982. Fotografia: Josep Emili Naval.

Un any després s'incorporà també un amic de Xavi: Josele Corts. Ell havia aprés a tocar el tabal de la mà de Joan Blasco a l'Escola Provincial de Dolçaina el curs 1976-77 i participà, des d'aquest setembre a les processons. Igualment formava part de la Schola Cantorum, dirigida per Diego Ramon. El fet que hi haguera dos timbalers comportà canvis importants en la música del ball, com veurem més avant, i també en l'estil d'interpretació, que es féu més pausat, en contrast amb la manera accelerada de José María Sanchis.

Fins aquell moment sols hi havia un tambor per al ball. Per aconseguir una sonoritat més equilibrada van utilitzar dos timbals de la banda de cornetes i tambors de la confraria de l'Ecce Homo, del col·legi marista, decorats amb els colors de la bandera espanyola. En alguna ocasió provaren amb un tabal destensat, però el resultat fou insatisfactori perquè la membrana es va trencar pels forts colps.

En 1983 Xavi Ferragut començà a ballar en els Tornejants, i fou substituït com a timbaler per Salva Ferragud Vidal, amb qui havia coincidit a la rondalla del grup Pardines, on també es ballava el torneig i on probablement aprengué els ritmes. Josele començà igualment a ballar poc després, de manera que Salva

Fig. 5. Salva Ferragud Vidal amb un tornejant. 1984. Fotografia: Josep Emili Naval.

quedà com a únic percussionista, la qual cosa permeté recuperar el timbal antic del ball i abandonar els tambors de Setmana Santa.

No obstant això, Xavi Ferragut va haver de deixar-se el ball en 1986 per una operació de genoll, tot i que tornà puntualment per a tocar cap a 1990.

La necessitat de recuperar dos timbalers explicaria l'entrada de Juanjo Pedregosa en 1988, amb només huit anys. Era tabaleter des dels quatre, format primer amb Diego Ramon i Joan Carles Morales a la Schola Cantorum i, dos anys després, amb Vicent Borràs *Faenes* a l'Escola de Dolçaina. Juanjo accedí al ball per mediació del tornejant Juan Miguel Martínez Miralles, perquè era molt amic del seu fill.

Els primers dos anys només interpretà el ritme d'*El Patge* amb el timbal antic del ball, fins que posteriorment començà a fer balls i a alternar-se amb Salva, el seu mestre, qui li ensenyà tots els tocs. En aquells anys, Salva encara visità en alguna ocasió José María Sanchis per fer-li algunes consultes, com havien fet també els seus predecessors.

Per tal d'evitar l'ús d'altres timbals o tabals destensats, Salva encarregà un tambor propi, semblant a l'antic, amb cos de llautó, a Ballester (Massanassa).

Així la sonoritat resultava més uniforme. Tant aquest nou instrument com el timbal antic portaven una bordonera en la part inferior, que els donava un so metàl·lic. Cap a 1990 es va decidir retirar-la d'ambdós timbals, a petició dels balladors, que preferien un so més sec (Felici, 2024, 223).

En aquell moment el tambor antic va passar a ser custodiat pel timbaler. Fins aleshores era propietat del ball i el conservava un ballador o, en algun cas l'Ajuntament. Salva fou el primer a guardar-lo a casa, probablement per fer-hi tasques de manteniment i per possibilitar-ne la còpia, ja que Juanjo acabà fent-se també el seu propi timbal.

En 1997 s'incorporà el fill de Salva, Salva Ferragud Esteve, amb 14 anys. Es confeccionà un nou timbal i la plantilla quedà formada per tres percussionistes.

L'any 2003 Salva pare (mort en 2024) es retirà i el seu fill va passar a ser l'encarregat dels percussionistes, fins l'actualitat. Com a substitut s'incorporà Ximo Ferrís, que deixà el grup en 2022. Atés que el ball tenia cada vegada més eixides i que la dedicació professional de Salva fill sovint li impedia assistir a aquests compromisos –incloses les processons–, i que també Juanjo tenia menys disponibilitat –participà per última vegada en 2013–, la plantilla s'anà ampliant progressivament.[9]

Si bé inicialment els timbalers dels Tornejants no sempre comptaven amb una formació musical específica, en els últims anys s'han incorporat percussionistes professionals –o amb estudis– i destacats tabaleters. L'actual planter està format, per ordre d'antiguitat, per Salva Ferragud, Raül Teruel, Juanjo Peiró, Robert Ribes[10] i Alberto Hernandis –aquest últim incorporat en 2022–.

Segons els estatuts actuals dels Tornejants, constituïts com a associació, els percussionistes formen part de la dansa i, com a tals, paguen la seua quota. La normativa estableix que han de ser entre tres i cinc membres, encara que en les processons només n'eixen tres. En alguna ocasió s'ha fet una excepció, com quan es balla *La Fuga* en l'entrada de la Processoneta del Matí, moment en què han arribat a tocar quatre timbalers.[11] En un context tan puntual i en un espai obert, la presència d'un músic més no resulta problemàtica.

---

[9] En alguns anys, de manera puntual, va haver de tocar el tambor en alguna processó Vicent Borràs *Faenes*, mestre de tabalet de l'Escola Municipal de Dolçaina, per l'absència d'algun percussionista al ball.

[10] Juntament amb Robert, l'any 2016 va entrar Salva Pellicer, qui s'ho va deixar en l'estiu de 2019.

[11] Durant la processó, participen tres percussionistes amb el ball, mentre el quart toca el tabalet en alguna altra dansa del seguici. En aquest moment, canvia l'instrument i interpreta *La Fuga*.

ISSN 0210-9980 DOI: 10.7203/saitabi.75.28497

Fig. 6. Salva Ferragud Esteve, Ximo Ferrís, Juanjo Peiró i Robert Ribes (de baix cap a dalt) tocant *La Fuga*. 2019. Fotografia: Pedro Pérez.

LES MÚSIQUES

Pel que fa a les músiques, actualment existeixen diferents ritmes[12] que s'utilitzen depenent del tipus de ball, però antigament només se'n feien servir dos: un per a *El Patge* i un altre per a *La Fuga*. Com que hi havia un únic percussionista, acompanyava sempre el patge amb el seu toc, imprescindible per a la seua característica marxa, ja que sense el tambor no es poden marcar els passos.

Així, a més dels testimonis d'antics balladors que corroboren aquest fet, es conserven alguns enregistraments sonors, el més antic dels quals data de la dècada de 1950 i es guarda a l'arxiu de la Schola Cantorum. En ell s'escolten prop de quatre minuts d'aquest ritme de manera contínua. En altres gravacions posteriors, al mateix temps que se sent este toc, s'aprecien també el sons de varetes

[12] Les partitures de tots els ritmes actualment interpretats s'han recollit a: Richart, 2023, 135-140. A més, aquestes peces s'han enregistrat per Salva Ferragud Esteve amb el tambor primitiu: RICHART, X. (dir.) (2020): Música, tradició i patrimoni. Les Festes de la Mare de Déu de la Salut d'Algemesí. CD 2. Algemesí, Escola Musical de Tabal i Dolçaina, pistes 33-40.

caient a terra o els aplaudiments de la gent. Açò evidencia amb claredat que el tambor estava al servici del patge, mentre que la resta de tornejants ballava sense seguir cap patró rítmic.

Només quan dansaven els set tornejants alhora, en el ball de *La Fuga*, el timbaler podia interrompre el ritme d'*El Patge* i executar un toc específic que permetera acompanyar la complexa i extensa coreografia. Per això, en primer lloc ens centrarem en l'anàlisi d'aquests dos ritmes, per ser els més antics del repertori.

EL PATGE

El senzill ritme d'*El Patge* té possiblement el seu origen en la música militar del segle XVIII. El rei Carles III va ordenar la recopilació d'una col·lecció de partitures titulada *Toques de Guerra*, encomanada a Manuel de Espinosa, músic de la Capella Reial, publicada a Madrid per Juan Moreno Tejada en 1769 (Roales-Nieto, 1996, 79). No obstant això, s'ha localitzat un exemplar més antic, manuscrit per Manuel Espinosa en 1761 i conservat a la Biblioteca Nacional, que inclou alguns títols suprimits en la recopilació posterior (Fernández, 2014, 90-91).

En tots dos reculls apareixen tocs militars amb certa semblança al ritme emprat en *El Patge,* sense ser exactament el mateix. És el cas de *El Alto* (Otaño, 1939, 21) –toc per a tambor sol–, *La Bandera o Tropa* (Otaño, 1939, 8) o *La Marcha de Fusileros* (Otaño, 1939, 10). Cal considerar que aquests ritmes evolucionarien i s'adaptarien a la coreografia del ball.[13]

La partitura més antiga conservada a Algemesí del ritme d'*El Patge* és tardana: data de 1974 i fou elaborada per José Moreno Gans (1897-1976). Dins la tasca que li va ser encomanada de codificar totes les músiques de la Festa (Castell, 1998, 46), deixà per escrit el ritme dels Tornejants.

Aquesta partitura sorprén perquè distingeix dues parts. La primera és un *adagio* en 4/4 que pot identificar-se amb el ritme d'*El Patge*, encara que presenta diferències respecte a la transcripció actual. Però al penúltim pentagrama indica un canvi a *allegro* en 2/4 amb un patró rítmic molt simple escrit en un compàs que es va repetint contínuament: "*sigue hasta fin*", segons anota el mateix manuscrit.

És difícil determinar per què es recollí aquest senzill patró final. No coneguem enregistraments ni testimonis que confirmen que arribara a interpretar-se.

---

[13] És possible que aquests tocs militars siguen també l'origen d'altres ritmes semblants, com ara el de processó.

ISSN 0210-9980 DOI: 10.7203/saitabi.75.28497
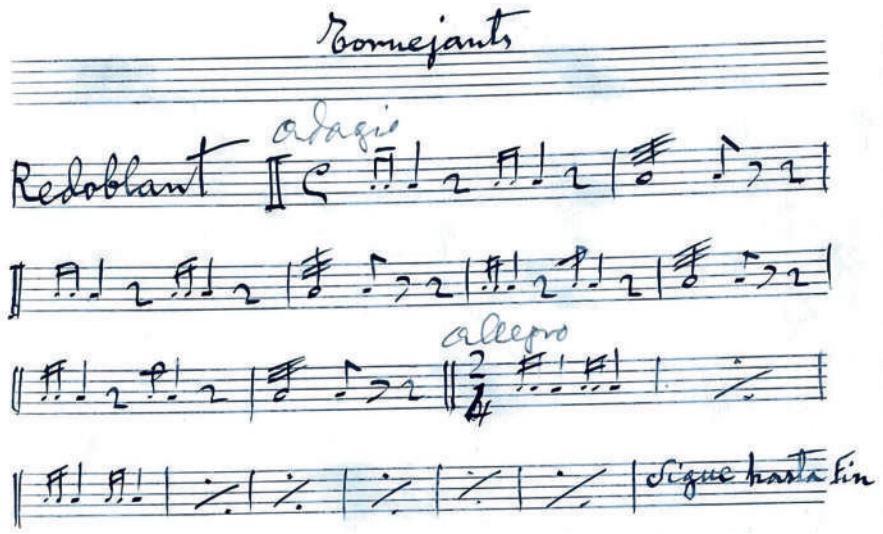
Fig. 7. Partitura dels Tornejants. José Moreno Gans. 1974. Arxiu de José Moreno Gans.

A més, Moreno Gans el transcriu sota el títol de "Tornejants", sense distingir entre *El Patge* i *La Fuga*, els dos ritmes en ús aleshores. Per tant, és probable que aquells compassos simples en *allegro* siguen un intent de transcriure *La Fuga*, ja que en la versió antiga la dansa s'iniciava amb uns colps forts, marcats, amb un tempo d'execució més àgil.

Moreno Gans va treballar amb partitures facilitades o pròpies. En cap dels materials conservats al seu arxiu s'ha localitzat cap partitura dels Tornejants, de manera que probablement transcrigué de memòria. El ritme d'*El Patge* és senzill de retenir, però no així el de *La Fuga*, la qual cosa explicaria la seua simplicitat de plasmació.

Com que l'obra de Moreno Gans fou la primera transcripció dels Tornejants, prompte va ser reproduïda per altres músics. Així, Pepita Barberá Mont (1910-1998), en el programa de Festes del Cinquantenari de la Coronació de la Mare de Déu de la Salut, publicat en 1975 (pp. 34-36), on va recollir totes les músiques de la Festa, va copiar la partitura sense modificacions.

Tanmateix, el recull de Moreno Gans presenta un detall cridaner. El ritme d'*El Patge* és fàcil d'ajustar a la coreografia: quan el tambor marca un colp, el patge avança un pas, i quan fa un repic, dibuixa amb el peu una mena de creu sobre el sòl. Segons la partitura de 1974, el tornejant fa dos passos i una creu –dos colps i un repic–, repetint la cadència contínuament. En canvi, els enregis-

traments més antics –dècada de 1950–, mostren el patró de dos colps i dos repics seguits, és a dir, dos passos i dos senyals de la creu consecutius. Aquesta versió apareix en totes les gravacions dels anys 60 i 70 del segle XX, de manera que tots els percussionistes posteriors a la Guerra Civil la seguirien fins a l'actualitat.

Per això, no sabem si Moreno Gans errà en transcriure de memòria, si copià una partitura més antiga hui desconeguda o si realment es tocava així en època anterior. Cal recordar, a més, que *La Fuga* conté un passatge molt semblant a *El Patge*, amb un únic repic cada dos colps. Potser la confusió derivà d'aquesta coincidència, o bé Moreno Gans plasmà la part final de *La Fuga*.

No fou fins a 2004 quan es corregí aquesta errada amb el recull d'Édgar Cano i Xavi Richart (p. 62), on el ritme apareix transcrit a 2/4 i amb un final que incorpora un repic més llarg, interpretat en el moment de la *Treta del Cor*[14] a l'inici de les processons. En el recull més recent, publicat en 2023, ja figuren separades ambdós versions (Richart, 2023, 136).

LA FUGA

La Fuga és el ball més complex de tot el repertori i, per això, el seu ritme també ho és. El timbaler podia tocar ací perquè, quan es dansava, el patge també hi participava amb un paper molt secundari, i la comitiva es detenia durant un temps, atés que el ball és molt llarg, uns sis minuts i mig (Felici, 2023, 170).

El primer vestigi de partitura que conservem és la segona part que hem vist en el recull de Moreno Gans, molt simple i repetitiva, que no permet conéixer amb claredat com era realment el ritme.

Tampoc conservem cap enregistrament antic de processó on s'escolte aquest toc, ja que *La Fuga* sols es dansa en uns punts concrets de l'itinerari, on l'espai i el temps ho permeten. A principis dels anys vuitanta, a Algemesí, va sorgir el grup de danses Pardines, que volgué incorporar alguns balls dels Tornejants a les seues actuacions. Comptava amb un grup de músics, entre els quals figuraven Vicent Borràs *Faenes*, Xavi Ferragut i Salva Ferragud Vidal. Amb la intenció de reproduir *La Fuga* tal com es feia al ball, van contactar amb José María Sanchis, retirat feia pocs anys dels Tornejants, perquè interpretara el ritme i així gravar-lo, d'una manera casolana, per a poder-lo estudiar i aprendre.

L'enregistrament es va fer amb balladors del mateix grup, per tal que el timbaler puguera quadrar millor els colps. Quan Vicent Borràs va gravar el toc

[14] Aquesta coreografia té lloc a la processó, quan el patge interpreta un ball davant del guió o estendard de la Mare de Déu de la Salut (Felici, 2023, 176).

ISSN 0210-9980 DOI: 10.7203/saitabi.75.28497

de *La Fuga* per al CD editat per la Fonoteca de materials l'any 1987,[15] imitava aquesta versió, per considerar-la més antiga i originària, encara que en aquell moment ja no es tocava igual a les processons.

La gravació fou transcrita molts anys després per Miguel Ángel Orero i publicada al llibre d'Édgar Cano i Xavi Richart (2004, 107). Es tracta d'una partitura difícil de llegir per l'abundància de compassos irregulars.

La gravació, conservada per Vicent Borràs *Faenes*, sorprén perquè pràcticament cap de les parts de *La Fuga* coincideix amb els ritmes actuals.[16] Hui, en la primera part, el *Passeig*, simplement es redobla; en canvi a l'enregistrament s'inicia amb un ritme molt diferent de qualsevol dels que es fan actualment. Quan passa a la part del *Torneig* –on hui s'utilitza el mateix ritme dels *Floretes*–, allí s'executa un toc que recorda lleugerament al dels *Magos*, però més espaiós en el temps. A continuació s'inicia la part d'*El Patge*, l'única molt semblant a l'actual. Després, hui es fan dos ritmes diferenciats, un per a les *Cabrioles* i un altre per als *Creuaments*; en canvi, a l'enregistrament només apareix un ritme per a les dos parts, que evoca parcialment els tocs dels *Floretes*. El final també sorprén: no conclou amb un *crescendo* i un colp fort, sinó que l'última frase sona igual que les anteriors.[17]

El més cridaner és que hui en dia es realitzen cinc ritmes diferents dins de *La Fuga*, mentre que a l'enregistrament sols hi ha quatre, dels quals només coincideix un: la part d'*El Patge*. Els ritmes han canviat completament, fruit d'una evolució natural produïda amb el pas dels diversos percussionistes, fonamentalment Xavi Ferragut i Salva Ferragud Vidal.

FLORETES I *MAGOS*

Com ja hem comentat, antigament, com que només hi havia un percussionista al ball, sols es tocava *El Patge* i *La Fuga*. La resta de coreografies que

---

[15] *Algemesí. Danses de la processó*, Fonoteca de Materials, vol. VIII, 1987. Enregistrat per Xavi Richart i Ramon Garcia (dolçaines) i Vicent Borràs (percussió). Dirigit per Josemi Sánchez i Vicent Torrent.

[16] Per comprendre amb més claredat les diferents parts de *La Fuga*, la seua estructura i la manera com s'interpreten actualment, pot resultar útil consultar: Felici, 2023, 177-179.

[17] Un altre fet que crida l'atenció és la gravació d'una part de l'actuació dels Tornejants al concurs de *Coros y Danzas* de 1976, on va acudir com a timbaler Antonio Miralles. Encara que l'actuació no consistia pròpiament en un ball codificat, com *La Fuga*, sinó que combinava diversos elements, molts d'ells provinents d'aquesta dansa, el ritme que s'hi escolta, té poc a veure amb el de José María Sanchis. Cal recordar, a més, que aquests dos percussionistes no arribaren a contactar per preparar l'actuació.
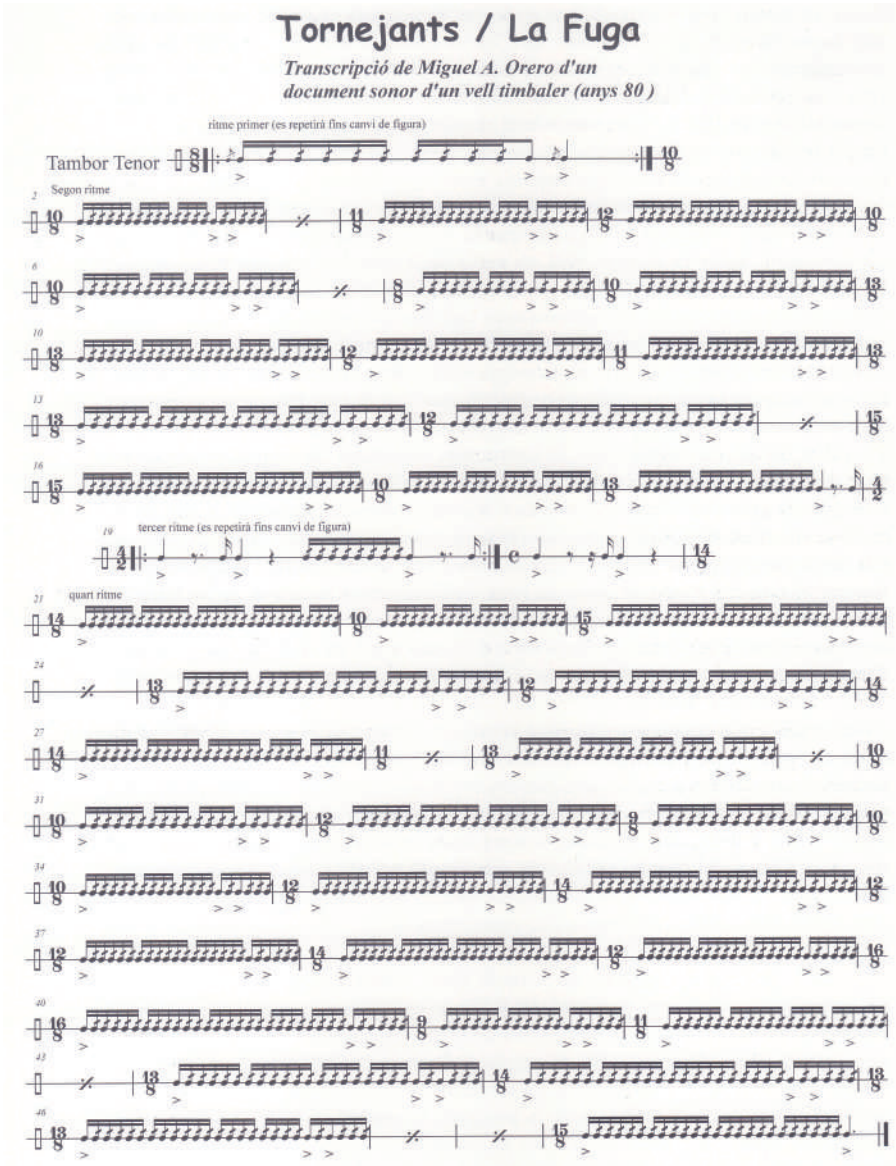
Fig. 8. Transcripció, realitzada per Miguel Ángel Orero, de *La Fuga* interpretada a principis dels 80 per José María Sanchis Borja (Cano i Richart, 2004, 107).

ISSN 0210-9980 DOI: 10.7203/saitabi.75.28497

realitzaven els Tornejants –*Carrerilles, Floretes, Agenollaeta, Cadireta, Sis Puntes, Magos, Creuaeta*...– mancaven d'acompanyament rítmic.

Amb l'aparició d'un segon timbaler, Josele Corts, l'any 1979, mentre un acompanyava el patge, l'altre quedava lliure. Açò va permetre començar a introduir nous tocs mentre els tornejants ballaven. Inicialment es van extraure fragments de *La Fuga* per acompanyar la coreografia, però aquestes van anar evolucionant. Durant l'etapa de Salva Ferragud Vidal com a percussionista es codificaren dos ritmes diferenciats –també emprats en la nova versió de *La Fuga*–: un per als *Floretes* i altres balls, i un altre per als *Magos*, dansa de desplaçament que permet al grup avançar ràpidament. Aquest segon ritme fou el que s'utilitzà igualment per a l'entrada de la Mare de Déu, quan els Tornejants realitzen el fru-fru, característic moviment amb la vara mentre canvien de cama.

D'aquesta manera, actualment es poden distingir fins a quatre tocs dins del ball, alguns amb variacions: el d'*El Patge* –amb la seua variant de la *Treta del Cor*–, el de *La Fuga* –amb cinc ritmes diferents–, el dels *Floretes* –que inclou quatre variacions i una modalitat específica per a les *Carrerilles*– i el dels *Magos*.

CONCLUSIÓ

Així, hem pogut vore com, dels diferents ritmes que s'utilitzen actualment en el ball dels Tornejants d'Algemesí, només un parell tenen realment una certa antiguitat, i un d'ells –el de *La Fuga*– és hui en dia molt diferent del que s'interpretava fins als anys setanta del segle XX. La configuració actual dels ritmes es consolidà entre els anys vuitanta i principis dels noranta, gràcies fonamentalment a la incorporació d'un segon timbaler i, posteriorment, d'un tercer. Tot això incrementà progressivament la importància de la figura del percussionista: si antigament la seua funció es limitava a acompanyar el patge amb un toc senzill i a executar *La Fuga*, ara ha d'intervindre en tots els quadres coreogràfics, amb ritmes diversos que, malgrat aparentar senzillesa, exigeixen quadrar amb precisió els moviments dels balladors i permeten introduir variacions. Açò suposa una major dificultat tècnica, però alhora augmenta la vistositat i espectacularitat del conjunt. Per això, hui es necessiten percussionistes molt més formats que en el passat.

No deixa de sorprendre, però, que en les localitats que han recuperat els seus balls de torneig en els darrers anys –Sueca (2006), l'Alcúdia (2007) o Ontinyent (2022)– s'hagen inspirat directament en les danses i ritmes d'Algemesí, reproduint fins i tot aquests tocs més recents, probablement amb la creença que es tractava de la manera primitiva de tocar. Només a l'Alcúdia s'aprecien algunes diferències, ja que s'hi ha incorporat el pifre amb una melodia

nova –quan en realitat es podria haver recuperat l'antiga– i s'han introduït variacions en alguns ritmes.

En cap cas, però, els grups recuperats han optat per restituir els ritmes més antics de la dansa, o almenys els que s'executaven a Algemesí abans dels anys setanta. Açò respon possiblement al desconeixement, però també al fet que eliminar els tocs i funcions actuals del timbaler podria semblar, des de la mirada de l'espectador contemporani, una pèrdua de vistositat en el ball.

BIBLIOGRAFIA[18]

AMADES, J. (2003): *Costumari català. El curs de l'any*. Volum V: Tardor, Salvat Editores.

BADENES, F. J. (2020): *Escola de Dolçainers i Tabalaters de Tales. Dos segles de música*, València, Tirant Humanidades.

BARBERÁ, P. (1975): "Algemesí y su folklore", en: Diversos Autors, *Cinquantenari Coronació Verge de la Salut*, Algemesí, Juan Bta. Juan, 34-36.

CANO, É., RICHART, X. (2004): *Músiques i Rituals de les Festes a la Mare de Déu de la Salut*, Algemesí, Ajuntament, Rivera Editores.

CASTELL, J. (1998): "La música i la festa", en: Diversos Autors, *La Muixeranga d'Algemesí*, Algemesí, Ajuntament, 45-47.

DOMINGO, J. A. (1983): *Festa a la Ribera. Les festes d'Algemesí*, Algemesí, Ajuntament.

DOMINGO, J. A. (2023): *La Humanitat d'un Patrimoni. Festeres i Festers de la Mare de Déu de la Salut d'Algemesí*, La Imprenta CG.

DOMINGO, J. A., JARQUE, F. (1999): *Bastint la Festa. Festes de la Mare de Déu de la Salut d'Algemesí*, Algemesí, Ajuntament.

ESCARTÍ, L. (2015a): "Els Tornejants (1ª part)", *Berca*, 226, 7-9.

ESCARTÍ, L. (2015b): "Els Tornejants (2ª part)", *Berca*, 227, 25-27.

FELICI, A. (2023): *Música, tradició i patrimoni. Les Festes de la Mare de Déu de la Salut d'Algemesí*, vol. 1, València, Institució Alfons el Magnànim.

FELICI, A. (2024): "Un tambor de la Guerra de la Independencia en unas fiestas Patrimonio de la Humanidad: la música del baile del Torneo de Algemesí (Valencia)", *Itamar*, 10, 213-237.

FERNÁNDEZ, R. (2014): *Historia de la Música Militar de España*, Madrid, Ministerio de Defensa.

[18] A més de la bibliografia, s'han de destacar les entrevistes realitzades a diverses persones. D'una banda, als balladors Francisco Llácer, Juan Miguel Martínez Miralles, Dani Ferrer, Vicente Maravilla i Rafa Adam; d'una altra als timbalers Xavi Feragud, Josele Corts, Juanjo Pedregosa, Salva Ferragud Esteve, Vicent Borràs *Faenes*, Ximo Ferrís i Robert Ribes; i finalment, a Vicent Ferragut (germà de Salva Ferragud Vidal), Julia Miralles (filla d'Antonio Miralles) i Eugenia Moreno (filla de José Moreno Gans).

ISSN 0210-9980 DOI: 10.7203/saitabi.75.28497

LLÁCER, F. J. (2015): *Llibre gràfic de la Festa de la Mare de Déu de la Salut d'Algemesí*, Algemesí, Ajuntament.

MARÍN, C. V. (1801): *Descripcion de las Fiestas del Centenar que la Ilustre Universidad de Agullente celebró a su ínclito protector el apóstol valenciano San Vicente Ferrer, en los días 4, 5 y 6 de setiembre del año 1800*, València, Oficina del Diario.

MARTÍ, J. F. (2016): *Historia de los XX Concursos Nacionales de Coros y Danzas de la Sección Femenina*. Canciones y Danzas de España (1942-1976), Murcia, J. Martí.

MENA, A. (2007): "La música patriótica y militar de la Guerra de la Independencia", *Revista de arte, geografía e historia*, 9, 223-250.

MUÑOZ, T. (1860): Noticias de todos los Ilmos. Señores Obispos que han regido la Diócesis de Cuenca, aumentadas con los sucesos mas notables acaecidos en sus pontificados y con muchas curiosidades referentes a la Santa Iglesia Catedral y su Cabildo y a esta ciudad y a su provincia, Cuenca, Imprenta de Francisco Gómez e Hijo.

MUÑOZ, T. (1867): Historia de la Muy N. L. e I. Ciudad de Cuenca y del territorio de su provincia y obispado desde los tiempos primitivos hasta la edad presente, Libro II, Cuenca, Imprenta de Francisco Torres.

OLIVARES, E., TRESCOLÍ, O. (2017): "Ball de tornejants. Passat i present d'una dansa valenciana", en: *III Congrés Universitat de València - Institut d'Estudis Comarcals. Patrimoni Immaterial. Experiències en el territori valencià*, València, Universitat de València, 65-75.

OLIVARES, E., TRESCOLÍ, O. (2018): *Festes, danses i processons als arxius de la Casa Insa*. La Ribera del Xúquer, València, Universitat de València.

OLIVARES, E., TRESCOLÍ, O. (2022): *Els guerrers de la festa. La dansa dels tornejants en la tradició valenciana*, València, Institució Alfons el Magnànim.

OTAÑO, N. (1939): Toques de Guerra usados antiguamente, hasta mediados del siglo XIX, por el Ejército Español conforme a la edición grabada en Madrid en 1769, por Juan Moreno Tejada de orden de S. M. Carlos III y concertados para Pífanos, Clarinetes y Tambores, por el músico de la Capilla Real D. Manuel de Espinosa, Burgos, Radio Nacional de España.

RICHART, X. (2023): *Música, tradició i patrimoni. Les Festes de la Mare de Déu de la Salut d'Algemesí*, vol. 2, València, Institució Alfons el Magnànim.

ROALES-NIETO, A. (1996): "La música militar en tiempos del general San Martín", en: *Actas del I Congreso Internacional de Hispanistas*, 75-86.

SEGURA, J. (1975): *Llinatges d'un poble valencià. Algemesí. Estudi històric i demogràfic. 1433-1850*, València, Institució Alfons el Magnànim.

URIEL, D. (1946): "Bosquejo histórico de la música en Liria, excluyendo los tiempos actuales", *Saitabi*, 20-21, 95-109.

VALERO, G. (1893): "Coreografía valenciana retrospectiva. El baile de Torrente", *El Archivo. Revista de ciencias históricas*, 7, 213-222.

ISSN 0210-9980 DOI: 10.7203/saitabi.75.28497