

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)**

Tesi Doctoral

Programa de Doctorat en Història de l'Art i Musicologia

Departament d'Art i de Musicologia

Facultat de Filosofia i Lletres

Universitat Autònoma de Barcelona

2014

Directors: Dr. Jaume Ayats i Abeyà i Dr. Francesc Cortès i Mir

CAPÍTOL 4

(CONTRADANSES) SARDANES I (CONTRA)*DANZAS* CUBANES.

RELACIONS MUSICALS ENTRE CATALUNYA I CUBA

La contradansa a Catalunya a l'inici del segle XIX

L'extensa bibliografia especialitzada sobre danses europees d'Antic Règim certifica que la contradansa es va expandir a la Catalunya del segle XVIII des dels ambients més nobles de l'aristocràcia francesa (Raventós 1996; Rico 2009). Els primers tractats que es van publicar a la Península, escrits per dos catalans, testimonien la influència de la *belle danse* en els mestres de dansa catalans i espanyols: *Reglas útiles para los aficionados al danzar*, publicat el 1745 per Bartomeu Ferriol i Boixerans —deixeble de Jean Philippe Rameau (1683-1764)— i *Arte de danzar a la francesa y a la española* de Pau Minguet i Irol (1715-1801), publicat el 1758 (Rico 2009: 192).

En els primers anys del Set-cents, la Guerra de Successió (1700-1715) va afavorir la circulació de repertoris, de compositors i d'intèrprets, accelerant un procés de substitució de models musicals antics per uns altres que començaven a ser comuns arreu d'Europa. Aquest canvi va incidir, per exemple, en la música escènica, que va anar adoptant un estil italianitzant, i en l'àmbit dels balls va provocar la desaparició dels canaris, *villanos*, follies i pavanas per deixar pas a la moda dels «nous Minoès» i «ayrosas Contradanças» (Mas 2009: 280).

Al llarg del segle XVIII la contradansa es va desenvolupar en el context de legitimació del poder i de la jerarquia social en ambients cortesans europeus, malgrat que en comparació amb el minuet permetia més llibertat en l'execució dels moviments. Justament per aquest motiu va començar a ser incòmode per a alguns tractadistes, com el mateix Rameau: «de plusieurs contredances que l'on a introduites en France depuis quelque temps, et qui ne sont pas du goût de tous ceux qui aiment la belle danse» (Rameau, *Le maître à danser*, 1725; citat per Rico 2009: 196).¹

L'estructura musical de la contradansa francesa d'Antic Règim era binària. La primera part, de 8 compassos que sovint es repetien, s'anomenava *entrée* o *complet*, i la segona, també de 8 compassos repetits, *refrain*. Amb els anys, però, el *refrain* es va anar tornant cada vegada més complex i més llarg, amb un número de compassos que oscil·lava entre els mínims 16 (8x2) i els 104 (sempre múltiples de 8, de manera que sempre coincidia amb el cicle coreogràfic).

¹ «D'un temps ençà que s'han introduït a França diverses contradances, les quals no són pas de gust de tots els que estimen la bella dansa».

La interpretació d'aquesta estructura musical binària variava en funció el número de persones que ballaven: si eren vuit balladors, s'interpretava nou vegades sencera, i si eren quatre balladors, només set (Guilcher [1969] 2003: 128-129).

Les figures de l'*entrée* es van fixar a la segona meitat del segle XVIII, de manera que a cada repetició musical li corresponia sempre la mateixa coreografia. Si la contradansa era ballada per quatre parelles, la successió de figures era la següent: «Le gran rond», «La main», «Les deux mains», «Le moulinet des dames», «Le moulinet des cavaliers», «Le rond des dames», «Le rond des cavaliers», «L'allemande», «Le grand rond». I si només era ballada per dues parelles, quedava reduïda a: «Rond des quatre figurants», «La main», «Les deux mains», «Le moulinet des quatre figurants», «Le rond des quatre figurants», «L'allemande», «Le rond des quatre figurants» (Guilcher [1969] 2003: 128).

A diferència de l'*entrée*, el *refrain* tenia la mateixa coreografia cada vegada que es repetia. Tanmateix, la coreografia del *refrain* era diferent segons la contradansa que es ballava. El mestre de dansa era qui decidia l'encadenament de figures elementals del *refrain* i es convertia en l'autor que signava una determinada coreografia (Guilcher [1969] 2003: 128).

A l'inici del segle XIX, les contradanses es van començar a ballar agrupades en quadrilles. Una quadrilla de contradanses consistia en un encadenament de contradanses amb figures estandarditzades tant per a l'*entrée* com per al *refrain*. Cada una d'aquestes contradanses amb figures fixes prenia un nom que la identificava. Les més conegudes eren «Le Pantalon», «L'été», «La poule» i «La pastourelle». A causa d'aquesta estandardització i de l'eliminació de les figures més complexes, els mestres de dansa van anar perdent rellevància i la seva presència als salons va anar desapareixent durant la França del Primer Imperi (1808-1814). Perquè a principi del segle XIX la gràcia d'aquesta dansa ja no consistia en innovar amb figures inèdites, sinó en trobar encadenaments de figures bàsiques i fàcilment memoritzables. El ball de les quadrilles es van estendre arreu d'Europa, arribant a Londres el 1815 i a Berlín i Viena a la dècada de 1820 (Lamb 2007-2013b).

Poc temps després, a mitjan segle XIX, es va imposar arreu d'Europa una nova manera de ballar les contradanses, molt més ràpida —es va accelerar el tempo fins a 80 pulsacions per minut el 1844, prop del doble que en èpoques anteriors—, i les quadrilles com a ball de grup van cedir el pas al *cotillon* (Guilcher [1969] 2003: 181). A la Biblioteca Nacional de França es conserven diversos llibres amb recopilatoris de figures de cotilló, amb noms

com: «L'Éventail», «Le mer agitée», «La labyrinthe», «Les zigzags» o «Les pièces de 5 francs» ([Laborde] c. 1860). A les dècades de 1840 i 1850 la rigidesa de la quadrilla va deixar pas a la fantasia del cotilló, amb una gran llibertat de figures de l'entrada i del refrany, i més llicències entre la forma musical i l'estructura del moviment.

En aquest punt, la funció del mestre de dansa d'Antic Règim va ser substituïda per un líder del cotilló. Aquest conductor del ball era una persona imprescindible, ja que la llibertat de moviments també requeria enginy i un coneixement profund del ball, a més de l'art de saber comunicar-se amb els balladors (Guilcher [1969] 2003: 187). Així, l'antiga figura del «bon ballador», com diu Guilcher, es trasllada a la figura del «bon líder» el qual es posiciona socialment gràcies a la seva habilitat més que no pas a la seva condició econòmica.

A mitjan segle XIX, el cotilló va conviure amb els nous balls de parella i els compositors també van incorporar-hi, és clar, les melodies de les òperes i les operetes que triomfaven a les cartelleres dels teatres europeus, com les melodies de *Fra Diavolo* d'Auber o *La sonnambula* de Bellini (Norton 2007-2013) (v. §2).

A la Barcelona de final del segle XVIII es coneixien les contradances d'autors com Mozart o Haydn —que es distribuïen des de Madrid—, i també se n'interpretaven d'autors catalans com Ferran Sor (1778-1839).² El Baró de Maldà, per exemple, va descriure al seu diari personal diverses situacions en les quals es ballaven les contradances, així com l'alternança d'aquestes amb els minuets. Mostrem, a tall d'exemple, dos fragments del *Calaix de Sastre* corresponents a l'octubre de 1796:

ab lo bombo ils porrots han fet seguir à algun Juvent masculí y Femení tot desempeño per dansa, que ha comensada dintre la entrada y después fora la hera, y broma, quant corria la contradansa en sus posiciones [figures] de alemandas, ruedas y cadena, haventse finit molt cerca de entrar la nit (AHCB, Manuscrits - A 213, *Calaix de Sastre* XIII 1796, p. 333-334, 09.10.1796).

Per sa major alegria pujaren dos o tres músics ab violas, violins y un clarinet y durant aquell bon Gaudeamus tocaban minuets y contradansas; los que entraren despues a la Peça ahont se dina y habenthi jovent de desempeño y Pagesas tot Parentiu dels Ferrers, ricament vestidas y altres jovenetas ab sas Faldillas y Ginovens corresponents comensaren a armar sarau (AHCB, Manuscrits - A 213, *Calaix de Sastre* XIII 1796, p. 341-42, 11.10.1796).

² «La musica era *superba* haventse tocada una, ó mes Contradansas den Sors, á qui lo Cap li vull de entusiasmes de musica» (AHCB, Manuscrits - A 217, *Calaix de Sastre* XVII 1798, p. 101-127, 19 d'agost de 1798).

A la Biblioteca Nacional de Catalunya es conserven diversos manuscrits de minuets i de contradanses, generalment escrits per a violí, però també a duo i, fins i tot, alguns quaderns que haurien pogut pertànyer al violí-director dels balls al Teatre de la Santa Creu de final del segle XVIII.³ A diferència de la descripció de Guilcher, tanmateix, totes les contradanses d'aquests manuscrits no són d'estructura binària sinó ternària, és a dir, tenen una estructura formal de tres melodies de 8 compassos (v. **il·l. 4.1**). El tractat de Pau Minguet descriu aquesta opció, amb figures que canvien cada quatre o cada dos compassos i en les quals les tres melodies s'interpreten cadascuna amb una repetició (v. **il·l. 4.2**).

Les contradanses d'Antic Règim van ser habituals en la Catalunya del segle XVIII fins que, en les primeres dècades del Vuit-cents, la transformació de les fórmules de diversió cap als nous models de sociabilitat va renovar, altra vegada, els repertoris de ballables. No obstant això, a les viles i ciutats catalanes les contradanses tampoc van desaparèixer sinó que, com arreu d'Europa, es van adaptar als canvis de l'era contemporània, amb figures més estandarditzades i senzilles de ballar.

En aquest punt, tanmateix, hi ha dues qüestions interessants que fan referència al nostre estudi i que desenvolupem a continuació: de quina manera van «convivre» les contradanses amb les sardanes a l'Empordà del segle XVIII, i si aquestes contradanses van tenir alguna influència en la transformació de les sardanes d'Antic Règim cap al nou model de sardana llarga.

Les contradanses sardanes (o cerdanes)

L'estudi dels balls i danses europeus d'Antic Règim és possible gràcies a les nombroses descripcions de tractats de mestres de dansa.⁴ No obstant això, la pràctica d'aquests balls i danses fora de l'àmbit aristocràtic o privat presenta moltes llacunes historiogràfiques a causa de la poca documentació que s'ha servat. El mateix passa, és clar, i així ho reconeixen

³ D'aquests manuscrits, probablement el més conegut és l'encapçalat per la descripció «Follias, Ballets, Sardanas, Contradansas, Minuets, Balls, Pasapiés i moltes altres coses d'aquell temps vell que ara son poch usadas, pero amb tot son bonicas i molt alegres» (BC, M741/22). N'hem consultat un altre titulat *Manifestación de relevantes aplausos de música* (BC, M1452) i un tercer sense títol però datat el març de 1798 (BC, M5345/9).

⁴ No és la nostra intenció estendre'ns en aquest sentit. La bibliografia citada de Guilcher, Mas, Rico i Raventós inclouen una extensa bibliografia a la qual ens remetem.

diferents investigadors (Guilcher [1969] 2003, Mas 2009) quan volem acostar-nos a la pràctica dels balls públics a l'aire lliure.

Per una banda, Guilcher fa evident que en ambients rurals o en nuclis de població reduïts els balls col·lectius més habituals prenen la cadena com a figura més bàsica i fonamental. La cadena podia ser oberta, com en el cas el contrapàs del Rosselló —cita Guilcher— o tancada, com en el cas de les sardanes —afegim nosaltres. Les variants també podien ser múltiples i aquest tipus de balls, anomenats *branles* en diferents àrees franceses, tenien diverses funcions: recreatives (pel plaer del ball), cerimonials (en casaments i festes patronals), religioses (en honor dels sants en diferents esglésies), màgiques (durant carnaval per obtenir una bona collita, durant el mes de maig per allunyar els esperits), etc. (Guilcher [1969] 2003: 193-195).

A final del segle XVIII i a principi del XIX les importants transformacions econòmiques i socials van afavorir el desenvolupament general de les viles —a mig camí entre els nuclis ciutadans més urbanitzats i els pobles rurals. Aquest procés va provocar que la manera de ballar la contradansa «urbana», en la seva forma més estandarditzada i de figures senzilles, comencés a arribar a col·lectius que fins llavors només havien practicat balls circulars. En algunes localitats franceses, com explica Guilcher, la idea del ball de figures va arribar en el mateix moment que el del ball de parella: a les dècades centrals del segle XIX.⁵

En determinades comarques de la Catalunya central, les figures de contradansa van introduir-se en els balls de plaça ja en el segle XVIII —substituint els antics balls circulars— motiu pel qual algunes danses locals que avui anomenem «tradicionals» i que imaginem com a propies i úniques d'un poble o ciutat, tenen com a característica principal i comuna les figures de contradansa francesa.

L'any 1866, per exemple, el jove periodista i dramaturg Conrad Roure (1841-1928) va publicar al periòdic *Lo noy de la Mare*, del qual n'era l'editor i únic redactor sota el pseudònim de Pau Bunyegas, la crònica d'una festa major del Montseny —sense especificar el nom del poble. Roure destaca com quatre nois vestits «ab gambeto y barret de copa alta»,

⁵ Lluny del que podria semblar contradictori, el ball de parelles i el de figures compartien alguns elements comuns, com la necessitat de distribució en parelles dels balladors, una característica que no era imprescindible en els balls en cadena, per exemple.

uns barrets que «trenta ó quaranta anys endarrera estavan de moda», van a buscar les quatre balladores que són dins l'església amb una caputxa blanca i, «precedits de dos flautas dos violins y'l contrabaix, se dirijeixen cap á la plassa, ahont tothom los espera ab un pam y mitj de boca oberta y'ls ulls com unas llimonas».⁶ La descripció del «ball del ciri» mostra una clara assumpció de figures de contradansa en aquest ball «characteristich»:

La música consisteix en deu ó dotze compassos repetits tota l'hora ó mes que dura'l ball. Los balladors van voltant, y al últim compás donan un giravol, posantse ells lo barret al bras. Al voltar, las borrraxas [sic, per almorratxes] tiran rejolins d'aygua y'ls que son mullats están mes contents que un gos ab un tall. [...] Aquest és lo ball del ciri, caracteristich de alguns poblets del Monseny (*Lo noy de la mare*, a. I, n. 16, 23.09.1866, p. 2-3).

Tanmateix, en determinades poblacions de l'Empordà, la Selva, la Garrotxa i el Rosselló, les figures de contradansa no van substituir els balls circulars com a balls de plaça. A Figueres, per exemple, les sardanes i els contrapassos —balls que quedaven fora de l'àmbit de la dansa d'escola i dels mestres de dansa— es van mantenir com a balls públics de representació social i de diversió durant el segle XVIII i fins a principi del XIX. La nostra hipòtesi és que, de fet, la sardana de l'Antic Règim —almenys la del segle XVIII—, ja era pròpiament un tipus de contradansa, tal com apunten diverses fonts: era una contradansa sardana o *cerdana* ballada en forma de cadena tancada.⁷

El manuscrit anònim «Ampurias, antiguamente Empurias (condado de)», conservat a la Biblioteca-Arxiu del Castell de Peralada i reportat per Galobardes (1947) (v. §1), descriu com a la zona compresa entre Olot, el Rosselló i Castelló d'Empúries, els balls de plaça del diumenge alternaven contrapassos i sardanes fins ben entrada la nit. L'autor anònim del text descriu la sardana com «una especie de contradansa llamada *sardana* en la qual solo se sueltan para hacer saltar a las Mugerres en los puntos finales de la danza» (Galobardes 1947: 263). En realitat, doncs, fa referència a un ball que a banda i banda dels Pirineus probablement es ballava de la mateixa manera al segle XVIII, que s'anomenava sardana al sud i ball al nord (o *baill* en l'adaptació francesa), i que finalitzava amb una figura

⁶ *Lo noy de la mare*, a. I, n. 16 (23.09.1866), p. 2-3.

⁷ Sobre el nom de *sardana* hi ha diverses hipòtesis que no podem desenvolupar aquí. L'única etimologia defensable, tanmateix, és que provinguí d'una manera de ballar dels habitants de la Cerdanya i la seva expansió quan aquests s'instal·laven en altres contrades. Alguns testimonis de dones acusades de bruixeria mostren clarament aquesta relació, com la declaració que Guilleuma Ruberta va fer sota tortura a Sabadell el 2 de gener de 1620: «yo só çerdana y ballo la cerdana» (Ayats, Costal, Rabaseda 2009: 13).

coreogràfica que trencava la rotllana. Aquest moment espectacular va quedar recollit als gravats inclosos en llibres de viatges com un efecte especialment pintoresc (v. §1, il·l. 1.11).

Segons aquest mateix document, però, els menestrals figuerencs organitzaven més balls privats que no pas a l'aire lliure: «En Figueras son mucho mas frecuentes los bayles particulares de las casas o saraos en que los simples artesanos saben baylar a la francesa como los de Barna» (Galobardes 1947: 262). Aquests detall és significatiu i mostra que, a la segona meitat del segle XVIII, la menestralia figuerenca disposava de mestres de dansa i liderava en posició econòmica tota la comarca.

Andreu Cortada, en la seva monografia sobre els joglars a la Catalunya Nord, aporta diversos testimonis del segle XIX que també descriuen el ball rossellonès com una mena de contradansa (1989: 23-25). Tot sembla apuntar, per tant, cap a la idea que «sardana i ball eren potser només una sola i mateixa dansa» (1989: 55). El mateix autor copia la transcripció d'alguns d'aquests balls del compositor Josep Coll i Vilaseca (1826-1901): tots tenen 32 compassos amb una clara estructura binària de 16 compassos o de 8 compassos repetits en cada part.

Al fons de partitures de Pep Ventura s'hi conserven diverses peces titulades «balls», «pequeñas», «cortas» i «cortos» amb una forma binària idèntica a la de les partitures de Josep Coll i Vilaseca (v. **Annex B**). L'estructura es pot analitzar com si fos una contradansa binària (8 compassos repetits a la primera part i 16 compassos a la segona) o, si es vol, com una sardana d'Antic Règim o sardana «curta».⁸ Ara bé, els balls de Pep Ventura van ser escrits per a deu instruments, els mateixos que per a la majoria de sardanes llargues: flabiol, dos tibles, dues tenores, dos cornetins, dos trombons i contrabaix (v. **il·l. 4.3**). La instrumentació situa aquestes partitures a mitjan segle XIX i no pas en una cronologia anterior. És a dir, no són sardanes «curtes» enteses com a «arcaiques» i precedents a les sardanes «llargues», sinó exemples de balls o contradances binàries, una diversió de plaça que compartien empordanesos i rossellonesos a la dècada de 1860, evidenciant que les fronteres polítiques no havien eliminat la unitat cultural d'ambdós territoris (v. §1).

⁸ La nomenclatura de sardana «curta» identifica, des del segle XIX, les sardanes anteriors a les sardanes «llargues».

Ho demostren, per exemple, descripcions de la festa major de La Jonquera a la qual acudien els joves de la Catalunya del Nord. Per la festa de 1864, la cobla encarregada d'interpretar les «sardanas largas» i els «ballets» (denominats amb el diminutiu) va ser la d'Antoni Barrera, un altre dels líders musicals figuerencs:

Sálese del templo, y en la espaciosa mesita que forma la montaña al occidente del Santuario, se empiezan á tocar las famosas *sardanas largas y ballets*, en cuyo zarandeo toman parte muy activa las rubias vecinitas de allende el Pirineo; de modo que regocija sobre manera verlas brincar y zapatear con su garbo y sal y desenvoltura, en compañía de sus majos, que no menos listos y joviales que ellas, cooperan en mucha parte á animar las danzas [...] (*EA*, a. 4, n. 236, 05.05.1864, p. 3).

Ara bé, tot i que fins a principi del segle XIX «sardana i ball eren potser només una sola i mateixa dansa», com afirma Cortada, a mitjan del Vuit-cents les sardanes «llargues» es van diferenciar totalment dels balls rossellonesos. Per una banda, els balls van continuar tenint una estructura formal rígida en successions de 8 o 16 compassos, o sigui, van mantenir-se com a contradanses binàries. Per l'altra, en canvi, les sardanes llargues van obrir una nova via: no només van augmentar en número de compassos sinó que la irregularitat d'aquests compassos va provocar la instauració d'un nou mètode coreogràfic que requeria d'una repartició prèvia dels cicles i parts sobrants per tal de finalitzar alhora els punts i la música.⁹ En el següent apartat proposem la hipòtesi que aquest nou model estructural de les sardanes llargues no va sorgir d'una formulació *ex novo*, sinó d'un altre ball que ja feia temps que existia i es ballava a Catalunya: la contradansa ternària.

L'estructura ternària de les sardanes llargues

La majoria de compositors de ballables i líders d'orquestrades de ball catalans van compondre contradanses ternàries, un ballable que al segle XIX també va introduir figures més estandarditzades i va conviure amb la polca, el vals o el schotisch. Podem citar, per exemple, les 36 contradanses de Josep Marraco Ferrer (1835-1913) que es conserven a la Biblioteca Nacional de Catalunya, escrites entre la dècada de 1850 i la de 1860 i

⁹ Hi ha algunes sardanes curtes o d'Antic Règim que tenen poc més de 8 compassos (repetits) a la segona part del ball, com *Bon dia Elionor*, d'autor desconegut, que en té 10 (encara avui dia s'interpreta a Banyoles per la festa dels Tres Tombs i és ballada com a sardana curta per sis pabordes). Tanmateix, no cal aplicar-hi cap procés de repartició, ja que en interpretar-se dues vegades seguides la segona part, aquesta suma 20 compassos, igualment múltiples de 4, o sigui, múltiples de cicles complets del motlle de pas dels llargs.

interpretades en poblacions del Baix Llobregat, el Vallès Occidental i el Vallès Oriental, el Maresme, el Baix Empordà i el Baix Camp.¹⁰ I també les 803 «Contradanzas Españolas ó mejor dicho Catalanas» que va escriure Josep Jurch i Rivas, segons ell mateix explica a les seves memòries (v. **Annex A**). A l'Arxiu Comarcal del Ripollès, amb un important fons de ballables del segle XIX, s'hi conserven contradanses d'altres autors, com Bartomeu Blanch, Ramon Bartumeus (1832-1918), Joan Ginot, Josep Fornelio, Josep Badia o Julià Roig.

Tal com assenyalava Josep Jurch, les contradanses ternàries eren les «Españolas» o «Catalanas», enfront d'unes altres, les contradanses binàries que, des de principi del Vuitcents es van estendre arreu d'Europa en la nova fórmula de quadrilla i de cotilló. Els compositors catalans també van compondre quadrilles, però ben entrada la segona meitat del segle XIX, no pas abans. A l'Arxiu Comarcal del Ripollès hi hem localitzat, per exemple, les quadrilles *Los Napolitanos* d'Albert Cotó (1852-1906) (n. inv. 187/2) i *Los Bretones* de Pau Guanter (1871-1944) (n. inv. 197/3), a més d'altres exemples d'autors francesos, com *Les chansons de Madrid* d'Isaac Strauss (1806-1888) (n. inv. 207/3) o les dues escrites per Jean Baptiste Arban (1825-1889) sobre temes de *Carmen* de Bizet (n. inv. 214/4) i sobre temes d'Offenbach (n. inv. 214/4).¹¹

Segons les partitures que es conserven al fons del Centre de Documentació del Palau de la Música, Pep Ventura només va escriure una contradansa, titulada genèricament «[contradanza] Española».¹² Té una estructura ternària (amb 8 compassos de 2/4 a cada part) i està instrumentada per a orquestra de cinc músics de saló: dos clarinets, dos violins i contrabaix (v. **il·l. 4.4**). D'entrada pot semblar estrany que només en compongués una, però ja hem explicat anteriorment que Ventura es va especialitzar en els balls de plaça, mentre que el seu col·lega Domènec Terrarol, contrabaixista de la mateixa orquestra, ho va fer en els de saló (v. **§1**). Només hem volgut destacar aquesta «Española» que s'ha conservat perquè adverteix que, com a mínim, Pep Ventura coneixia aquest tipus de ballable.

¹⁰ BC, Fons Sancho Marraco, top. M4775. Josep Marraco escrivia a cada partitura la data i les poblacions en les quals s'havia interpretat la peça.

¹¹ Isaac Strauss va ser el successor de Philippe Musard al capdavant de l'orquestra de la cort francesa i les seves polques, valsos, quadrilles i galops van esdevenir molt populars a l'època. En algunes ocasions, l'omissió del seu nom de pila en les edicions per a piano dels seus ballables ha provocat l'atribució errònia a Johann Strauss pare, malgrat no tenir cap mena de parentiu amb la família vienesa (Schönherr i Newark 2007-2013).

¹² Igual com Josep Jurch, Pep Ventura va distingir la seva contradansa amb l'adjectiu «espanyola» per diferenciar-la de les contradanses binàries.

Tanmateix, però, com podem relacionar aquestes contradanses ternàries amb les sardanes llargues?

Al darrer lliurament de l'article titulat «Danzas más notables usadas desde el principio de la era cristiana hasta nuestros días», Josep Anselm Clavé escriu amb tot detall quina estructura formal tenien aquestes contradanses i com es ballaven:

La contradanza es un baile de sociedad que ejecutan varias parejas enlazándose y desenlazándose con variedad de actitudes, unas veces cómicas y otras serias y ceremoniosas, ejecutando pasos de *vals* ó *polka* en la última de las tres partes en que se divide. [...]

Su música se escribe en compás de dos por cuatro ó de seis por ocho, y es de una melodía sencilla y alegre, arreglada en tres partes de á ocho compases repetidos ó de á diez y seis sin réplica.

El uso de la contradanza ha subsistido sobre todas las danzas que se practicaron antiguamente, estando aun en boga entre las diversas clases de la sociedad.

Se la llama contradanza cuadrada la que se compone de cuatro parejas, una en el testero de la sala, otra á los piés y dos á los lados, y contradanza larga [l'adjectiu «larga» aquí es refereix a la coreografia, no pas a l'estructura musical] una en que los caballeros están á un lado y las señoras á otro, como es costumbre en ingleses y Escoceses (Clavé 1860: 85).

En aquesta descripció hi ha dos elements interessants per al nostre estudi: per una banda, les contradanses tenien tres parts de 8 compassos —que es repetien abans de passar a la part que seguia—, com ja hem destacat en fer referència a les contradanses de Josep Jurch i de Josep Marraco; i per l'altra, en l'última part es ballaven amb «pasos de *vals* ó *polka*».

La nostra hipòtesi, doncs, és que les sardanes llargues es van estructurar a partir de la forma de les contradanses ternàries, malgrat que el nou ballable es va mantenir binari en referència a l'alternança de dos cicles de passos: els curts i els llargs. Així, la primera de les tres parts de la contradansa tindria semblança o es correspondria amb els curts de la sardana llarga, la segona amb el cant central dels llargs i la tercera amb el *tutti* final.

Ara bé, de quina manera podem justificar aquesta correspondència? Comencem analitzant la tercera d'aquestes parts, el *tutti* final de la sardana llarga.

En diverses sardanes de Pep Ventura podem diferenciar, als últims compassos, un fragment melòdic que rítmicament és idèntic al de les contradanses ternàries de compositors catalans de l'època, el ritme que Clavé identifica com a «polka». Podem observar aquesta característica, per exemple, en la sardana *Per tu ploro*, que «acaba amb una

secció final festiva que permet saltar als balladors, encara que això suposi un fort contrast temàtic» (Ayats *et al.* 2006: 45). I també en les sardanes *Del pardal* (v. **il·l. 3.7**), *Mon para mana casada* (v. **il·l. 3.8**) i *Totas bolen areus* (v. **il·l. 4.5**) del mateix Ventura o en la *Contradanza de dos cornetines* que el barceloní Josep Sancho Ferrer va compondre a la dècada de 1850 (v. **il·l. 4.6a i 4.6b**).

La polca es va estendre arreu d'Europa a la dècada de 1840 procedent de Bohèmia, i la formulació rítmica que la defineix a mitjan segle XIX és, efectivament, molt similar a la de contradanses i sardanes, amb la subtil diferència de la desaparició de la semicorxera en part de temps dèbil:



Exemple 4.1. Patró rítmic de la polca a mitjan segle XIX (Černušák, Lamb, Tyrrell 2007-2013).

És probable, doncs, que els compositors de sardanes llargues a més de prendre l'estructura formal de les contradanses ternàries, també adoptessin el ritme d'aquest nou ballable de moda, la polca, a la part final. Volem deixar constància que en més d'una ocasió Lluís Albert ha fet evident la semblança d'aquest ritme amb el del final de les sardanes llargues. Tanmateix, però, no ha fet mai explícita la relació amb la contradansa ternària que nosaltres proposem (Albert 1980: [5]).

Un altre argument que reforça la nostra hipòtesi és que Pep Ventura no va utilitzar només el ritme de polca per tancar les sardanes llargues: també va fer servir els grups de negrecorxera quan la sardana era escrita en compàs de 6/8. Podria tractar-se de la segona opció coreogràfica que Clavé descriu per al final de les contradanses: els passos «de vals».

En aquesta època, a Europa, hi havia dos tipus de vals, el vienès i el francès. El primer es ballava en *andante* i en compàs escrit de 3/8, mentre que el francès es ballava en *tempo presto* i en compàs de 3/4 que, sovint, també s'escrivia en compàs de 6/8. Per tant, entenem que la part final de les contradanses, o bé era animada com les polques a 2/4, o bé ràpida com un vals francès, també anomenat *valse à deux temps* (Galán 1983 [1997]: 147). Observem, per exemple, els finals de *Sardana Lo somni de una verge* (n. inv. 37), amb un canvi de compàs en la darrera secció —tot i que la sardana queda incompleta i a la partitura li manquen alguns compassos, es tracta clarament del final—, i de *Labirundom quina doncella* (n. inv. 14) sense canvi de compàs però sí de tonalitat i d'acompanyament rítmic en els darrers compassos (v.

il·l. 4.7 i 4.8). Habitualment, a més, Pep Ventura propicia l'alternança de l'accent binari del grup negra-corxera amb el compàs ternari que resulta de l'agrupació de sis corxeres de dues en dues, transformant diversos compassos de 6/8 en compassos de 3/4 i jugant amb l'efecte de les hemiòlies.¹³

Una gran majoria de sardanes de Pep Ventura, doncs, acaben o bé a ritme de polca o bé a ritme de *vals a dos*. No obstant això, en els casos en què no fa servir ni l'un ni l'altre, i quasi sense excepció, el músic de Figueres destina els últims compassos —el número no és mai exacte, des de 8 fins a més de 20— a un canvi evident de melodia, de tonalitat, de compàs o de ritme. Així, la indicació sonora que la sardana arriba al final sempre és deliberada, malgrat que no hi hagi establert un dels dos ritmes més habituals.¹⁴

A més d'aquesta semblança formal entre les sardanes llargues i les contradanses ternàries en la formulació de la part final, encara en trobem una altra: en les contradanses que hem analitzat de Josep Marraco, totes ternàries, la part central és la més lírica i expressiva, coincidint amb l'espai que a les sardanes correspon al «cant dels llargs» o «cant de tenora» (v. §3). En algunes contradanses de Marraco, de Roig, de Fornelio —i d'altres compositors que hem anomenat més amunt—, les melodies del fragment central tenen marcades anotacions de *legato* o de *dolce*, provocant, igual com en les sardanes, un «fort contrast temàtic» sovint reforçat amb un canvi, a vegades brusc, de tonalitat (v. **il·l. 4.9**).

Per tant, podem concloure que la secció B i C de les contradanses ternàries és molt similar a les seccions central i final dels llargs, respectivament, de les sardanes llargues. Des d'un punt de vista que en podríem dir temàtic, les sardanes llargues també s'estructuren en tres parts, i no pas en les dues que corresponen a les repeticions, ja que la part dels llargs es pot diferenciar clarament en dues seccions, la melòdica per començar i la rítmica per acabar. Cal insistir, no obstant això, que les repeticions de la segona i de la tercera part de les

¹³ Una qüestió molt interessant que ens podríem plantejar, i que aquí tan sols podem apuntar per manca de documentació, és si aquesta part final del ball, tant si era a ritme de polca com si era a ritme de vals francès, es ballava efectivament de manera més ràpida que la part del cant de tenora o de la part central de la sardana. Ens atrevim a afirmar que és probable que fos així, sobretot a partir de l'expressió «còrrer la sardana» que Ayats documenta fins ben entrat el segle XX (Ayats 2006 *et al.*: 49). Tanmateix, les darreres investigacions de Vila revelen que «la velocitat d'interpretació de les sardanes solia ser superior als 12bpm i que aquest tempo era fluctuant»; però no especialment a la part final de la sardana, sinó «en els canvis d'instrumentació», «per accentuar els canvis estructurals de la sardana» (Vila 2012: 24 i 28).

¹⁴ Les excepcions, generalment, són les sardanes sobre temes lírics, en les quals el compositor respecta el mateix final del fragment que ha escollit.

sardanes queden incloses dins un mateix cicle, de manera que l'estructura que resulta de les sardanes llargues és AABCBC i no pas AABBCC com és el cas de les contradanses:

| Tipus de ball | Estructura formal | | |
|----------------------|-------------------|-------------------|--------------------|
| Contradansa ternària | A | B | C |
| Sardana llarga | Curts | Llargos | |
| | | cant dels llargos | <i>tutti</i> final |

Taula 4.1. *Correspondència de l'estructura formal de la sardana llarga respecte de la contradansa ternària.*

No coneixem exactament tots els motius que van propiciar el canvi de model, del binari al ternari, en la transformació de les antigues sardanes d'Antic Règim cap a la forma de sardana llarga del segle XIX. Però en destaquem un que casa molt bé amb les noves lògiques de sociabilitat i de «l'home públic» del Vuit-cents.

L'estructura de les sardanes llargues, tal com l'hem descrit més amunt, permet que destaquin dos personatges principals en la realització del ball: per una banda, «l'artista executant romàntic», en aquest cas Pep Ventura, el líder carismàtic de la seva orquestra i compositor (v. §2); de l'altra, el ballador que ha après la tècnica per contar i repartir el tiratge de manera que controla el ball igual com el líder del cotilló el controla al saló del casino o a la platea del teatre. Aquest últim no té la «identitat» de «l'espectador» sinó que esdevé un personatge públic «actiu» que, tal com els descriu Sennet, «no participaba en la vida pública tanto como se insensibilizaba para observarla» ([1974] 2011: 243).

Tots dos, l'interpret-compositor i el líder de la plaça entren en un marc de complicitats en el moment del ball. El primer depèn de la destresa interpretativa per demostrar la seva vàlua i intentar commoure la concurrència amb les seves interpretacions. Així, a la part central dels llargos, exposa la seva capacitat expressiva amb melodies identificables que ràpidament la gent es pot fer seves, potenciant la vinculació amb el conjunt dels balladors i marcant amb la seva tècnica instrumental un segell propi (v. §3). En canvi, als últims compassos de la sardana, que esdevenen el moment crucial del ball, l'interpret-compositor passa la responsabilitat al líder de la plaça, al ballador més destacat, marcant-li amb un senyal ben deliberat que la sardana està a punt de d'acabar: l'inici de la tercera part, el *tutti* final, on els balladors estan més motivats saltant, i on qui compta ha de donar les indicacions per acabar el ball coreogràfic fent-lo coincidir amb èxit amb el final musical.

Una bona resolució de la sardana depèn d'aquests dos moments fonamentals en els quals, com dèiem, els dos personatges n'asseguren l'èxit amb connivència.

Pep Ventura compartia amb Miquel Pardas (1818-1872) de Torroella de Montgrí aquest lideratge i, de fet, la paternitat llegendària de la sardana llarga ha estat atribuïda a tots dos personatges quasi d'una manera indestriable. Pardas ha quedat mitificat com el gran ballador de l'època. Segons el seu fill Josep, era el «Rey de los sardanistas», i va ser escollit, juntament amb la seva germana, per acompanyar la cobla de Pep Ventura a Montserrat el 1860 (v. §5).

Recordem que l'any 1850 Pardas va publicar el primer *Método per aprendrer á ballar sardanas llargas*, i és probable que en vengués diversos exemplars en les exhibicions que ofería a cada poble on anava a ballar. Per cridar més l'atenció, sembla que fins i tot es vestia amb «trajes especiales» «en el momento de acudir a la plaza para baylar o enseñar a baylar».¹⁵ La seva fama va arribar a tal punt, que si hi havia algun noi que sabia repartir bé les sardanes, li deien «pareces en Pardas».¹⁶

Miquel Pardas no només ballava sinó que també ensenyava a ballar sardanes, prenent una posició social clarament avantatjada. Ell tenia la solució per aquells «balladors perpelexos y abochornats al costat de una hermosa» que anaven «arrollant á cuants se oponan á sa desatentada marcha per la falta de un método que los guiás al acert». Així, seguint el seu mètode tothom podia «puntejarlas ab tota seguretat, sens temor de quedar féos davant de la inmensa concurrencia que vuí die corona nostres plassas» (Albert 2007: 89-90).¹⁷

La nostra conclusió, com ja hem anunciat més amunt, és que les sardanes del segle XVIII no es van anar «allargant» progressivament fins a convertir-se en sardanes llargues, sinó que l'estructura de les contradanses ternàries es va tornar més adient per a unes places empordaneses incloses dins d'una altra lògica econòmica i de promoció social i artística:

¹⁵ Carta de Josep Pardas, fill de Miquel Pardas, dirigida a Josep Maria Soler i datada el 12 de juny de 1922 (BC, Fons Salvador Raurich, top. M1446).

¹⁶ Carta de Francesc Miralles a Salvador Raurich i datada el dia 21 d'octubre de 1921 (BC, Fons Salvador Raurich, top. M1446).

¹⁷ A la Biblioteca de Catalunya es conserva un exemplar de la primera edició d'aquest mètode, publicat a Figueres el 1850. Tanmateix, en aquest volum hi manca tota la introducció (que sembla retallada). La cita, doncs, l'hem extret del manuscrit que Lluís Albert va publicar l'any 2007 al llibret de la Festa Major de Torroella de Montgrí.

especialment el lluïment d'alguns músics i alguns balladors.¹⁸ Al seu torn, el procés de transformació formal, instrumental i coreogràfica de la sardana d'Antic Règim va ser molt similar al de la mateixa contradansa, un ball estès arreu d'Europa al Set-cents que, en lloc de desaparèixer —com el minuet, per exemple— es va adaptar als nous temps, simplificant les seves figures, per competir en diversió amb els nous balls de societat i amb la revolució dels balls de parella.

Les sardanes llargues del segle XIX, per tant, esdevenen un ball totalment renovat que adopta una estructura ternària, la de les contradanses «catalanes» —com les anomena Josep Jurch—, la qual, d'una banda, permet incloure-hi fragments de músiques populars i, per l'altra, admet un sistema coreogràfic modern que s'escau a les característiques de les diversions de la nova societat de l'espectacle.

La (contra)*danza* cubana: un altre model de transformació

La semblança en els canvis formals, temàtics, rítmics i coreogràfics que hem pogut establir entre les sardanes llargues i les contradanses catalanes o espanyoles del segle XIX la podem aplicar també a un altre ball de la mateixa època: la *danza* cubana, coneguda al vell continent amb el nom d'havanera o *americana* (recordem que Clavé en situa la introducció a la Península poc abans del 1860, v. §1).

L'illa de Cuba, una província espanyola d'ultramar, estava molt allunyada físicament de la Catalunya del Vuit-cents, però per vincles econòmics, culturals i polítics, Cuba i Catalunya eren dos territoris molt propers. Com assenyala Costa, gran part de les «infraestructures culturals» de l'illa eren propietat de catalans —com dues de les quatre impremtes de La Havana, per exemple—, i els llaços intel·lectuals entre Catalunya i Cuba eren evidents, tal com mostra la implantació d'uns Jocs Florals cubans o la construcció d'un Liceu a imatge del de Barcelona (Costa 2006: 50-56). A més, bona part dels catalans que tenien negocis a l'illa provenien de l'Empordà. Un exemple revelador el trobem en la vila de Begur, al Baix

¹⁸ La hipòtesi de l'allargament progressiu ha estat acceptada, encara, fins les darreres dècades del segle XX: «la sardana té una continuïtat de fa moltíssims anys, i si la reforma de curta a llarga va tenir èxit va ésser perquè essent una dansa viva, evolucionava al pas del temps» (Mainar, Albert, Casanova *et al.* 1970: 26, vol.1).

Empordà, que amb només 2.000 habitants, tenia 500 homes a l'altre costat de l'Atlàntic, sobretot a Cuba (Costa [1999] 2004: 15; del pròleg de Josep Maria Fradera).

A final del segle XVIII i a principi del XIX, la contradansa formava part dels balls i de les reunions més selectes dels empresaris i els hisendats espanyols a l'illa de Cuba i, de fet, de gran part dels salons aristocràtics de l'Amèrica Central i del Sud. Igual com a Europa, aquest ball encara mantenia una coreografia estricta i característica de l'Antic Règim; és a dir, permetia la visualització del poder econòmic i de la posició social de la parella amfitriona, la qual escollia la dificultat de les quatre figures —anomenades *paseo*, *cadena*, *sostenido* i *cedazo* en la terminologia cubana— que la resta dels balladors havien d'imitar.

Tanmateix, i a diferència de la pràctica d'aquest ball en èpoques anteriors, en les primeres dècades del Vuit-cents la contradansa va irrompre amb força també als saraus criolls i als *tangos* dels esclaus africans.¹⁹ Músics i balladors de les classes socials menestrals i treballadores se la van fer seva. Cap als anys 1830 la *contradanza* va començar a anomenar-se també *danza*, però tanmateix no va canviar ni la forma musical bàsica, sempre d'estructura binària, ni les figures, que coincidien en gran part amb els noms de les figures de contradansa espanyoles del Set-cents.

Natalio Galán es pregunta, doncs, perquè es va començar a anomenar d'una manera diferent (1983 [1997]). Una de les respostes es troba en l'última figura, a la que li correspon tancar el ball, el *cedazo*. En aquest moment, les parelles s'independitzaven del grup i ballaven amb passos de vals, de *vals à deux* francès (1989: 125). Com explica Galán, els balladors van començar a incorporar el *cedazo* a tota la segona part de la contradansa, és a dir, no només als 16 compassos de la repetició, sinó també als primers, ocupant, així, el ball de parella en tota la segona part del ball. Aquesta ampliació del *cedazo* —que, insistim, no va representar un allargament en compassos sinó l'ús del *cedazo* durant més compassos dels que li corresponien en l'etapa precedent— va exigir una altra lògica musical: «desde 1830 el cedazo había adquirido tal fuerza en su función independentista, que muchas parejas no bailaban las figuras precedentes entrando en la Danza sólo: “para hacer cedazo”» (1989: 146). Va ser d'aquesta manera, doncs, que la *danza* es va convertir en un ball de parella, deixant de ballar les figures corresponents a la primera part musical del ball: «Vers 1836, on

¹⁹ Segons la definició d'Esteban Pichardo (1799-1879) a l'edició de 1862 del *Diccionario provincial casi-razondo de voces cubanas*, «tango» era una «Reunion de negros *bozales* para bailar al son de sus tambores ó atabales».

commence à danser en couple, de manière indépendante. Ce qui constitue un fait nouveau pour l'époque et notamment par rapport à la contredanse» (Jiménez 2002: 20).²⁰

A la segona part de la *danza* convertida en un ball de parella a ritme de vals a 6/8, s'hi va començar a incorporar una característica que va diferenciar definitivament el ball cubà de la contradansa europea: la figura rítmica que avui coneixem amb el nom de ritme «d'havanera», i que el 1862 el geògraf Esteban Pichardo (1799-1879) descrivia d'aquesta manera:

es un *Vals* (aunque en compas de dos por cuatro) reducido a los ocho compases de la repeticion de la segunda parte, con que siempre finalizan las *Danzas*, o sus treinta y dos compases, cualesquiera que sean las figuras anteriores (Pichardo 1862).

La transformació de la contradansa a nivell musical i coreogràfic va produir-se d'una manera general als salons americans, fins al punt que, com va assenyalar Carlos Vega al llibre *Las danzas populares argentinas*, «la familia de la contradanza se complace en confundirnos, no sólo porque la danza cambia de nombre, sino también porque con el tiempo, el nombre cambia de danza, es decir que la danza evoluciona» (citad per Carredano i Eli 2010: 104). Així, durant una època, les paraules *danza* i *contradanza* van esdevenir sinònimes.

A Cuba l'antiga contradansa europea també va evolucionar musicalment i coreogràfica vers la quadrilla i el cotilló, és a dir, com en la majoria de salons europeus i americans. Tanmateix, però, la *danza* de parelles i amb ritme d'havanera es va posicionar com a ball cubà reunint sota aquesta percepció de «cubanitat» un conjunt molt ampli de població, des dels fills dels esclaus, passant pels mulats, criolls o nascuts a la metròpoli, però amb un creixent sentiment de diferenciació respecte el Regne d'Espanya.²¹

D'una manera semblant a com els figuerencs van usar les sardanes llargues com a nou ball festiu i de plaça a mitjan segle XIX, també els cubans, modificant la seva manera de

²⁰ «Cap el 1836 es comença a ballar en parella, de manera independent. Aquest és un fet nou per l'època i especialment en relació a la contradansa».

²¹ Esteban Pichardo, al *Diccionario provincial casi-razondo de voces cubanas* de l'edició de 1862, inclou l'entrada «contradanza» però remet la definició a l'entrada «danza». Volem fer notar que a la Biblioteca de l'Ateneu Barcelonès es conserven els dos únics exemplars d'aquest diccionari en arxius públics catalans, un de l'edició de 1836 publicat a Matanzas i, un altre, de l'edició de 1862 publicat a L'Habana. Utilitzem la paraula «metròpoli» per referir-nos al Regne d'Espanya respecte l'illa de Cuba, malgrat que Cuba no era una colònia sinó una província espanyola (encara que amb un règim jurídic particular).

relacionar-se i de viure la festa col·lectiva, van ballar la *danza* per evocar-hi, manifestar-hi i reivindicar-hi qüestions i actituds pròpies de la nova societat contemporània: el valor de la novetat, l'estreta relació de músics i balladors respecte sensibilitats ideològiques del moment o, per exemple, la necessitat de les orquestres de destacar per damunt de la competència en una societat occidental que, en paraules d'Eric Hobsbawm ([1962] 1975), als anys 1860 s'inseria de ple en l'«era del capital». I que segons Giorgio Agamben (2000), recordem-ho, des de 1851 entrava decididament en la «societat de l'espectacle».

Igual com Pep Ventura i diversos compositors del vell continent van introduir fragments de les òperes italianes més conegudes als seus ballables (v. §2), també els compositors i líders d'orquestres de ball cubans van incorporar a les *danzas* les àries de les òperes i les sarsueles que en aquella època s'estrenaven als teatres de l'Illa (Galán 1983 [1997]: 134).²²

Una bona prova que l'objectiu principal d'aquesta pràctica era reconèixer les melodies que s'interpretaven és, per exemple, la introducció de les crides dels venedors ambulants, uns sons quotidians que tothom podia identificar (Sánchez de Fuertes 1923: 22). Cada esdeveniment important que passava a l'Illa, com l'arribada d'un cantant d'òpera o d'un vaixell amb carregament especial, també es traduïa amb una nova *danza* (Fernández 1989: 119):

Una música cuya melódica no haga pensar, todo lo que tenga la familiaridad de un dicho popular, canto callejero, o comporte un pequeño retozo con un aria de moda: la ópera, son los rasgos sonoros que van a llenar de actualidad el salón de baile [...] (Galán 1983 [1997]: 134).

Cap el 1850 la *danza* era el ballable més popular de Cuba i, segons la definició de Pichardo, potser maximitzant una popularitat indiscutible, es ballava tant en els saraus burgesos com «en el más indecente *Changüí* del último rincón de la Isla» (1862). Per tant, malgrat que a l'Illa hi convivia una gran diversitat de cubans —des dels esclaus africans, els europeus, els mulats i els *chinos*— la *danza* era un ball que aglutinava bona part de les inquietuds generals.²³

²² Al teatre Tacón, fundat el 1838 era un dels més importants d'aquella època, i diverses companyies italianes i espanyoles hi representaven les darreres novetats líriques. Alguns d'aquests empresaris teatrals eren catalans establerts a Cuba, com Josep Freixes qui, per exemple, va estrenar al Tacón dues sarsueles el 1853, *Todos locos o ninguno* i *Los colegiales son colegialas* (Eli i Alfonso 1999: 27-28).

²³ «Chino, na. El hijo o hija de Mulato y Negra, o viceversa || El que viene de aquel pais contratado para servir en esta Isla, distinguido por otro con sus denominaciones de Asiático, Manila o Colono para no confundirle con el *Chino* hijo de Mulato y Negra. || Vocabivo familiar afectuosísimo» (Pichardo 1862).

Les orquestres que les interpretaven —anomenades *orquestas típicas*— més reconegudes d'aquella època van ser La Concha de Oro del compositor, violinista i contrabaixista Claudio Brindis de Salas (1800-1872) i La Flor de Cuba liderada pel clarinetista Juan de Dios Alfonso (1825-1877). La formació instrumental d'aquestes orquestres era molt similar a la de les orquestres de ball empordaneses i, alhora, també molt similar a les orquestres dels primers valsos de Johann Strauss (v. §1): clarinet o clarinets (en la part solista), trombó i figle; violins i contrabaix, fonamentalment amb la funció d'acompanyament harmònic; i alguns instruments de percussió per remarcar el ritme, habitualment timbales i un instrument idiòfon, com el *güiro* (Eli 2010: 106).

A banda de la interpretació que en feien les orquestres, les *danças* i les *contradanças* també van formar part del repertori per a piano del segle XIX. S'interpretaven en el mateix context en el qual es podia interpretar valsos vienesos, polques o masurques.

Manuel Saumell (1817-1870), fill de pare català, va destacar especialment en aquesta tipologia de composicions i es va convertir en un referent a l'Illa. Fins al punt que la producció de contradanses per a piano va merèixer a Saumell la consideració de pare del nacionalisme musical cubà. A més d'haver nascut el mateix any, els mites de Pep Ventura i de Manuel Saumell tenen altres concomitàncies, com per exemple la descripció probablement de tall romàntic d'una joventut amb molt pocs recursos econòmics. Les investigacions musicològiques, tanmateix, han evidenciat una posició social i econòmica folgada. El seu pare, Cristòfor Saumell (*ca.* 1780-1850) va establir-se definitivament a L'Havana el 1827 amb un contracte de l'Ajuntament de la ciutat per construir-hi el traçat d'enllumenat públic. I Manuel Saumell es va casar amb Concepción Arregui, filla d'una família benestant (Eli 2002).

També en aquest sentit trobem una semblança amb les sardanes llargues que Pep Ventura feia litografiar en la reducció per a piano. La distribució era molt ràpida i els empordanesos també les valoraven interpretades per Sebastià Teixidó, pianista establert a Figueres el 1865 i que amenitzava vetllades musicals als casinos de la vila.²⁴

²⁴ Fem atenció a una informació a la qual ja hem fet referència anteriorment però que puntualitza el fet que les sardanes llargues també s'interpretaven amb piano: «[Pep Ventura] hace litografiar una colección de Sardanas llargas, de su propiedad, de lo mas selecto que se conoce en su género. Tambien se nos ha asegurado que, para hacer mas estensiva esta clase de música, ha arreglado algunas para piano forte, que se litografiarán al igual que las demás» (*EA*, a. 2, n. 31, 02.03.1862, p. 3).

A la metròpoli espanyola i arreu d'Europa, la *danza* cubana va revolucionar els salons igual com el vals ho havia fet a les dècades de 1820 i 1830. Al mateix temps algunes cançons per a veu i piano, acompanyades amb el característic ritme d'havanera, van introduir-se a les cases burgeses com a petits *lieder* antillans. París va ser un focus importantíssim per a la difusió d'aquestes cançons, amb una gran quantitat d'edicions de partitures i un gust especial per la música «espanyola», que era imaginada als so de les castanyoles, la guitarra i la cadència sensual de la música cubana. Fins i tot alguns compositors catalans van publicar havaneres a París en llengua francesa, com Jaume Biscarri (1837-1877), pianista i compositor barceloní (v. **il·l. 4.10**).

Les *danzas* cubanes van ser, doncs, el resultat d'una altra manera de transformar el vell model de la contradansa d'Antic Règim en un altre ball adient per conuiu amb els nous models de sociabilitat de l'Illa. Les sardanes llargues van mantenir la coreografia circular i els passos, però van incorporar una estructura formal més complexa que partia de la contradansa ternària i que permetia la complicitat entre músics i balladors. Les *danzas* van transformar les contradanses binàries en un ball de parella i van incorporar el característic ritme d'havanera a la segona part del ball, un ritme que es va convertir en emblemàtic força abans que el de les sardanes.

Sardanes llargues i cors de Clavé a Cuba

Segons el compositor i escriptor Natalio Galán, les *danzas* cubanes no es van convertir en un ball circular perquè «Las gradaciones sociales fueron la peste que se reflejó en la danza colectiva imposibilitando una sardana habanera o santiaguera» (1983: 165). Aquesta afirmació ens va fer plantejar la hipòtesi que les relacions industrials i comercials entre Catalunya i aquesta província espanyola d'ultramar al llarg del segle XIX podien haver possibilitat no només la influència de les *danzas* cubanes o havaneres cap a Catalunya, sinó també el coneixement de les sardanes llargues a Cuba. De fet, els catalans eren els immigrants peninsulars més influents a l'Illa del Carib i, entre aquests, hi havia molts empordanesos (Costa [1999] 2004, 2006; Casanovas 2000).

El 8 de setembre de l'any 1870, els asturians que vivien a la ciutat cubana de Matanzas van organitzar una celebració en motiu de la festivitat de la patrona d'Astúries, la Verge de

Covadonga. La comunitat de catalans s'hi va afegir per celebrar la diada de la Mare de Déu de Montserrat, aprofitant que la patrona catalana també és una Mare de Déu trobada:

los sonos de la sardana y del ball rodó se unían a los del zorcico y la girdilla, los coros catalanes resonaban por doquiera, elegantes damas de Matanzas discurrían por entre la apiñada multitud, todo era animación, todo júbilo, todo regocijo, todo entusiasmo, todo patriotismo (José Mauricio Quintero y Almeyda, citat per Chávez 1989: 24).

L'any següent, el 1871, la festa del 8 de setembre la van liderar els catalans, i es va organitzar un aplec a Las Alturas de Simpson. A les tres de la tarda d'aquell dia, la romeria va enfile cap a l'esplanada elevada d'aquell barri de Matanzas, recreant d'alguna manera el que podria haver estat un aplec fins al Santuari de la Mare de Déu de Montserrat. Per preparar la festa, a Las Alturas de Simpson s'hi va aixecar una capella provisional, al voltant de la qual s'hi van instal·lar diverses tendes de campanya, i s'hi van reunir fins a 10.000 persones:

Cuanto catalanes vestían el traje popular de las diversas comarcas del antiguo Principado, a las tres de la tarde (...) se reunieron en la Plaza de Armas, precedidos de doce *trabucaires* montados en soberbios caballos enjaezados a usanza montañesa, con su roja barretina, su vistosa manta, su rico traje (...), emprendieron el camino de Simpson entre los marciales sonos de una banda militar y los gritos de júbilo de la multitud entusiasmada (José Mauricio Quintero y Almeyda, citat per Álvarez 2008: 13).²⁵

El dia 20 de setembre, un «actor i espectador» d'aquell aplec a les Alturas de Simpson va escriure una carta al director del periòdic barceloní *La Renaxensa*, una lletra que va ser publicada a final de novembre. L'autor del text, que només es va identificar amb una «Ch», va destacar alguns elements de la festa, amb especial atenció a l'àpat i als balls:

Fora pesat si volgues ridescruiet en boceto'l quadro animat que oferian las vessanas de las colladas de Simpson ab tanta varietat de colors; aquí una rodona ballant la sardana y'l ball rodó al so de grallas y tenoras; mes enllá parellas giravoltant al so de la gayta en rápidas dansas vascongadas y asturianas; aquí un grupo encisantse ab la flayra de la fumosa *escudella* catalana y fent corre de ma en ma'l *porró* hont espumejava'l vi del Priorat mes deliciós; allí'l flux *xavoli* y la dolsa *cidra* escalfant la testa dels bebedors, mentres un estrepitós brugit sobrepujat per las armonias dels instruments y dels chors, que entonaván á porfia ayrosas cantadas, omplian l'espai, signe d'agermanadora alegria y espontánea gatzara (*La Renaxensa*, signat per «Ch.», a. I, n. 21, 30.11.1871, p. 273).

²⁵ *La Aurora del Yumuri* va publicar els actes de la festa dos dies abans, el 6 de setembre de 1871. Aquest periòdic de Matanzas va ser fundat i desenvolupat per catalans residents a la ciutat (Álvarez 2008: 9).

A partir d'aquesta descripció podem assegurar, doncs, que el 1871 es van ballar sardanes a Matanzas. Tot i que no podem saber exactament quina formació instrumental va interpretar-les, és possible que hi hagués «tenoras», i que les «grallas» molt probablement fossin tibles. A diferència dels instruments de metall i del contrabaix, que ja formaven part de les *orquestas típicas*, els instruments catalans necessàriament havien d'haver viatjat des de Catalunya, i potser fins i tot també els músics. El conjunt, a més, sonava amb «un estrepitós brugit». Encara que José Mauricio Quintero y Almeyda, historiador de l'època, anomenés «banda militar» al conjunt de músics que van acompanyar la gent fins a l'ermita, no podem descartar que es tractés d'una orquestra de plaça arribada de l'Empordà, o d'una formació mixta entre intèrprets d'instruments de metall de Matanzas i intèrprets de tenora i tible, potser també residents a Matanzas. A Cuba hi havia molts militars, i tampoc podem descartar que alguns d'aquests, com veurem que passava a la banda barcelonina de Bressonier, fossin empordanesos (v. §5).

Per altra banda, una informació rellevant és que aquells músics no estaven sols, sinó que els acompanyaven uns «chors, que entonavan á porfía ayrosas cantadas». A la dècada de 1870 els immigrants peninsulars van introduir a Cuba societats corals semblants a les que havia organitzat Josep Anselm Clavé als anys 1850 i 1860. Els catalans, per exemple, van fundar quatre societats, tot i que no tenim dades de si es relacionaven directament amb la Federació catalana, però d'alguna manera n'havien d'obtenir les partitures: Sociedad Coral Dulzuras de Euterpe a L'Havana i a Matanzas, La Lira Catalana a Cienfuegos (que a més era una societat de socors mutus, com tantes de catalanes), i Sociedad Coral El Olimpo a L'Havana.²⁶ Els immigrants gallecs van fundar la Sociedad Coral Gallega «La Festival», i el 1884 l'Orfeón Gallego Rumores del Miño. Altres associacions corals ja dels anys finals del segle XIX van ser la Sociedad Coral Ecos de Galicia, la Sociedad Coral Aires d'Amiña Terra, la Sociedad Coral Asturiana i la Sociedad Coral Montañesa, totes a l'Havana (Casanovas 2000: 125). Així doncs, molt probablement el cor que va cantar el 8 de setembre de 1871 a les Alturas del Simpson va ser el de la Sociedad Coral Dulzuras de Euterpe de Matanzas, dins la línia més directa de l'obra de Clavé, començant pel nom.²⁷

²⁶ A l'arxiu de la Federació de Cors de Clavé no hi ha constància de cors cubans, i tampoc n'hi ha cap a la *Memoria* que Mariano Soriano Fuertes publica el 1865.

²⁷ L'historiador, escriptor i capità de l'Armada Espanyola Cesáreo Fernández Duro (1830-1908) va descriure a la novel·la *Venturas y desventuras*, publicada a Madrid el 1878, una escena que segurament va ser habitual durant la Guerra dels Deu Anys (1868-1878) en els moments de descans dels soldats espanyols: «Había grupos en

A més, sabem del cert que a L'Havana hi havia figuerencs que estaven al corrent de les activitats de la Societat Coral La Erato. Ja el setembre de 1864, «varios figuerenses» residents en aquesta ciutat van enviar una extensa carta a *El Ampurdanés* manifestant la satisfacció de saber que els seus compatriotes havien guanyat el primer premi al festival de Barcelona:

Sí, dignísimos Sócios de la «Erato»: un público testimonio de su amor a las bellas artes faltábale exhibir a esa industriosa villa, y este testimonio os estaba reservado á vosotros: habéis no solamente proporcionado mas realce al bello pais que nos vió nacer, sino que tambien demostrado una vez mas, que la Fraternidad y la Asociacion son los mas fáciles y espeditos senderos para elevar el Progreso hasta su cumbre y hacer la felicidad de los pueblos (*EA*, a. 4, n. 271, 04.09.1864, p. 2).

Per tant, la vinculació dels cors de Clavé catalans i cubans és clara, i caldrien investigacions precises per seguir-ne els rastres i concretar-ne les dates. Per altra banda, cal entendre el valor republicà federal d'aquestes societats a Cuba, i el paper que van prendre durant la Guerra dels Deu Anys (1868-1878).

La Sociedad de Beneficiencia de Naturales de Cataluña a Cuba es va encarregar de la coordinació i del finançament dels actes del 8 de setembre de 1871 a Matanzas. Aquesta societat es va fundar a L'Havana el 1840 i, juntament amb el Liceo Artístico y literario de L'Havana, va ser l'associació més influent de Cuba entre les dècades de 1840 i 1850. Fins el 1848 va ser l'única associació de socors mutus a Cuba, el seu lema era «Per la caritat i per Catalunya», i s'encarregava especialment dels catalans pobres, tot i que «podía ayudar a cualquier persona blanca, ya fuese hombre o mujer, tanto peninsular como criolla» (Casanovas 2000: 65; Frago 2007: 72).

El febrer de 1872, la filial de la Sociedad de Beneficiencia que hi havia a Matanzas es va independitzar i es va constituir com a Sociedad Protectora Catalana de Naturales de Cataluña, Baleares y Descendientes de Provincias. El secretari de la nova entitat, el figuerenc Josep Baró i Sureda, amb el suport de la Junta Directiva formada per noms importants de la cultura i de la indústria catalana a l'Illa —com Francesc Aballí, Bartomeu Borrell, Casimir Gumà i Salvador Condaminas— va decidir impulsar la construcció d'una Ermita de Montserrat a Las Alturas de Simpson (Álvarez 2008: 14).

que, al compás de música de gargantilla, se bailaba la jota o la muñeira con un ardor envidiable. De otros salían con perfecta armonía los populares coros de Clavé» (Fernández Duro 1878, citat per Galán ([1983] 1997: 56).

Josep Baró i Sureda era germà de Teodor Baró, que ja hem presentat com a poeta i dramaturg de Figueres i regidor de l'Ajuntament de Barcelona en aquella dècada de 1870 (v. §2). Potser no és tan casual o, si més no, cal plantejar-ho, que el mes de setembre de 1872, mentre a Matanzas Josep Baró contribuïa a consolidar la festa dedicada a la patrona catalana i iniciava el projecte de construcció de l'Ermita de Montserrat, el seu germà Teodor convidava Pep Ventura a les Festes de la Mercè de Barcelona i li demanava que hi portés la seva tenora, convençut que meravellaria «á los miles de forasteros que escucharían vuestras tocatas, los preciosos sonidos de vuestra *tenora*». Potser més endavant podem acabar establint una relació entre els dos fets, una hipòtesi que, de moment, deixem apuntada, però que ens sembla altament significativa.

El 8 de desembre de 1875 es va fer la consagració de l'Ermita. En el camí cap a les Alturas del Simpson —coneguda ja des del 1871 com les *Alturas de Monserrate*— «un coro de catalanes, residentes en La Habana, entonó algunos himnos patrióticos durante la travesía, detrás cuyo coro iba el estandarte de Cataluña con una banda de música militar» (Álvarez 2008: 18). Cal tenir en compte la data de la inauguració de l'Ermita, perquè sembla que no és banal. Segons l'investigador de Matanzas Ernesto Chávez, la festa de la Patrona de Catalunya es va traslladar al dia de la Puríssima, patrona d'Espanya i de les Índies:

Las fiestas catalanas ya en ese momento habían alcanzado tal auge y popularidad que se creyó conveniente trasladarlas para la fecha del onomástico de la patrona de la Madre Patria, en un intento desesperado de aunar las ideas españolas y cubanas, y conducir las hacia una integración política que continuaba resquebrajándose en medio de la lucha armada por la independencia de la Isla (Chávez, citat per Álvarez 2008: 19-20).

El govern espanyol de la Restauració monàrquica devia témer massa protagonisme català a l'Illa, i potser de societats properes al republicanisme, en una època políticament molt inestable després del Sexenni revolucionari i en plena Guerra dels Deu Anys. Caldrà tenir en compte en les recerques culturals i ideològiques a la Catalunya de l'època l'efecte que podien tenir els esdeveniments que vivien els catalans de Cuba.

Les sardanes-havaneres de Pep Ventura

Pep Ventura va escriure 15 sardanes en les quals el ritme que acompanya la part central dels llarg, el «cant de tenora», és el d'havanera. Mentre les sardanes sobre temes d'òpera, de

sarsuela, de cançons populars o de peces corals de Clavé mereixen alguna referència en la majoria de documents bibliogràfics sobre el músic de Figueres, la manca de consideració d'aquest grup de partitures va ser, de fet, l'origen del nostre interès.²⁸

Més d'un terç d'aquestes sardanes-havaneres tenen un títol literari: *La mulata* (n. inv. 16); *Quiéreme niña hermosa* (n. inv. 28); *Sardana balla voy yo* (n. inv. 44); *Sardana larga de la molinera* (n. inv. 81); [sardana d'*Arre Moreu*] (n. inv. 64) (v. §3); *Sardana de los dos ciegos* (n. inv. 96[2]) o *El guachindanguito* (n. inv. 165/6).²⁹ Unes altres 7 només porten títols genèrics: *Sardana larga* (n. 19); *Sardana para Castañuela* (n. inv. 37); *Sardana larga* (n. inv. 39); [Sardana] (n. inv. 44); *Sardana de castañuela* (n. inv. 71); *Sardana larga* (n. inv. 76); *Sardana larga* (n. inv. 81). I finalment n'hi ha 2 que no inclouen cap títol literari ni descriptiu de gènere: [Sardana] (n. inv. 56); [Sardana] (n. inv. 56).³⁰

Una gran majoria d'aquestes sardanes-havaneres van formar part del repertori de l'Orquestra de Pep Ventura fins aproximadament el 1868, ja que només es conserven en format partitura.³¹ I només 4 haurien format part del repertori posterior al 1868 perquè es conserven, també, en format partitel·la: *La mulata*, *La molinera*, *Quiéreme niña hermosa* i *El guachindanguito*. Seguint aquest criteri de conservació de partitures i partitel·les —un criteri que ja hem aplicat a altres grups de sardanes—, i també segons marca la instrumentació —sempre amb tenora escrita com a instrument transpositor en si bemoll i amb un contrabaix de cordes—, sembla que el període de composició de la majoria de sardanes-havaneres és dels primers anys de la dècada de 1860. La mateixa època, recordem-ho, en què va compondre les sardanes sobre temes d'òpera, sobre melodies populars catalanes i sobre temes de Clavé.

²⁸ Insistim en recordar que les xifres que donem fan referència al nombre mínim de sardanes d'aquesta tipologia, ja que no podem assegurar del cert que al fons del CEDOC s'hi conservin totes les sardanes que va compondre Pep Ventura.

²⁹ Aquesta última sardana té diferent nom segons el manuscrit de la partitura i el de les partitel·les. El de la partitura, recordem-ho, fa referència al títol de la sarsuela, *Los dos ciegos*, mentre que el de les partitel·les fa referència a la cançó que canten els dos protagonistes en un determinat moment de l'obra, *El guachindanguito*. A partir d'ara ens hi referirem segons el títol de les partitel·les perquè entenem que és l'últim nom amb el qual es va donar a conèixer aquesta sardana.

³⁰ Tenen el mateix número d'inventari perquè aquest número no fa referència a una única composició sinó un grup de composicions escrites dins el mateix foli, bifoli o quadern.

³¹ Com ja hem avançat al capítol 3, probablement la sardana sobre la primera versió d'*Arre Moreu* només es va interpretar la temporada de Pasqua de 1864, abans de l'èxit que *La Erato* va tenir amb la segona versió al Festival de Clavé de Barcelona.

L'estudi d'aquestes sardanes-havaneres no l'abordem pensant en termes que actualment en diríem de «fusió» entre dos ballables distints —les sardanes i les havaneres— sinó des de la consciència que, a mitjan segle XIX, les sardanes llargues i les havaneres o *danzas* cubanes vivien paral·lelament un moment de transformació. Tanmateix, però, per quin motiu Pep Ventura va escriure sardanes llargues amb melodies i ritmes provinents de les Antilles?

La primera resposta la trobem en les havaneres com a gènere líric en voga. Les cançons cubanes no només tenien èxit al Regne d'Espanya, sinó també a Europa i, com ja hem comentat més amunt, sobretot a París, des d'on els ritmes càlids de Cuba s'havien identificat amb un exotisme que encaixava perfectament amb els gustos de l'època. És probable que Ventura utilitzés les havaneres cantades més conegudes per atraure l'atenció dels balladors, a semblança del que en aquell inici de la dècada de 1860 ja feia amb fragments d'òpera, cançons conegudes i peces corals. Hi ha dues sardanes d'entre aquesta dotzena en les quals hi podem intuir aquesta motivació, dos títols dels quals encara en podem trobar els referents: *El guachindanguito* i *Halla voy yo* (v. **il·l. 4.11** i **4.12**).

La sarsuela *Los dos ciegos*, de Francisco A. Barbieri i Luis Olona, subtitulada *Entremés cómico lírico en un acto y cinco números* es va estrenar al Teatro del Circo de Madrid el 25 d'octubre de 1855 i al Teatre municipal de Figueres el gener de 1865 (v. **§2** i **Annex E**). En un dels números els dos protagonistes, Jeremías i Roberto, dos músics que es fan passar per cecs, interpreten la «canción del Guachindanguito». Barbieri va utilitzar per primera vegada en aquesta sarsuela la paraula «tango», per referir-se al gènere de l'havanera, i aquest tango va ser el primer que va ser incorporat a una sarsuela espanyola (Eli i Alfonso 1999: 35; Casares 1994: 169).³² De fet, el mateix Barbieri va fer servir novament «El guachindanguito» en la sarsuela *El proceso del Can-Can* (1873) i, en aquella ocasió, ja la va denominar havanera.

La paraula *guachindanguito*, diminutiu de *guachindango*, és una malformació del vocable *guachinango*, que Pichardo defineix com «las personas oriundas de Méjico y de todo el territorio que coprendía Nueva-España», i també, metafòricament, «da persona astuta, zalamera o lisonjera con interesese» (1862). La cançó havanera està escrita en un castellà estrafet que imita el parlar dels negres. Aquest recurs no era nou, al contrari, va ser molt

³² Recordem que segons Pichardo (1862), aquesta paraula significava «Reunion de negros *bozales* para bailar al son de sus tambores ó atabales».

habitual en els *villancicos negros* que al segle XVII i XVIII s'interpretaven a les esglésies catedralícies per les dates nadalenques (Pujol 2010).³³

Pep Ventura va incloure el tango de la sarsuela a la part central dels llargs de la seva sardana, l'espai que ja hem descrit en diveses ocasions com el destinat a la part lírica del ball, i va instrumentar-la per a tenora i fiscorn:

Un neguito y una nega
se pusieron á jugá,
él haciéndose el travieso
y ella la disimulá.
Déjame Panchiquito, guachi!
no te me acerques má, no:
no me jagas cosquillas, ea!
que me voy a enfadá (Olona i Asenjo Barbieri [1855] 1878).

El músic de Figueres va utilitzar el mateix procediment per compondre la sardana *Hallá voy yo*. En aquest cas, Ventura va citar un fragment de *La paloma*, una havanera escrita pel compositor basc Sebastián Iradier (1809-1865) durant o després d'un viatge a Cuba a la dècada de 1850. A l'època, aquesta havanera es va difondre molt ràpidament i amb un gran èxit gràcies a la doble publicació que se'n va fer, a Madrid el 1859 i a París el 1864:

El éxito y la difusión de obras como *La paloma* y *El arreglito* del compositor español Sebastián Iradier, tanto en España como en Francia, Inglaterra o Alemania, contribuyó aún más a que se identificara como español este género procedente de América e interpretado por las más relevantes divas del canto decimonónico como la Alboni, Adelina Patti, la Viardot y otras. Las canciones de Iradier, tan difundidas en América, se distinguían por unas armonizaciones muy sencillas que contrastaban con la belleza de sus líneas melódicas con referentes claros en el andalucismo, el criollismo de la habanera, el italianismo y también en la música de danza (Eli 2010: 120).

Segons les nostres aproximacions cronològiques, Pep Ventura va escriure la sardana *Hallá voy yo* entre 1860 i 1868 i, per tant, en l'auge de la popularitat d'aquesta «canción americana». És destacable, no obstant això, el fet que el títol de la sardana no remet al nom

³³ Segons Pujol, aquests vilancets «de negre» o *villancicos guineos* s'inscrivien dins les pràctiques burlesques i d'absurds de les llibertats de desembre. La imitació irònica del parlar dels negres no era exclusiva dels vilancets, ja que en romanços i espectacles dramàtics també era habitual: «No deixen de ser un mirall estrefet de la realitat de l'època, quan el mercat esclavista tenia a Portugal i Espanya un protagonisme social i econòmic de pes, i que va començar a redireccionar-se a partir del segle XVII, derivant els esclaus negres cap a Llatinoamèrica» (2010: 423). Al segle XIX, el tango de *Los dos ciegos* n'és un bon exemple; la imitació del parlar dels negres es devia focalitzar en les darreres colònies espanyoles d'ultramar i, en especial, als negres cubans.

de la cançó d'Iradier, sinó a un vers de la primera estrofa —potser el vers més recordat de qui sentia cantar aquesta havanera. En qualsevol cas, Ventura va instrumentar aquest fragment per a duo de cornetins i imaginem que devia ser d'aquesta manera, a dues veus, que la cançó es devia difondre en els territoris amb una forta tradició oral de cant a veus, és a dir, a tots els Països Catalans (Ayats 2008):

Cuando salí de la Habana,
 ¡Valgame Dios!
 Nadie me ha visto salir
 si no fui yo,
 y una linda Guachinanga.
 Sí, allá voy yo,
 que se vino tras de mí,
 ¡Que sí, señor! (Iradier 1859?)

Ayats ha recollit una havanera cantada per Eudald Muntañà, una «cançó d'orgull republicà dels temps de la Primera República amb la pronúncia catalana i castellana» que l'informant recorda de la colla d'homes que cantaven a la taverna de Cal Drapaire de Sant Hipòlit de Voltregà cap als anys 1934-1936:

República n'és la luna,
 República nés el sol,
 república, república
 n'és el cuadré español.

Viva Figueras y Salmerón,
 viva Lo Huerta y Pi i Margall,
 republicanos, ¡abajo el rey,
 viva Lo Huerta, la nueva ley (Ayats 2008b: 56).

L'interès d'aquesta havanera, que va ser molt popular a l'època —com demostra Ayats amb una referència explícita de la primera estrofa a la novel·la *Cain* de Luis Coloma publicada el 1873—, documenta, a més, la ràpida inclusió d'aquest gènere en els ambients de taverna, en menys d'una dècada i cantada a tres veus. I probablement barrejada amb cançons picants o «atrevides», com «Ai, Jaumet» o cançons que parlaven de realitats utòpiques i de paradisos imaginats per les classes populars, com «El país de Xauxa» (Ayats 2008b: 56-58). Podem arribar a deduir que el gènere de l'havanera cantada —la que s'ha popularitzat a la segona

meitat de segle XX com a element folkloritzat, sobretot des de la plataforma turística que representa la Cantada de Calella de Palafrugell— va desenvolupar-se musicalment des d'aquesta tradició oral de cantar a veus que és present a tots els Països Catalans. O sigui, que partint d'una melodia d'havanera, l'aplicació de les tres veus hi sorgien, també, com un recurs ben habitual.

Partint d'aquesta hipòtesi, doncs, podem entendre que Pep Ventura fes servir aquests mateixos elements de la tradició oral per compondre *La Rubia*, una «danza a voces solas» per a tres veus masculines (n. inv. 54). La melodia està formada pel típic duo de terceres paral·leles i un baix tonal que fa l'acompanyament rítmico-harmònic. No podem desenvolupar aquí, per manca de documentació i perquè ens allunyariem del tema que tractem, la qüestió de si l'havanera cantada en ambients de taverna —no necessàriament a la costa ni sempre amb tema mariner com a protagonista, com ho demostra prou el testimoni de Muntaña de Sant Hipòlit de Voltregà— en lloc d'un gènere «d'anada i tornada» va ser una adaptació amb recursos propis de la realització a veus de la cançó de tradició oral a bona part de la Mediterrània occidental. No sabem si a Cuba es cantaven havaneres a tres veus, tanmateix, encara que fos així, no podria ser també una influència dels centenars de catalans, i d'altres mediterranis, que hi havien emigrat per establir-hi negocis comercials?

Eli (2010) destaca que el gènere de l'havanera va irrompre amb força a la metròpoli espanyola i arreu d'Europa com a gènere líric, però també com a gènere ballable. A Figueres, una vila amb una activitat musical tan elevada (v. §1), les havaneres van incorporar-se ràpidament a les tandes de ballables dels salons. Pel Carnaval de 1868, el cronista de *El Ampurdanés* les va descriure com a «danzas modernas» provinents d'Amèrica. Pel to que va fer servir, s'endevina que els figuerencs ja feia alguns anys que en ballaven, perquè no explica que és un ball nou, sinó que en destaca les virtuts com a ball de parella:

Tampoco resistí a las habaneras y me declaré partidario en un todo a esas danzas modernas que la indolencia americana ha transportado a nuestra península, a esa languidez que saca fuerzas de flaqueza, porque los que bailan solo necesitan tres cosas: arrastrar los pies, menear los hombros y desmayarse el uno encima del otro, es sacudir por momentos los lazos que unen á el mundo real para fraternizarse con halagueñas ilusiones (*EA*, a. VIII, n. 594, 30.01.1868, p. 3).

L'autor d'aquesta crònica, a més, va fer explícit el nom de l'orquestra encarregada d'amenitzar aquests balls del carnaval de 1868, la de Pep Ventura:³⁴

Esperábase la señal, y la acreditada orquesta de Pep con las gratas melodías que embargan el alma trasportándola en un mundo ilusorio, puso en movimiento á ellas y á ellos.

[...]

Es inegable que el mayor desahogo en los salones, debido á la acertada disposicion de la Junta de dicha Sociedad contribuyó al realce, mas ¿qué piernas permanecen tranquilas y no se lanzan luego a las piruetas oyendo los armoniosos acordes de la celebrada orquesta de Pep? (EA, a. VIII, n. 594, 30.01.1868, p. 3)

Pep Ventura, doncs, a més de conèixer les havaneres com a gènere líric —en tant que músic del Teatre municipal de Figueres—, també n'interpretava per ballar als casinos de la vila. Algunes d'aquestes, fins i tot, les va compondre ell mateix. Al seu fons de partitures es conserven 10 ballables, que no són sardanes, sota l'epígraf de «danza» o «americana»: *Danza* (n. inv. 53), *Danza para tenor* (n. inv. 63), *Danza para tenor y violines* (n. inv. 112), *Danza para tenor Pepita* (n. inv. 140 i n. inv. 126), *Danza* (n. inv. 135/3), *Danza Americana* (n. inv. 135/4), *Danza Margarita* (n. inv. 139), *Americana* (n. inv. 97), *Americana* (n. inv. 119) [dues amb la mateixa descripció i n. d'inv.], *Americana* (n. inv. 172). A més d'aquestes, també va compondre *Las 3 amigas*, una mena de quadrilla de 5 contradanses binàries, de les quals les tres del centre tenen ritme d'havanera i nom femení: «Julia», «Amelia» i «Carlota» (n. inv. 76) (v. **Annex B**).

Tots aquests ballables estan instrumentats per a orquestra de saló, des de la forma més reduïda de dos instruments (probablement només són uns apunts melòdics) fins a un màxim d'onze músics. Novament, però, la marca del divo hi és present, amb diverses *danzas para tenor*, és a dir, per a orquestra de saló i la tenora solista substituint un dels dos clarinets.

Alguns tenen la forma estricta de dues parts de 8 o 16 compassos, mentre que d'altres tenen una forma més lliure, molt més llarga i amb diferents seccions. D'aquesta dicotomia

³⁴ A partir del redactat de la crònica no s'acaba de distingir si es tracta exactament dels balls de carnaval al Casino Figuerense, el Casino Menestral o qualsevol dels altres de la vila (v. §1) ja que primer usa l'expressió «Sociedad Figuerense» (en majúscules tal com la reproduïm), i després, senzillament, «Casino». El mes de març de 1867, la junta del Casino Menestral acorda contractar pel carnaval de 1868 els mateixos músics que aquell any, però no es concreta el nom de l'orquestra (ACMF, «Libro de Acuerdos 1856-1869», p. 163 r/v., 10.03.1867), i només hem pogut consultar els llibres de tresoreria des del 1870.

només n'hem pogut concloure que a l'època hi havia dos tipus de ballables provinents de Cuba, i que a Catalunya els compositors els anomenaven *danzas*, tangos i americanes indistintament.³⁵

A més de les americanes i *danzas* per a orquestra de saló, Ventura també va compondre 7 ballables per a orquestra de plaça que, malgrat que no porten cap títol descriptiu ni literari, són clarament *contradanzas* cubanes, és a dir, diferenciades de les contradances catalanes per la forma binària i pel característic patró rítmic.

Una d'elles l'hem pogut identificar: es tracta de la versió instrumental de *La Rubia* (n. inv. 159) que Pep Ventura va compondre per a tres veus masculines i que hem referenciat més amunt. No es tracta d'un ball corejat, perquè a la partitura vocal Ventura hi va especificar que era per a «voces solas», sinó de la transposició a la plaça i per a ballar d'una música coneguda per bona part dels figuerencs. *La Rubia* era, probablement, una de les peces que els joves coristes de La Erato cantaven en aquella primera dècada de l'entitat.³⁶

El detall de la instrumentació d'aquestes 7 *danzas* cubanes és molt significatiu, ja que denota que un ballable de saló, a la dècada de 1860, podia ser interpretat a l'aire lliure i amb la mateixa formació de plaça que les sardanes llargues. A aquesta llista hi podem sumar 5 ballables més de Pep Ventura per a orquestra de plaça: 3 schotisch, una polca i un vals (v. **Annex B**).

La pràctica d'instrumentar ballables de saló per a orquestra de plaça era molt estesa a la darrera dècada del segle XIX. Un dels màxims exponents en aquest terreny va ser Josep Serra i Bonal (1874-1939), de Peralada, amb un catàleg de 7 americanes, 2 espanyoles, 3 masurques, 4 pasdobles, 3 polques, 3 rigodons, 4 schotisch i 8 valsos (Padrosa i Ramió 2000: 246-249).

³⁵ Aquesta conclusió l'hem elaborat a partir del fons de partitures de l'Arxiu Comarcal del Ripollès, en el qual s'hi conserven una mostra significativa de *danzas* i americanes de la segona meitat del segle XIX dels compositors següents: Joan Escalas, Pau Arnau, Antoni Urgellés (1845-1897), Esteve Burés, Josep Pi, Pau Guanter, Pere Pastells, Josep Valls, Josep Solà, Josep Pujol, Joan Ginot, Josep Fornelio, Pere Rigau, M. Casanovas, Francesc Torrent, Joan Torres, Albert Cotó (1852-1906), Francesc Cervera, Frederic Clariana, Salvador Furés (només indiquem la data de naixement i mort dels dos dels quals en tenim constància). Tots aquests compositors usen les paraules «danza», «americana» i «tango» per anomenar els seus ballables, i no hem sabut determinar quin és el criteri que utilitzen per diferenciar-los.

³⁶ Cronològicament deduïm que la sardana basada en la «danza a voces solas» *La Rubia* és anterior a la temporada 1867-1868, ja que només s'ha conservat en format partitura.

És probable que a les dècades de 1860 i 1870 es comencés a posar en funcionament aquesta tendència que, d'alguna manera, substituïa l'antiga alternança entre sardanes i contrapassos o entre sardanes i balls. És a dir, les sardanes com a ballables de moda s'interpretaven alternades amb altres ballables de moda i amb la mateixa instrumentació de plaça.

Precisament són aquestes partitures les que, a l'inici de la recerca, ens van alertar sobre l'ambigüitat de les sardanes-havaneres de Pep Ventura. Si a la plaça, a més de sardanes llargues, també s'hi interpretaven ballables de parella com els valsos, ¿les sardanes-havaneres es ballaven en parella com la *danza* o en rotllana com una sardana llarga? Un dels exemples més clars és *La mulata*, ja que el títol literari d'aquest ballable no explicita que es tracti d'una sardana llarga. Tanmateix, però, els dos trets distintius que la identifiquen són el cant central als llargs i un final amb canvi de to i de ritme, dues de les característiques fonamentals de les sardanes llargues de Pep Ventura (v. **il·l. 4.13a** i **4.13b**).

Un exemple contrari és la partitura titulada *Americana* (n. inv. 172). El manuscrit està copiat al final d'un grup de partitures de sardanes que hem datat a l'inici de la dècada de 1870 (concretament del «Quadern» n. 30, v. **Annex B**). Aquesta americana està instrumentada per a orquestra de saló, de manera que els músics de Pep Ventura substituïen els instruments de plaça pels dels balls de saló en algunes ocasions, potser al final o alternadament amb les ballades de sardanes.³⁷

En definitiva, les sardanes-havaneres de Pep Ventura, sumades a la descripció del ball de l'havanera als casinos de Figueres i a la interpretació de «canciones americanas» i «tangos» al Teatre municipal, mostren com la *danza* cubana a Figueres no s'identificava amb una sol gènere ni amb una sola sonoritat. La *danza* cubana era cançó, espectacle i ball, i tant s'interpretava amb orquestra de teatre, de saló, com de plaça. Es tractava d'una moda que s'havia estès a tots els racons de la vida musical festiva, i no només de la vila empordanesa, sinó d'un món occidental que cada vegada era més global i interrelacionat. Les sardanes-havaneres van ser fruit d'aquesta expansió musical que des de Cuba va irradiar musicalment les diversions de tota una generació. La música cubana va ser «apropiada» en els balls de Catalunya, tant per a les situacions, com per la manera de ser ballada, o també adaptant-la

³⁷ La instrumentació és la següent: flabiol per clarinet I; tible I per violí II; tible II per violí I; cornetí II per clarinet I; tenora I i cornetí I es mantenen; *bajo* i tenora II no tenen paper en l'americana.

als models del cant polifònic a tres veus habituals en les tavernes, almenys des de la dècada de 1830 (Ayats 2008b).

Interpretació dels ballables: la partitura i el «tanguelat»

A més de fer evident la composició de sardanes-havaneres per part de Pep Ventura, una altra de les qüestions que volem destacar en aquest capítol és l'aspecte interpretatiu d'aquestes músiques. En apartats anteriors hem apuntat succintament la semblança entre el ritme de polca i el de vals *a dos* al final de la contradansa ternària i el ritme de la part final de la sardana llarga, així com les diverses opcions per a l'acompanyament rítmic de les melodies que eren propis de l'època.

Ara volem reprendre l'observació dels ritmes de les sardanes de Pep Ventura des del punt de vista interpretatiu. Tal com hem avançat en la introducció, la gran majoria d'estudis sobre música popular s'han concentrat en l'anàlisi de les músiques de la segona meitat del segle XX i s'han fonamentat en el paradigma axiomàtic de la tripartició de les músiques: populars, tradicionals i clàssiques (Tagg 1982: 42). Tanmateix, la *performative musicology*, una nova manera d'enfocar l'anàlisi musical a partir d'un replantejament ampli de la relació entre anàlisi i interpretació, ofereix, segons Cook (2001: 242), la possibilitat d'obtenir resultats tenint en compte la mateixa interpretació musical com a punt de partida, i no pas limitar-se a l'anàlisi de la partitura com a objecte tancat.

Recentment, Scott (2008) ha realitzat una anàlisi molt similar a la que ens disposem a iniciar nosaltres, un estudi de cas sobre el vals vienès. Scott fa incís, precisament, en la importància del ritme i de certes convencions que s'escapaven de la fixació en una partitura:

we should not neglect the importance of non notated performance practices such as the anticipated second beat, the use of *accelerando*, strongly marked *ritardandi*, and so forth. They all require musical «feel», just as do later features of popular music performance, such as «swing» and «groove» (Scott 2008: 123).³⁸

³⁸ «no podem descuidar la importància de les pràctiques interpretatives no anotades, com l'anticipació de la segona pulsació, l'ús de l'*accelerando*, *ritardandi* molt marcats, i altres. Tot això requeria un "sentir" musical, igual com algunes característiques posteriors de la interpretació de la música popular, com el *swing* i el *groove*».

El vals com a ball estrella de la primera meitat del segle XIX adopta com a característica principal el seu patró rítmic i la manera d'interpretar aquest patró, fins al punt que, segons Scott, el ritme *fa el ball* (2008: 123). Així doncs, conèixer aquesta convenció no escrita esdevé, a l'època, imprescindible per interpretar el vals vienès d'una manera adequada.

Fins fa poques dècades, la musicologia s'havia concentrat en estudiar el *text* (la partitura), deixant per a la sociologia i l'antropologia l'estudi del *context* musical, o analitzant els processos històrics com a paral·lels al mateix fet musical. Tanmateix, és evident que situar límits entre text i context no és un bon mètode per comprendre el fenomen musical en el seu conjunt (Brackett 2000 [1995]: 18). El més interessant és conèixer els codis que compartien tots els participants en l'activitat social que es portava a terme. Aquests codis eren els que guiaven els músics en la comunió perfecta entre interpretació i moviment, una comunió imprescindible per tal que el ball es desenvolupés amb normalitat i tingués un resultat satisfactori per a cadascun dels participants.

Des d'aquest punt de vista, pensem que és més interessant aplicar una metodologia que observi tots els participants de l'activitat musical com a *actors* d'una mateixa situació, que no pas establir una diferenciació teòrica entre músics i *públic*, entre emissió i recepció — malgrat que evidentment, s'estableix una relació de diàleg entre una i altra part, però no, segons pensem, de causa-efecte sinó d'entesa i de voluntat.

De la mateixa manera que Scott (2008) assenyala diverses característiques en la interpretació del vals vienès, nosaltres també podem intentar trobar algunes d'aquestes convencions no escrites en les sardanes llargues. No pretenem establir una descripció general de la manera d'interpretar-les, sinó tan sols realitzar una breu anàlisi d'exemple de les sardanes-havaneres, el ritme de les quals resulta interessant a partir de les notacions que en va fer Pep Ventura.

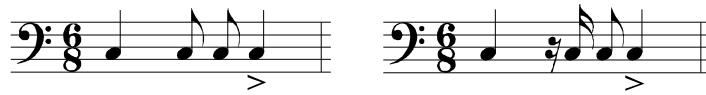
Una de les característiques principals en la interpretació de la *danza* cubana és, precisament, la realització amb swing del baix escrit amb aquesta fórmula:



Exemple 4.2. Notació musical del ritme d'havanera.

Tanmateix, i per sorpresa nostra, més d'un terç de les sardanes-havaneres de Pep Ventura —6 de les 15—, estan escrites en compàs de 6/8 i no en compàs en 2/4: [*Sardana larga*] (n. inv. 39), *Sardana larga* (n. inv. 76), *Sardana larga* (n. inv. 81), *Sardana de castañuela* (n. inv. 37), *Sardana larga de la molinera* (n. inv. 81) i *El guachindanguito* (n. inv. 165/6). Per tant, el ritme d'acompanyament bàsic i més comú de les havaneres no hi és possible.³⁹

En el cas de *El guachindanguito*, el tango de la sarsuela *Los dos ciegos*, Francisco A. Barbieri va escriure la partitura en compàs de 6/8. Pep Ventura utilitza la mateixa escriptura del ritme en la sardana que inclou la cançó (v. **il·l. 4.11**) i en les altres 5 escrites a 6/8, introduint només alguna petita variant, com a *Sardana larga* (n. inv. 76) (v. **il·l. 4.14**):



Exemple 4.3. Notació musical que Pep Ventura utilitza per escriure el ritme de les seves sardanes-havaneres en compàs de 6/8 i petita variant.

El cas de les havaneres en compàs de 6/8 no és pas estrany, al contrari. Manuel Saumell, de fet, va escriure la majoria de *contradanzas* en compàs de 6/8, com *La siempreviva*, *La dengosa* o *La quejosa* (Fernández 1989: 124). Utilitzava una notació molt similar a la de Pep Ventura, amb l'única diferència que marcava explícitament una pausa després de la primera i darrera nota, mentre que Ventura hi escrivia una negra:



Exemple 4.4. Notació musical del ritme d'havanera en compàs de 6/8 que Manuel Saumell utilitzava en les seves *contradanzas*.

Malgrat la diferència de notació musical en els exemples que hem proposat, la qüestió principal passa per determinar si realment el resultat sonor dels dos ritmes no era, de fet, idèntic. En aquest sentit, ¿què significava l'accent sobre l'última nota per a Pep Ventura i com l'entenien els músics que l'havien d'interpretar?

Jaume Ayats (*et al.* 2006: 42) tracta el tema de la interpretació a propòsit d'una anotació escrita a la portada d'una sardana del figuerenc Abdó Mundi, *Sardana larga Obligada de*

³⁹ N'hi ha dues més (n. inv. 56) que canvien el 2/4 pel 6/8 als llargs.

Flubiol, á grande Orquesta de Plaza que demana que «sobre todo [...] los instrumentos que acompañen, que dejen las notas cortas, secas y muy piano». Ayats determina: «L'estil d'acompanyament de notes curtes i seques prové, molt probablement, de l'estil d'acompanyament operístic de les àries del bel canto, que ja es feia axí, i que tan bé coneixia Mundi del seu lloc professional al Liceu» (Ayats *et al.* 2006: 42). Pep Ventura també escrivia, a vegades, l'expressió «seco» en els acompanyaments rítmics de les seves sardanes, una característica que demostraria que la hipòtesi d'Ayats és vàlida perquè Ventura també interpretava òperes al Teatre de Figueres. I alhora aquesta constatació també confirma que si necessitaven escriure-ho era perquè aquest codi interpretatiu, l'estètica sonora de l'acompanyament de les òperes i de les sardanes, tot just s'estava implantant.

Així doncs, sembla lògic el fet que Ventura també utilitzés el codi escrit de la interpretació del ritme operístic per a la notació musical del ritme de *danza*. En lloc de marcar-hi silencis, hi escrivia negres que s'havien d'interpretar més curtes.

Aquest codi interpretatiu en les sardanes, encara perviu en l'actualitat. Els músics de cobla i els balladors coneixen perfectament com ha de *sonar* el ritme d'una sardana. És només en alguna ocasió, quan per exemple un músic provinent d'altres àmbits i estils musicals ha d'interpretar una sardana, que es torna evident que la partitura no reflecteix exactament el resultat sonor esperat. I no només en l'aspecte de les notes seques, sinó també en el *swing* que s'ha de produir entre les dues corxeres i la negra de l'última part de la sardana —en el ritme que la sardana llarga, com hem determinat més amunt, va assimilar de la contradansa d'estructura ternària.⁴⁰ D'alguna manera, un *swing* que també formava part del codi entre músics i balladors per interpretar i ballar el vals vienès.

En el cas de les sardanes-havaneres hi ha un altre punt interessant. Si analitzem el ritme d'havanera en compàs de 2/4 i en compàs de 6/8, observem que tampoc hi ha tanta diferència, com hem avançat més amunt. És a dir, si observem l'obstinat rítmic en compàs de 6/8 com una relaxació del compàs binari, l'última nota del primer temps potser no hauria de *caure* exactament sobre la tercera corxera, sinó en un espai indefinit entre la tercera corxera o bé la quarta semicorxera del compàs binari. I el mateix amb la segona pulsació: la segona corxera potser no hauria de resoldre's en 6/8 exactament al seu lloc sinó

⁴⁰ La interpretació del ritme de sardana i les seves variants ha estat analitzat per Ramió (2001: 117).

en un espai intermedi entre aquesta notació i la corxera de 2/4. Des d'aquest punt de vista, ambdós ritmes tindrien un resultat sonor gairebé idèntic.

Ara bé, si efectivament els dos patrons rítmics tenien una mateixa realització, ¿per què conviuen les dues maneres de notar-los? ¿Podria ser que una notació fos més antiga que l'altra, l'escripta en 6/8, de manera que finalment s'hauria imposat la segona solució? ¿O bé les dues possibilitats responen a un criteri de fer més *llegible* l'acompanyament de determinades melodies?

Per intentar resoldre totes aquestes qüestions, volem donar a conèixer un document inèdit que hem localitzat a la Biblioteca del Casino de Girona.⁴¹ Es tracta de dues *danças* per a orquestra, a banda i banda d'un foli manuscrit: *Danza Cubana La Carita* i *Danza Cubana La Cascarilla*. Segons la llegenda que hi ha en un marge, van ser «Puestas por nm & Catalá / Havana y Diciemb[re] 10 de 1850» i, per tant, van viatjar de l'Havana fins a Girona en un moment indeterminat posterior al 1850. Els interessos que per a nosaltres tenen aquestes dues *danças* són diversos, tot i que ens centrarem en la qüestió rítmica: la primera està escrita en 2/4 i la segona en 6/8 (v. **il·l. 4.15** i **4.16**).

Davant d'aquest document, i a la vista de les sardanes de Pep Ventura escrites aparentment d'una manera indiscriminada en 6/8 i en 2/4, sembla que el músic de Figueres seguia la pràctica de l'època que consistia, doncs, en utilitzar les dues fórmules. Però, quin ús diferenciat tenien aquests dos patrons?

Una possible explicació és que un model prengué com a referència el *cedazo*, la figura de contradansa en la qual les parelles s'independitzaven del grup i ballaven un vals *a dos* escrit en 6/8. Potser, doncs, d'aquesta pràctica en va derivar l'escriptura del nou ritme que caracteritzava la *dança* en aquest compàs. En moltes ocasions, a més, Pep Ventura aplica una accentuació al compàs de 6/8 que té per resultat un grup d'hemiòlies que, sovint, interactuen amb la pulsació binària de la melodia creant un efecte polirítmic. I justament les hemiòlies eren una de les característiques principals de les *danças* cubanes.

⁴¹ Aquest manuscrit el vam trobar durant una recerca juntament amb Joan Gay i Joaquim Rabaseda i enmig de diverses partitures d'òpera italiana arranades per a les vetllades musicals que organitzaven els socis del Casino i les seves famílies. Per aquest motiu indiquem que el document és inèdit, perquè no forma part de cap catàleg ni ha estat citat en altres treballs.

Fins i tot hem localitzat una contradansa de Manuel Saumell escrita en compàs de 3/4, la «contradanza minuet» *La Virtuosa*, dedicada al pianista, i amic de Saumell, Pablo Desvernine (1823-1910) (v. **II.1. 4.17**). Aquesta peça porta al límit les possibilitats d'accentuació a 3 o a 2 del compàs ternari de 6/8. Galán descriu aquesta característica per l'herència del minuet a Cuba: «Pudiera creerse que la contradanza hizo más énfasis en el 6 por 8, lo que es cierto, este compás no lo utilizó la Danza con la misma libertad que su antecesora, la cual había especulado con el 3 por 4 del minuet, sin dejar de llamarse contradanza» (1983 [1997]: 128).

Per altra banda, no podem deixar de mencionar que en l'enregistrament i transcripció d'havaneres provinents de la tradició oral, el Grup de Recerca Folklòrica d'Osona ha document melodies que es podrien entendre dins la lògica del compàs de 7/8, com *La República* —curiosament una altra havanera per cantar una victòria republicana, en aquest cas la Segona República—, cantada per Joan Tresserres, de la qual copiem les dues primeres estrofes:

Fonso que t'han destronat,
 massa que han tardat,
 i encara t'estranya.
 Perquè els Borbons han causat,
 i sempre han estat,
 la ruïna d'Espanya.

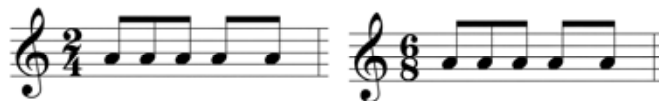
I aquells malvats dels Borbons
 n'eren els matons
 quan espalordien.
 I apoderat de les claus
 per fer el poble esclau,
 que ells es divertien (Roviró, Aiats, Girbau i Roviró 2004: 125-126).

El ritme que Tresserres cantava va ser transcrit pel Grup de Recerca Folklòrica d'Osona en compàs de 7/8 i amb aquest patró:



Exemple 4.5. Ritme d'havanera transcrit de l'oralitat.

A l'*ostinato* rítmic de les *danzas* s'hi ha d'afegir un element important i que no podem deixar de banda: el ritme de la melodia. En algunes ocasions, la llibertat en la interpretació d'aquestes melodies en les sardanes-havaneres de Pep Ventura és volguda, amb notacions que en compàs simple no porten el preceptiu treset als grups de tres notes i, viceversa, sense el doset necessari en compàs compost:



Exemple 4.6. *Rítmes que Pep Ventura utilitza en les melodies de les seves sardanes-havaneres.*

La «llibertat» en la notació del ritme melòdic o, mirat a la inversa, la necessitat de Pep Ventura de trobar una notació adient a un ritme amb *swing* com el de l'havanera —és a dir, una notació no pas encaminada a resoldre l'exactitud en la proporcionalitat mètrica de les notes sinó a trobar un motlle bàsic i de fàcil lectura— també havia de comptar, necessàriament, amb una convenció entre compositors i intèrprets.

Aquest *swing* de les melodies entrava en «conflicte» amb el baix rítmico-harmònic *ostinato* que les acompanyava, ja fos en compàs de 2/4 com de 6/8, i entenem que d'aquest petit desajust també en sorgia una característica que identificava la interpretació de les sardanes-havaneres. De fet, els músics de sardanes d'avui encara utilitzem l'expressió «tangejar» per definir una interpretació excessivament *ad libitum* o «arrossegada» del solista vers el ritme de sardana que li marquen els companys (el qual anomenem, també en argot, «la marca»). Vila destaca que, a principi de segle XX, el tenora Albert Martí (1883-1947) «accentuava de manera agògica els principis de frase», «agafant part del temps anterior», i que aquest era un recurs que utilitzava per exhibir-se, per deixar clar que ell era el solista» (2011: 20 i 2012: 28). Podem dir, doncs, que Albert Martí «tangejava», com molts altres solistes d'aquella època i d'èpoques posteriors. Davant d'aquesta evidència, per tant, apuntem la possibilitat que aquesta expressió provingui i tingui origen en les primeres sardanes sobre ritmes d'havanera de Pep Ventura i, molt probablement, d'altres compositors de la seva època.

A mitjan del Vuit-cents els compositors de música simfònica i de música de cambra van començar a marcar amb més precisió la voluntat de realització sonora de la música a la partitura, ja sigui perquè la música «clàssica» va començar a ser interpretada per directors i músics aliens a la cultura musical del mateix compositor, ja sigui pels criteris editorials cada vegada més estrictes amb les versions «urtext» en la recuperació del repertori del passat.

Tanmateix, però, la música ballable va mantenir unes convencions no escrites prou clares entre la partitura i el gest, entre els motlles rítmics escrits i la realització pràctica del moviment, que feien possible ballar de la mateixa manera un vals, una polca o una havanera a Figueres o a Cuba sense necessitat de fer explícits a la partitura gaires signes literaris de tempo o de caràcter.

Però malgrat aquesta aparent separació entre els paràmetres interpretatius d'unes i altres músiques, hem de tenir molt present que sovint —tal com hem comprovat als capítols 1 i 2— els músics que tocaven el repertori líric, el repertori de ballables i el repertori del nou canó simfònic «clàssic» eren molt sovint els mateixos. En aquesta època s'estableixen uns nous paràmetres d'escolta i d'interpretació, una separació de repertoris més ideològica que sonora que s'esforça en distingir, per exemple, l'obertura d'una òpera de Carl von Weber d'un vals de Phillippe Musard. Totes dues composicions són fruit de la tradició escrita i estan instrumentades per a orquestra simfònica, però la segona passa a formar part de la música «vulgar» i és imaginada fora del les músiques que comencen a configurar el concepte de música «clàssica».

Alguns balls europeus, igual com la sardana, van ser escollits per formar part de l'imaginari de la música identitària. D'una manera semblant al procés dels valsos de la família Strauss a Àustria, a principi del segle XX, el Noucentisme va fer seu aquest nou model d'escolta i d'interpretació també per a les sardanes, encaminat a assimilar la dansa nacional a la música «seriosa». És per aquest motiu que les cobles barcelonines van començar a imposar un model *acadèmic*, amb una major rigidesa en el tempo i voluntat de conjunt, prou allunyat del «tanguelat» del model amb divo solista-compositor —malgrat que a la primera meitat del segle XX, part dels músics de cobles barcelonines eren de les comarques gironines o hi mantenien vincles de parentiu. Al nostre entendre, aquest és el motiu principal pel qual, encara avui, es parla d'un «tocar de Barcelona» i un «tocar de Girona», dos conceptes que, fet i fet, volen distingir entre una manera «culta» i una altra de «popular» d'interpretar la mateixa música, la verbalització d'una voluntat de separar ideològicament també els intèrprets d'un i de l'altre model.

Nacionalització de la sardana i del *danzón*

Al darrer terç del Vuit-cents, la *danza* cubana es va transformar en *danzón*, de moviments més reposats i canviant la forma binària per la de rondó, amb un nombre variable de seccions. Es considera que *Las alturas de Simpson*, del compositor Miguel Failde (1852-1921) va inaugurar aquesta nova modalitat de ball l'any 1879 (Jiménez 2002: 22). Curiosament, el primer *danzón* va ser escrit per un compositor de Matanzas, i va fa referència a l'emplaçament on només quatre anys abans s'hi havia inaugurat l'Ermita de Montserrat i on cada any els catalans hi organitzaven un aplec.

A la tercera dècada del segle XX, el *danzón* va ser considerat el ball nacional de Cuba perquè era el «legítimo sucesor» de la *danza* i ocupava «el primer lugar en el orden de nuestros bailes típicos». L'establiment d'un ball propi i de característiques cubanes ben definides va comportar el rebuig de determinats balls *estrangers*, especialment «algunos grotescos bailes de nuestros vecinos los americanos del Norte» (Sánchez de Fuertes 1923a: 27). Una acció i una reacció típiques dels processos de folklorització, en què la protecció d'allò considerat propi genera discursos de defensa vers determinats valors culturals forans, implícits en els balls, que són rebuts com un atac.

D'una manera molt semblant, a la Catalunya del primer terç de segle XX, la sardana havia estat convertida en dansa nacional per la classe política i intel·lectual del país, i estesa volgudament arreu del territori. La sardana representava els valors que havien de regir les relacions socials del catalanisme noucentista: com l'higienisme, l'esport i una moral sexual casta.

La moda dels balls nord-americans que començaven a arribar a Catalunya —com el *shimmy*, el *boston*, el *cake-walk*, el *fox*, el *one-step* i el *two-step*, entre altres— també va ser observada des de determinats sectors socials com un atac a aquests valors, malgrat que les crítiques es disfressaven sota un suposada desaprovació dels instruments que les orquestrines «americanitzades» anaven incorporant.

Josep Massanas, crític musical de la revista gironina *Scherzando*, va fer una descripció de la sonoritat d'aquests instruments després d'escoltar l'Orquestra Artística de Barcelona:

Ens seria totalment impossible deixar de descriure, encara que laconcònicament, l'impressió deplorable que'ns causà la fusió de sons semitonals, grafalluts, acompanyats d'una dicció adulterada i destructora. [...]

Com és possible que aquesta adaptació incoherenta, malsana, importada d'un país sense art, hagi pogut arrelar en el cor dels qui han estudiat la música sense deixar de recordar aquells moments d'enyor i de malurança que solament aquest llenguatge tant sonor i eloqüent ha endolcit!

[...] per a seguir la ruta que llastimosament ha pres la societat actual, una part dels conreus de la música, han descendit al terreny fangós on pul·lulen els esperits torturats per un estat d'ànim morbós i acèrrims admiradors de la música jazz-banitzada, perquè ella amb llur estridència apagui la veu afònica d'un cos anèmic o amagui, al mig d'un bullici desenfrenat, un sentiment declaradament malaltís (Massanas 1925: 74-75).

Les elits culturals catalanes s'esforçaven en titllar la música del «país sense art» com a vulgar i inferior, fins i tot malaltissa, una construcció ideològica que cercava mantenir els valors socials i culturals que a través de la sardana s'havien esforçat en reivindicar aquells primers anys del segle XX (Ayats, Costal, Rabaseda 2009: 78). Agrupacions instrumentals amb noms tan cridaners com Orquestrina Mickey Jazz de Gavà, Orquestrina Black Blue Jazz d'Anglès, Orquestrina Jazz New York de Tortellà o l'Orchestra Drums Hollywood de Barcelona, van ser rebutjades pels catalanistes conservadors perquè suposaven el perill d'una diversió fora de control i que cada vegada tenia més rellevància social. Igual com arreu d'Europa, el jazz va començar a assolir molta popularitat, i ràpidament va posicionar els sectors conservadors en contra i els moderns a favor.⁴²

Josep Maria Junoy ho va descriure perfectament l'any 1929 al periòdic *El Matí*, amb un article titulat «Música de pell» que va ser raportat per la *Revista Musical Catalana*:

No podeu anar, avui, a cap establiment públic, cafè o restaurant, amb més o menys pretensions de modernitat i d'elegància, que no us trobeu amb un quartet o amb un sextet que amenitza aquelles hores d'esplai amb unes quantes peces de música negra.

[...]

Aquelles subtilitats de grinyol, aquelles insinuacions nasals, aquell ritme de panteix inconfusibles fan pressentir els ulls rodons girant en blanc, els llavis crus que ganyotegen, les contorsions de les mans i dels peus selvàtics.

Direu que això és la moda i que de la seva trivialitat no cal fer-ne massa cas [...] Caldria, però, així i tot, que una moda tan baixa com aquesta no regnés tant de temps ni tan despòticament entre nosaltres.

⁴² En el cas del l'Alemanya del Tercer Reich, tanmateix, el jazz va ser una font d'ambigüitats, perquè «el nacionalsocialisme es considerava a si mateix un moviment modern tant des del punt de vista polític com cultural, però alhora rebutjava qualsevol gènere musical —i no només el jazz— que representés la modernitat» (Walter 2007: 171)

A hores d'ara, és esdevinguda, a més a més, una vulgaríssima industrialització, una estandarització banal, que estupiditza i que corromp en massa.

Denunciar i combatre aquesta música irracional que denigra i que calumnia l'home ja no és una alta qüestió de moral; és, potser, tan sols, una simple qüestió de dignitat (Junoy 1929: 538).

En contraposició a aquestes sonoritats «negres», l'orquestra de plaça es presentava com una formació idealitzada i mancada de qualsevol estridència, un argument ideològic que no responia pas a cap anàlisi auditiva. L'any 1932, per exemple, Josep Maria Soler, antic director de La Principal de la Bisbal encara creia fermament que les orquestrines de jazz eren un veritable llast musical i es lamentava pel

retràs sofert per la música de ballable que està en franca i lamentable decadència gràcies a l'aparició de l'orquestrina-jazz que ha arreconat aquells sublims ballables de l'època de Cotó. Quin contrast més violent! La cobla és tot claredat, vida, brillantor. L'orquestrina és monotonia, fressa de ferros i sonoritats brunes (Ayats *et al.* 2006: 181).

Paral·lelament a la crítica de la música popular *estrangera*, les sardanes, les *danzas* i els *danzones* s'havien convertit en símbols, i Pep Ventura, Manuel Saumell i Miguel Failde, respectivament, en els seus mites fundacionals. Igual com la biografia de Pep Ventura, també la dels col·legues cubans va ser manipulada i feta a mida per cobrir les necessitats nacionals del segle XX, la d'una Cuba independent i en plena reformulació de país.

Així, de la mateixa manera que les sardanes sobre temes d'òpera i sarsuela de Pep Ventura havien estat amagades i condemnades per traïr l'esperit de catalanitat que volien imprimir-hi els intel·lectuals i folkloristes posteriors, des de Pella i Forgas fins a Capmany, el *danzón* va ser objecte d'una protecció idèntica vers una pràctica considerada com un sacrilegi:

Cuando los *Danzones* dejan de ser originales para adaptarles temas conocidos de canciones populares, de alguna zarzuela, o de alguna ópera (el sacrilegio invade a veces hasta el campo, que debiera ser sagrado, de lo clásico), pierden en verdad su fisonomía propia y caen dentro de los censurables límites del mal gusto. Siendo el *danzón* un baile nacional, deben constituirlo, aparte su ritmo peculiar, inconfundible, nuestros giros melódicos y los característicos diseños de esta clase de música bailable, sin descender al remedo grotesco, a la caricatura sincopada de melodías italianas o de temas más o menos clásicos, que forzosamente se desnaturalizan al trasplantarlos dentro de los estrechos límites del *Danzón*.

Esta equivocada tendencia empezó a ponerse en práctica desde hace más de veinticinco años [1890s] [...]; y ya por ese equivocado camino, ha venido desnaturalizándose hasta nuestros días (Sánchez de Fuertes 1923a: 29).

Només cal recordar com, l'any 1895, Monsalvatge i Aleu criticaven als compositors de la seva època que «por un afán innovador mal comprendido por algunos ó por querer introducir en ellas temas nuevos» escrivien en les seves sardanes fragments d'òperes, sarsueles i cançons patriòtiques, per adonar-se de les grans semblances amb el cas cubà (1895: 30, v. §2).

Una de les poques diferències, tanmateix, entre la concepció de les sardanes i els *danzones* als anys vint, és la relació amb l'esport. Els enginyers centreeuropeus que van arribar a Catalunya durant la industrialització de final del segle XIX també van importar nous models de lleure i de sociabilitat, com la pràctica esportiva (Ayats, Costal, Rabaseda 2009: 62). Per a la mentalitat noucentista, l'esport era positiu en tant que provenia del nord d'Europa, es practicava a l'aire lliure i potenciava un estil de vida saludable, tan en la línia de l'esperit higienista de l'època. L'any 1890, Lluís Romaguera ja va fer explícita la relació entre les sardanes i esport a *Explicació del Ball de les Sardanas*:

Lo ball de las sardanas reporta algunas ventajas que no poseheixen los otros balls que s'usan en Catalunya, puig tocant primerament la part higiènica dels balls observarém qu'hi ha balls, com la polka y'l valz, que'n lloch d'assegurar la permanència de las funcions de la vida en lo seu estat normal, perturban la inteligencia, indigestan los menjars, y marejan á tot lo cos. N'hi há d'altres, com la americana, lo chotisch, lo minué, los llanseros y'ls rigodons, que per lo poch moviment muscular que exigeixen no tenen la importancia higiènica de las sardanas.

Lo ball de las sardanas desarrolla las carns dels membres inferiors del cos humá; contribueix en gran manera á la assimilació de las sustancias alimentosas y enforteix sobre tot las camas y'ls peus. Y no's creguin que'l ball de las sardanas sigui d'aquells que fatigan, cansan y fastiguen al ballador. Testimoni d'aquesta veritat son l'entusiasme ab que ballan la última sardana aquells que durant dos ó tres dias no han fet altra cosa que ballarne y lo molt greu que'ls sap no tenir altre dia per ballarne més (Romaguera 1890: 101).

Romaguera destaca, precisament, que les americanes exigeixen poc moviment muscular i que, per aquest motiu no són gaire positives per a la salut, mentre que a Cuba aquesta característica va ser destacada, a principi del segle XX, com a signe d'identitat, precisament, enfront dels corporalment moguts balls nord-americans. Perquè la música ianqui, a més de desnaturalitzar el *danzón*, havia connectat amb «las condiciones físicas de nuestra actual generación, tan dada al atletismo» (Sánchez de Fuertes 1923b: 31). La cultura cubana volia desvincular-se de l'enemic nord-americà fins i tot en l'últim detall: si als Estats Units s'imposava l'esport i un determinat culte al cos, a Cuba s'imposaria tot el contrari.

4



Il·lustracions



4.1. *Contradanza Byolin Primo*, anònim, partitel·la, violí. Barcelona, BC, «Follias, Ballets, Sardanas, Contradansas, Minuets, Balls, Pasapiés i moltes altres coses d'aquell temps vell que ara son poch usades, pero amb tot son bonicas i molt alegres». top. M741/22, f. 51r.

This image shows a page from a dance manual. On the left, there is a musical score titled "Musica de la Contrada 2. vct." with two staves of music. On the right, there is a grid of 12 numbered diagrams (I to XII) illustrating dance steps and formations. Each diagram shows a circle of dancers with arrows indicating their movement. Below the diagrams is a section titled "Explicacion de las Figuras." which provides instructions for each step. The text is in Spanish and describes various dance movements such as "Rueda", "Cadena", "Rigodon", and "Almendra". At the bottom, there is a note about the author, Pablo Minguet, and the book's title, "El noble arte de danzar a la francesa y a la española".

4.2. *Contradansa francesa Los petimetros y las petimetros* recollida per Pau Minguet al llibre *El noble arte de danzar a la francesa y a la española* (Madrid, el autor, 1758, p. 13). Il·lustració extreta de Rico (2009: 205).



4.3. *Balls* de Pep Ventura, partitura hològrafa. Barcelona, CEDOC, Fons Pep Ventura, n. inv. 117.



4.4. *Española* de Pep Ventura, partitura hològrafa. Barcelona, CEDOC, Fons Pep Ventura, n. inv.

The image shows a handwritten musical score for the sardana "Totas bolen areus" by Pep Ventura. The score is written on ten staves. The title "Totas bolen areus" is written at the top left. The score includes various musical notations such as notes, rests, and clefs. A circular stamp is visible in the middle of the page. The score is written in a cursive hand.

4.5. Sardana *Totas bolen areus* de Pep Ventura, partitura hològrafa. Barcelona, CEDOC, Fons Pep Ventura, n. inv. 67.

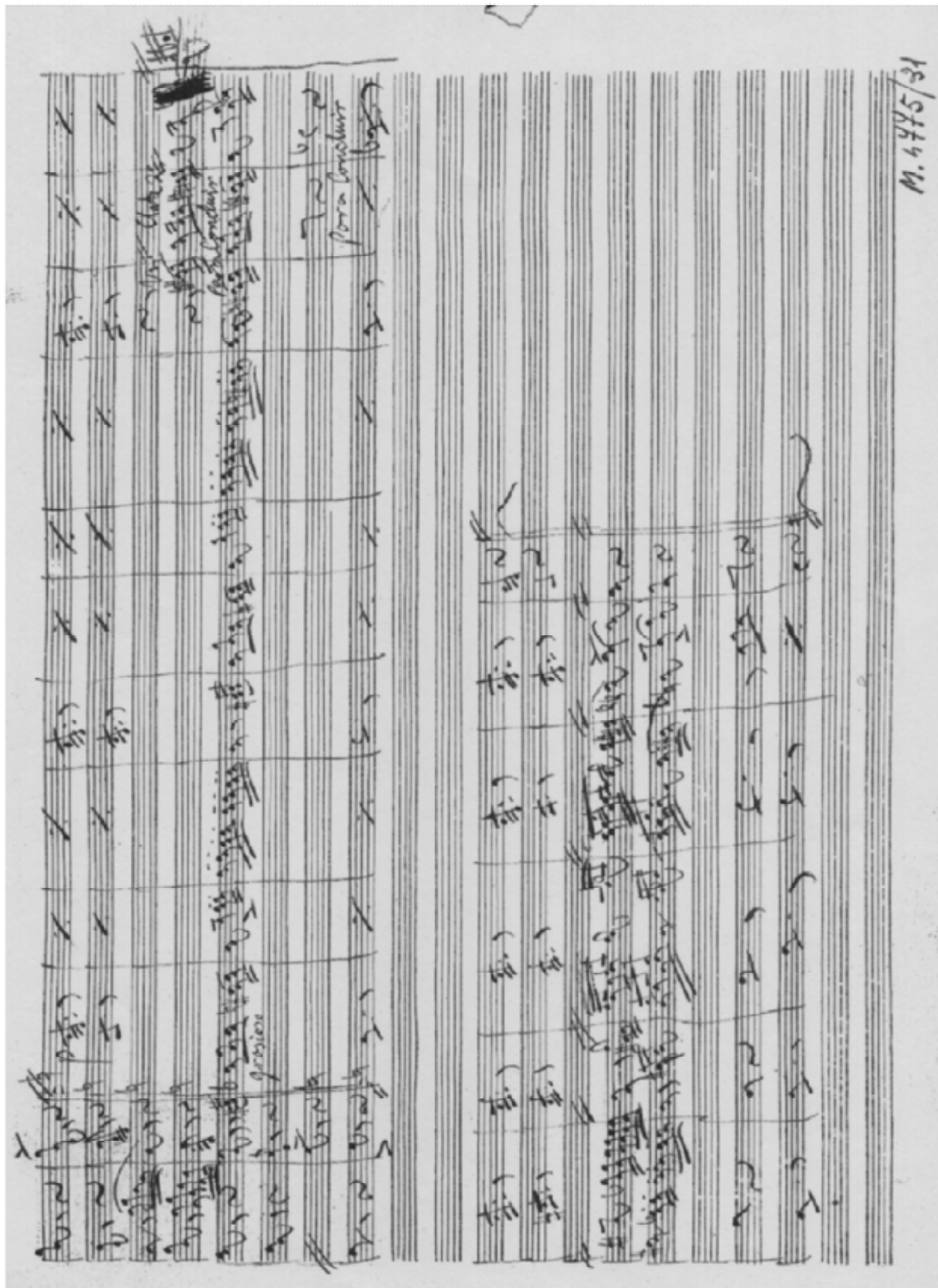
Sobren 200 1857

Contradanza dos cornetines | Marraco Ferrer

Flautas
Clarinetes
Cornos
Trombones
Baixo

J. Felis de Guixals

4.6a. *Contradanza dos cornetines* de Josep Marraco Ferrer, partitura hològrafa. Barcelona, BC, Fons Marraco Ferrer, top. M4775/31.



4.6b. *Conradanza dos cornetines* de Josep Marraco Ferrer, partitura hològrafa. Barcelona, BC, Fons Marraco Ferrer, top. M4775/31.

96

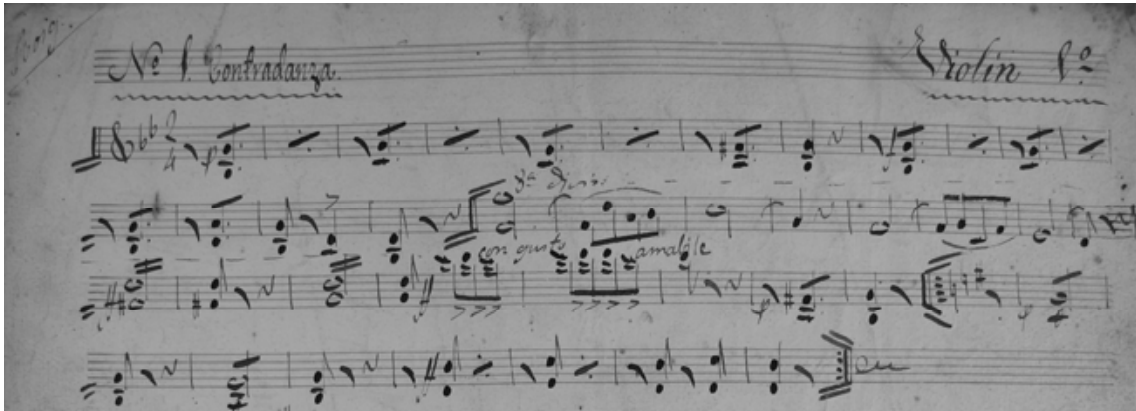
Lo somni de una verge

Handwritten musical score for the sardana "Lo somni de una verge" by Pep Ventura. The score is written on multiple staves with various musical notations, including notes, rests, and clefs. A circular stamp is visible in the center of the page.

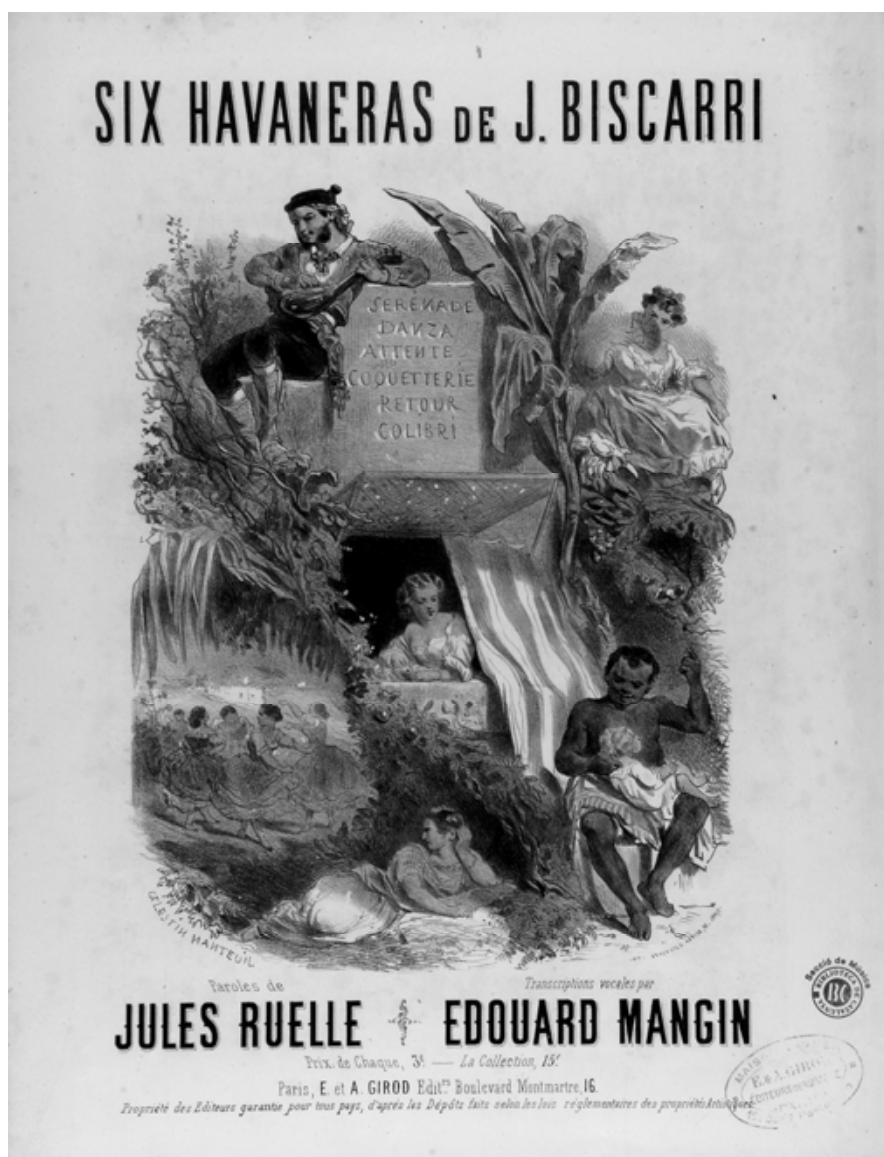
4.7. Sardana *Lo somni de una verge* de Pep Ventura, partitura hològrafa. Barcelona, CEDOC, Fons Pep Ventura, n. inv. 37.

Labirundum quina doncella.

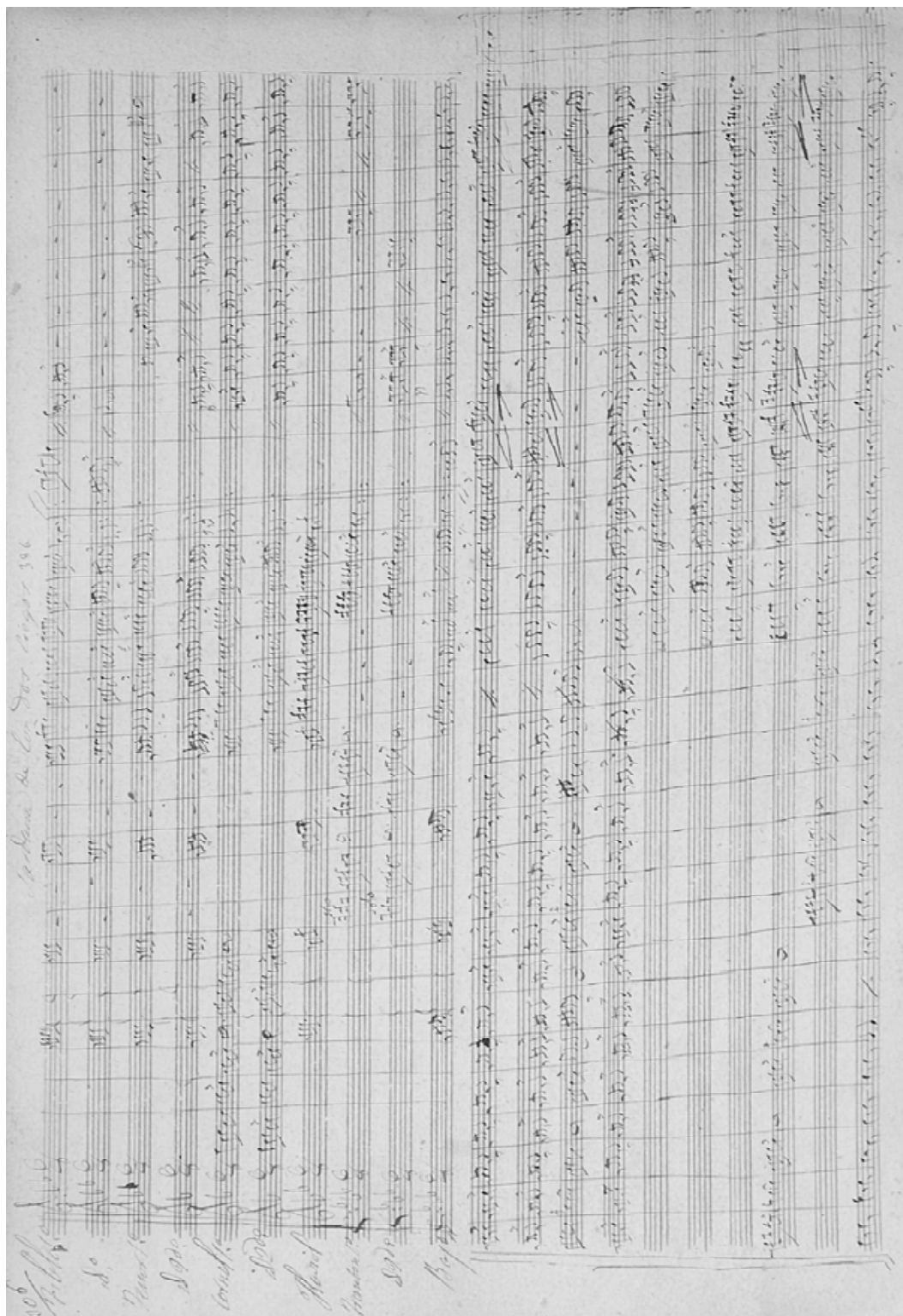
4.8. Sardana *Labirundum quina doncella* de Pep Ventura, partitura hològrafa. Barcelona, CEDOC, Fons Pep Ventura, n. inv. 14.



4.9. *Contradanza n. 1* de Julià Roig, partitel·la, violí I. Ripoll, ACRI, Fons de partitures, n. inv. 197/1.



4.10. BISCARRI, Jaume (1865). *Six havaneras de J. Biscarri*. París: E. i A. Giraud.



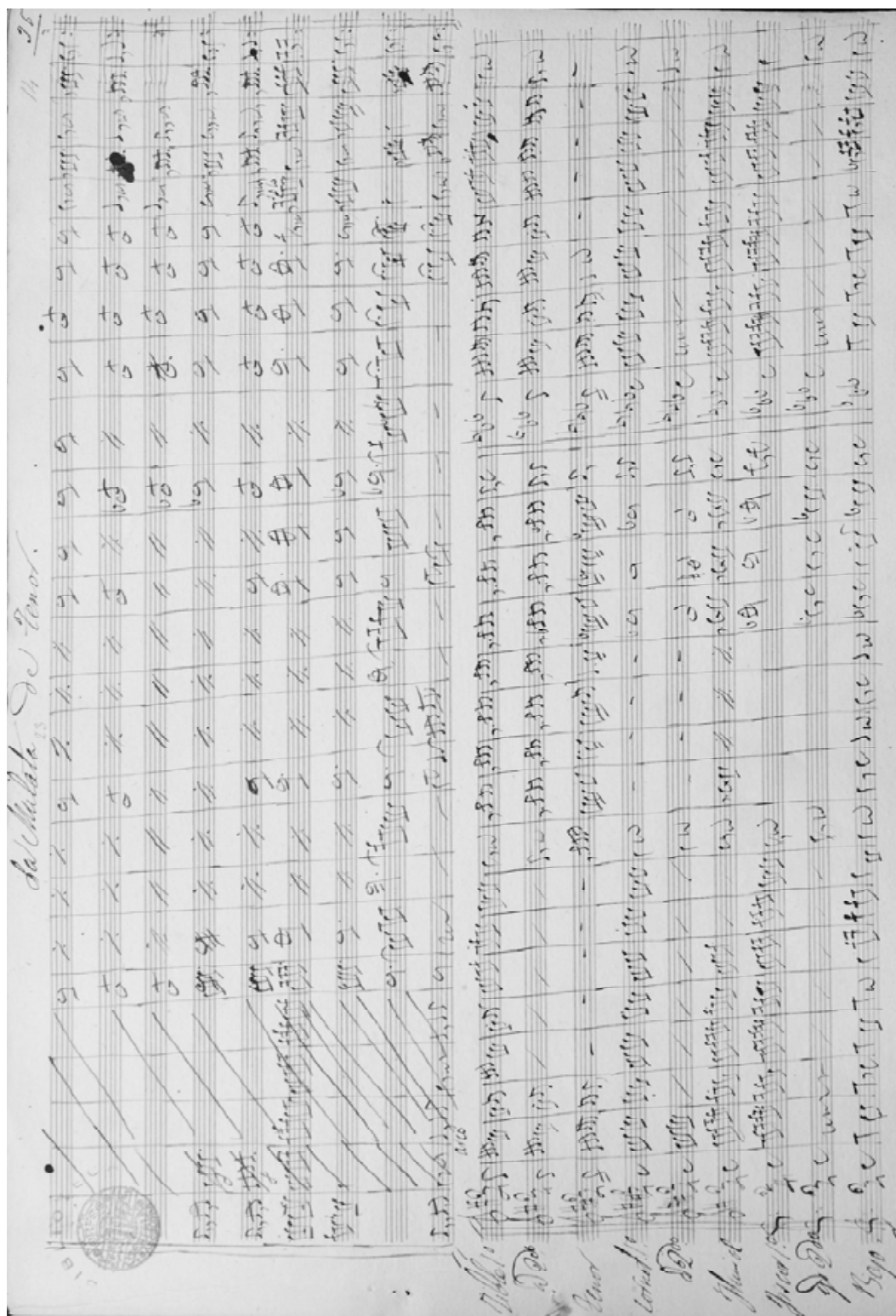
4.11. *Sardana de los dos ciegos* de Pep Ventura, partitura hològrafa. Barcelona, CEDOC, Fons Pep Ventura, n. inv. 96(2).

112

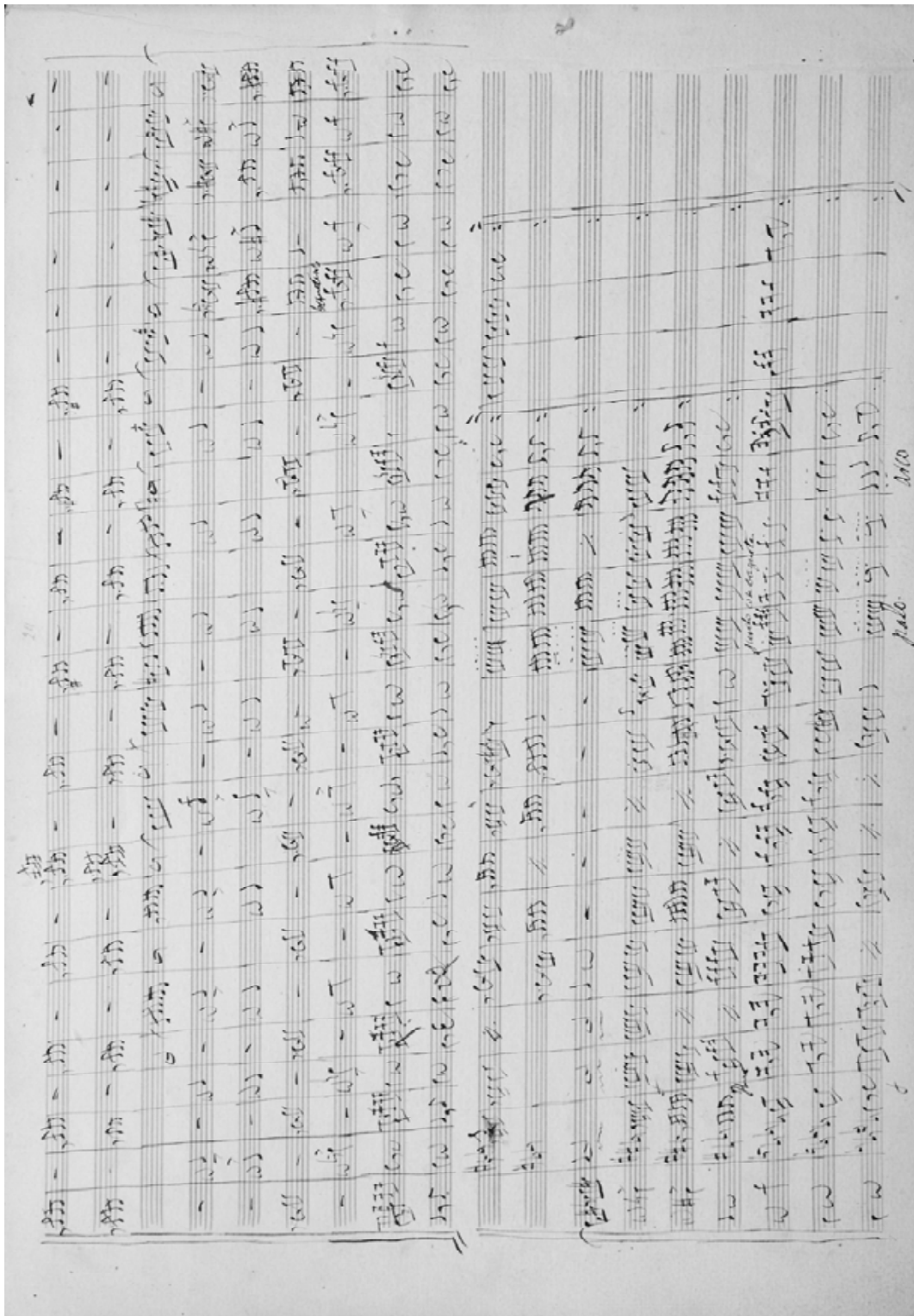
Halla voy yo.
105

Doc. n.º 55

4.12. Sardana *Halla voy yo*, de Pep Ventura, partitura hològrafa. Barcelona, CEDOC, Fons Pep Ventura, n. inv. 44.



4.13a. Sardana *La mulata de tenor* de Pep Ventura, partitura hològrafa. Barcelona, CEDOC, Fons Pep Ventura, n. inv. 16.



4.13b. Sardana *La mulata de tenor* de Pep Ventura, partitura hològrafa. Barcelona, CEDOC, Fons Pep Ventura, n. inv. 16.



4.14. *Sardana larga* de Pep Ventura, partitura hològrafa, fragment. Barcelona, CEDOC, Fons Pep Ventura, n. inv. 76.

The image shows a handwritten musical score for a Cuban dance. The score is written on ten staves, with the first five staves on the left and the last five on the right. The notation includes various musical symbols such as clefs, time signatures, and notes. The title 'Danza Cubana La Carita' is written in cursive at the bottom left. The name of the composer, 'Antonio Bachman y Castro', is written at the bottom right. The score is a complex piece of music, likely for a string ensemble or a similar instrument.

4.15. *Danza Cubana La Carita*, anònim, partitura. Girona, Biblioteca del Casino de Girona.

The image shows a handwritten musical score for a piece titled "Danza Cubana La Cascarilla". The score is written on ten staves. The first five staves contain the main melody, and the last five staves contain a variation or a different part of the piece. The notation includes various musical symbols such as clefs, time signatures, and notes. There are several annotations in Spanish, including "Canción por san m. e. Catalunya" and "Habana y División de de R. de". The score is written in a cursive hand, typical of 19th-century musical manuscripts.

4.16. Dança Cubana La Cascarilla, anònim, partitura. Girona, Biblioteca de Casino de Girona.

A MI AMIGO PABLO DESVERNINE

LA VIRTUOSA

CONTRADANZA MINUETTO

por

M. SAUMELL.

EDELMANN y C² calle de la Obra-pia N² 23 HABANA.

PIANO

pp

cresc.

ff

p

con passione.

p

pp

4.17. Saumell, Manuel (s.d). *La Virtuosa. Contradanza minueto*. La Habana: Edelmann y Co.

CAPÍTOL 5

SARDANES REPUBLICANES FEDERALS DURANT EL SEXENNI REVOLUCIONARI

Un nou model de festa nacional: republicana, laica i a l'aire lliure

La Presa de la Bastilla, el 14 de juliol de 1789, és una data simbòlica. L'inici de la Revolució Francesa va qüestionar els paradigmes polítics, socials i econòmics de l'Antic Règim i, a diferència de les altres insurreccions del segle XVIII, no es va limitar a un únic territori: va fer trontollar l'equilibri grandiloqüent i fràgil de les velles monarquies europees, va «esborrar del mapa totes les fronteres antigues» i va crear una «pàtria intel·lectual comuna de la qual els homes de totes les nacions han pogut esdevenir ciutadans» (Tocqueville [1856] 1983: 47).

Els espais de representació social també van transformar-se en favor d'una major igualtat, i el camí vers l'abolició dels privilegis va possibilitar un paper cada vegada més rellevant del «poble» en els esdeveniments polítics —encara que des del control absolut per part dels dirigents revolucionaris. A París, per exemple, l'antiga Comédie-Française es va convertir en l'«Opéra du Peuple». L'arquitecte Charles De Wailly va ser l'encarregat d'eliminar les separacions entre les llotges i de canviar la decoració que l'impuls revolucionari havia improvisat amb els colors de la bandera francesa (Sajous 2007).

L'esperit revolucionari de la primera meitat del segle XIX va establir un nou model de festa nacional que es va caracteritzar per la magnificència d'un espectacle alliberat de la lloança monàrquica i per l'ús de l'espai públic, obert a la participació de tots els ciutadans i idoni per incentivar el debat ideològic d'un poble que ja no s'havia de recloure en un espai circumscribit ni cobert (De Place 1989: 95 i 248).

Poques dècades abans de la Revolució Francesa, Jean-Jacques Rousseau, en la famosa *Carta a D'Alembert* publicada el 1758, va elaborar una tesi segons la qual a cada règim polític nacional li corresponia una tipologia d'espectacle diferent. Aquest text va ser escrit en resposta a l'article «Ginebra» de l'*Encyclopédie*, en el qual D'Alembert havia criticat el fet que a la petita república de Ginebra no es permetés la comèdia i es criminalitzessin les companyies de comedians. Rousseau, com a ginebrí il·lustre, va contestar-li que en un sistema polític en el qual els súbdits i el sobirà no són res més que els mateixos homes considerats sota diferents relacions, la festa a l'aire lliure hi és molt més escaient que no pas

ces spectacles exclusifs qui renferment tristement un petit nombre de gens dans un antre obscur; qui les tiennent craintifs et immobiles dans le silence et l'inaction; qui n'offrent aux yeux que cloisons, que pointes de fer, que soldats, qu'affligeantes images de la servitude et de l'inégalité (Rousseau [1758] 1762: 213).¹

Per a Rousseau, doncs, les festes a l'aire lliure són les més adients per a les repúbliques, perquè els espectadors es converteixen en l'espectacle mateix:

C'est en plein air, c'est sous le ciel qu'il faut vous rassembler et vous livrer au doux sentiment de votre bonheur [...] Avec la liberté, partout où règne l'affluence, le bien-être y règne aussi. Plantez au milieu d'une place un piquet couronné de fleurs, rassemblez-y le peuple, et vous aurez une fête. Faites mieux encore: donnez les spectateurs en spectacle; rendez-les acteurs aux-mêmes; faites que chacun se voie et s'aime dans les autres, afin que tous en soient mieux unis (Rousseau [1758] 1762: 213).²

Rousseau tan sols es referia a les repúbliques de dimensions reduïdes, en les quals els espectacles imposats per les companyies foranes, segons ell, alteraven els costums d'interpretar música, cantar i ballar de manera autosuficient. Com assenyala Sennet, la denúncia anava dirigida, sobretot, a les capitals convertides en un gran teatre, com Londres o París, i en les quals a la pèrdua del «jo» li seguia una sociabilitat fonamentada en l'oci i en la corrupció dels valors i les creences (Sennet [1974] 2011: 146-154).

No obstant això, la idea que en una república els espectadors havien de participar en el mateix espectacle i que aquest s'havia de celebrar a l'aire lliure, va esdevenir el paradigma de les noves festes republicanes postrevolucionàries.

França es va convertir en el referent de la festa nacional republicana. L'element més innovador de la festa del 14 de juliol no va ser l'afegit d'elements nous, sinó l'eliminació dels que «sobraven». A més de suprimir el símbol del rei, la festa republicana va esdevenir el model de la «fête sans dieu»: «l'absence de toute mesure concernant la participation du

¹ «esos espectáculos exclusivos que encierran tristemente a un reducido número de gente en un antro oscuro, que la mantienen temerosa, inmóvil, en silencio e inactiva, que no ofrecen a los ojos sino paredes, puntas de hierro, soldados e imágenes aflitivas de la servidumbre y la desigualdad» (trad. cast. *Carta a D'Alembert sobre espectáculos* 2009: 156).

² «Al aire libre, bajo el cielo, es donde tenéis que reuniros y entregaros al dulce sentimiento de la felicidad. [...] Con la libertad, en cualquier lugar donde reina el gentío, reina también el bienestar. Colocad en medio de una plaza una estaca coronada de flores, atraed hacia allí al pueblo, y tendréis una fiesta. Y mejor incluso: ofreced como espectáculo a los propios espectadores; convertidlos en actores; hace que cada uno se contemple y se ame a través de los demás, para que se encuentren todos más hermanados» (trad. cast. *Carta a D'Alembert sobre espectáculos* 2009: 156).

clergé à la fête nationale».³ I totes les alabances anaven encaminades a un sobirà impersonal: la figura del Poble (Ihl 1996: 116 i 40).⁴

Després de les guerres napoleòniques, l'impuls revolucionari —lluny d'aturar-se al Congrés de Viena (1814-15)— va continuar transformant el mapa europeu. En les revolucions liberals del 1820, 1830 i 1848 es va posar en evidència que les mobilitzacions ciutadanes de la nova era contemporània tenien un element clarament distintiu respecte les del segle anterior: la manera d'utilitzar la música. En forma d'himne o de cançó emblemàtica, en instrumentació per a banda, cor, orquestra, o en improvisacions a peu de carrer, la música ja no es manifestava com un element més de l'estratègia militar, sinó que esdevenia «indispensable, mobilisatrice, scandant les événements révolutionnaires, présente dans l'histoire comme elle ne l'avait jamais été» (Gumplowicz [1987] 2001: 70).⁵

El protagonisme popular va permetre, per exemple, una major espontaneïtat en la manifestació d'opinions i pensaments a través de cançons i d'himnes:

el ciudadano libre es aquel que [...] puede desplazarse virtualmente por cualquier lado, entrar en cualquier recinto, e incluso interrumpir a cada momento los debates de la Asamblea Constituyente con cantos patrióticos (Kaltenecker [2000] 2004: 61).

La música no era cap bagatel·la: es va convertir en un dels altaveus ciutadans, en el catalitzador d'uns valors i d'unes voluntats populars amb efectes immediats.

La consolidació d'un model festiu amb una forta participació ciutadana al carrer va provocar canvis en la concepció musical dels espectacles. Es van potenciar les músiques a l'aire lliure destinades a grans multituds, i els instruments de corda, totalment incompatibles amb la intempèrie, van anar disminuint i feren imprescindibles i quasi exclusius els instruments de vent (De Place 1989: 95 i 248). Les bandes, civils i militars, van prendre possessió dels llocs d'entreteniment i oci, com parcs, jardins, places, i la tendència a la gran massa instrumental va provocar, també, una simplificació dels recursos musicals, posant

³ «L'absència de qualsevol mesura que fes referència a la participació del clergat a la festa nacional».

⁴ El model dels Estats Units tenia semblances amb el model francès, però hi havia un element que els separava irremeiablement: tant el dia de la Independència (el 4 de juliol), com el dia d'Acció de Gràcies (*Thanksgiving Day*, el 26 de novembre), tenien una clara dimensió religiosa (Ihl 1996:40).

⁵ «indispensable, mobilitzadora, anunciadora dels esdeveniments revolucionaris, present en la història com mai abans ho havia estat».

especial atenció a la melodia (Kaltenecker [2000] 2004: 59; Prato 2010; Persall 1973; Russell 1987).

La música per a banda es va convertir en un element simbòlic que presidia cerimònies civils de reafirmació nacional durant les revolucions i, posteriorment, en llur record i commemoració. Prato (2010) recupera la terminologia de la paraula «banda», la qual

deriva dal gotico *bandva*, che sta per “insegna” e quindi “bandiera” associando in un unico campo semantico banda e banditore, il messo comunale che fino al medioevo —accompagnato da musica— dava notizia alla popolazione di nuovi ordinamenti, decreti e disposizioni varie. Ecco che la banda rinvia per sua natura a qualcosa che ha a che fare con l'identità collettiva espressa da una bandiera, una funzione pubblica, un rito che riguarda la comunità e il suo funzionamento (Prato 2010: 40).⁶

En els concerts a l'aire lliure, les referències a músiques militars, a himnes revolucionaris o la interpretació d'obres escrites en commemoració d'algunes batalles, es van tornar habituals arreu d'Europa. A Anglaterra, per exemple, el compositor i director Louis Jullien (1812-1860), va arribar a reunir fins a 12.000 espectadors en els concerts que als anys 1840 i 1850 dirigia als Surrey Zoological Gardens de Kennington. Les dues peces estrella del repertori eren *British Army Quadrille* i *Siege of Sebastopol Quadrille*. En aquesta última, escrita en motiu de la Guerra de Crimea (1855-1856), Jullien va completar l'orquestra amb trets de fusells, explosions de canons i l'encesa de coets (Scott 2008: 42). I l'himne *God Save the Queen* s'interpretava, també, puntuat per un tret de canó a cada compàs (Persall 1973: 127). A la Gran Bretanya la monarquia no s'havia posat en qüestió, al contrari, s'identificava com a element nacional.

A Catalunya, la música a l'aire lliure també va ser molt freqüent als anys centrals del segle XIX. Les bandes van tenir una presència important en punts militars estratègics, com Barcelona o Figueres, i d'una manera semblant a Londres o a París, van incorporar-se a les orquestres que oferien concerts en jardins i places.⁷

⁶ «Deriva del llatí *bandva*, que significa “insígnia” i “bandera” associant en un únic camp semàntic banda i pregoner, el missatger públic que al final de l'Edat Mitjana —acompanyat de música— informava la població dels nous ordenaments, decrets i disposicions. Aquí, la banda es refereix a quelcom que, per la seva pròpia naturalesa, té a veure amb la identitat col·lectiva expressada per una bandera, una funció pública, un ritual que té a veure amb la comunitat i el seu funcionament».

⁷ Com observa Cortès, «el paper de les bandes ha estat poc valorat en el panorama musical del nostre país» (2011: 114). Segurament perquè la musicologia catalana encara no ha realitzat sistemàticament anàlisis crítiques respecte determinats documents d'època, darrere els quals podem imaginar una classe burgesa gens

Una vegada més, Josep Anselm Clavé va ser una de les ments preclares en comprendre la força de la música a l'aire lliure: en els seus concerts amb cors, bandes i orquestres, efectivament, espectadors i espectacle es fusionaven en una sola festa laica i republicana.

D'una manera deliberada, Clavé van substituir alguns rituals religiosos —per demanar o agrair la intercessió de sants, santes i marededéus en conflictes bèl·lics, desgràcies naturals o epidèmies— per concerts sota el nou concepte de festa *sans dieu*. El novembre 1863, per exemple, Clavé va dirigir un concert a la Plaça del Vi de Girona a benefici dels damnificats pel gran terratrèmol que havia afectat la ciutat de Manila, capital de les Filipines, el juny d'aquell any. El cor *La Gratitude*, del mateix Clavé, va obrir l'actuació com si es tractés de l'equivalent laic a l'antic tedèum, mentre *Los néts dels Almogavers*, «con acompañamiento de Campanas, cajas de guerra, cañonazos, Clarines de guerra y fuegos artificiales» va tancar una actuació de 150 intèrprets, entre músics i coristes.⁸ Com ha assenyalat Ayats (2008), per tant, la labor coral de Clavé s'ha d'entendre dins d'una proposta laica i republicana —necessàriament dissimulada— que en certa manera representava una alternativa de «progrés» a les confraries religioses cantades.

A Figueres, les bandes dels regiments que guarnien la plaça del Castell de Sant Ferran a la dècada de 1860, a vegades s'afegien a l'orquestra del teatre per interpretar obres conjuntes a la Rambla o al Passeig Nou. I en algunes ocasions, també s'hi incorporava la Sociedad Coral La Erato. El 1864, per celebrar el primer premi que aquesta societat coral havia guanyat al festival de Barcelona (v. §3), es va reunir una «inmensa multitud de espectadores, 5 ó 6 mil personas» a la Rambla per aplaudir «con frenesí» les interpretacions d'un conjunt instrumental i vocal format per 80 coristes, 30 professors de música i tota la banda del Regiment d'Infanteria de Luchana.⁹

Si bé la música a l'aire lliure, fruit d'un canvi de model social, ja estava molt arrelada a Catalunya, l'impacte de La Gloriosa del setembre de 1868 va activar els mecanismes propagandístics que oferia la festa republicana, especialment als focus més revolucionaris de la geografia del Principat. I un dels punts calents, evidentment, va ser l'Empordà, capital del republicanisme federal del segle XIX des dels anys 1830, amb figures com Abdó

disposada a tenir en compte les noves músiques populars i, encara menys les que es desenvolupaven a l'aire lliure.

⁸ AHMG, VI Cultura, VI.2. Festes i tradicions, Fires de Girona, Lligall 2 UI 12.708, Anys 1859-1907. Els coristes eren els membres del cor Polímnia de Girona.

⁹ ASCE, «Acuerdos 1863-1877», 24.08.1864, p. 16.

Terrades (1812-1856), Narcís Monturiol (1819-1885), Joan Tutau (1829-1893), Joan Matas (1826-1894) i Francesc Suñer Capdevila (1826-1898). L'any 1893, l'historiador del partit republicà Enrique Rodríguez-Solís (1844-1923) assegurava que «Como Cádiz en Andalucía, el Ampurdán es en Cataluña la tierra de los liberales y de los demócratas» (citat per Duarte 2004: 64).

La retòrica dels líders republicans sempre «era un discurs d'insurrecció, aixecament de partides, herois combatents a la barricada i la conspiració, de mobilització en definitiva més o menys armada i violenta» (Gabriel 2008: 270). Tanmateix, i per primera vegada al segle XIX, Espanya va superar «l'estadi del rebombori, el pronunciament i el motí per apropiarse als estàndards europeus de revolució» (Duarte 2004: 87-88). L'aixecament militar de l'almirall Juan Bautista Topete (1821-1885) a Cadis el setembre de 1868 va provocar l'expulsió dels Borbons i va facilitar la fundació del Partit Republicà Democràtic Federal, liderat pel català Francesc Pi i Margall (1824-1901). I entre la Revolució i la Restauració de la monarquia borbònica, període conegut amb el nom de Sexenni Revolucionari (1868-1874), la música i els cants patriòtics van tenir-hi un paper destacat, si no central.

Un precedent mític i fundacional de l'ús dels cants emblemàtics per part dels republicans catalans va ser *La Campana* d'Abdó Terrades. Des de l'exili a França, l'any 1841 Terrades va publicar el *Plan de Revolución* en forma de cançó, i aquest es va difondre gràcies al suport melòdic.¹⁰ Home d'acció i conscient de la importància de la revolta popular per abatre la injustícia social, les tretze estrofes de l'himne desgranen l'ideari polític del figuerenc, amb proclames com «lo poble vol ser rey», «La Cort y la Noblesa [...] caigan d'un cop fins al nostre nivell» o «Que pagui qui té renda».¹¹ *La Campana* es va publicar a *Hojas sueltas* (1841)

¹⁰ A principi del segle XVIII, es va estendre a França la pràctica de col·locar lletres de caràcter polític i de reivindicatiu a melodies conegudes per a tothom. A Europa aquest costum es va conèixer amb el nom de *goguette*, encara que aquest vocable feia referència a societats semiclandestines formades per persones de diferent consideració, des d'artesans fins a poetes, que es reunien en cafès i restaurants per cantar i divertir-se (Portis 2004: 12). En època revolucionària i al llarg del segle XIX aquesta pràctica va anar a l'alça i, molt probablement, Terrades en va fer ús.

¹¹ De la lletra de *La Campana* n'existeixen diverses versions amb algunes variants. Gabriel explica que la primera que s'ha conservat és la inclosa en el «Plan de Revolución» de *Hojas Seltas* i *El Republicano*. Nosaltres hem consultat la que el mateix Gabriel ha extret del número extraordinari dedicat a commemorar la proclamació de la Primera República de *La Publicidad*, de l'11 de febrer de 1903, p. 5 (2008: 271-273).

i a *El Republicano* (1842), i va ser cantada pels col·lectius republicans en contextos de reivindicació i protesta (Gabriel 2008: 270-273).¹²

Els federals defensaven una república no centralitzada i apostaven per l'activisme polític dels sectors més populars i obrers en la construcció del nou estat liberal i modern. Des de principis de 1869, però, la opció política que prengué les regnes del govern no fou la republicana sinó la dels liberals progressistes, l'elit burgesa que defensava la monarquia com a forma d'estat i s'afanyava a conservar l'ordre per evitar la revolució social. El context polític empordanès, però, encara era més complex que en altres contrades, perquè el territori comptava amb un gruix important de propietaris rurals, hisendats que dominaven l'economia de la província i que defensaven una posició totalment conservadora, monàrquica i catòlica. En aquestes famílies s'hi preservaven els privilegis heretats de l'Antic Règim, ja que la majoria conservaven títols nobiliaris i aristocràtics. Les seves posicions polítiques rebutjaven la república i, per descomptat, qualsevol element que fes perillar l'estabilitat de l'Estat, com una possible revolució obrera.

El malestar dels republicans federals es va manifestar en les diverses insurreccions contra el govern provisional i les lleis de quintes el mateix 1869 i va continuar pel rebuig a l'entronització d'Amadeu de Savoia (1845-1890). La pugna pels diversos models d'estat va esclatar en una veritable guerra civil durant la Tercera Carlinada (1872-1876), fins que el cop d'estat del general Arsenio Martínez Campos (1831-1900) el desembre de 1874 i la Restauració Borbònica el 1875 van posar fi a un cicle que tancava un dels períodes més convulsos del segle XIX.

Va ser durant el Sexenni Revolucionari que el nou model de festa republicana, laica i a l'aire lliure es va consolidar a l'Empordà, uns anys en els quals els himnes van sonar per carrers i places amb més força. Les orquestres de plaça empordaneses, constituïdes com a veritables bandes *del poble* i *per al poble* —amb músics locals i finançades pels consistoris per als balls públics a l'aire lliure— van tenir-hi un paper fonamental.

¹² La provocació de cantar *La Campana* pels carrers de Barcelona va valer la prohibició expressa del Governador Civil, i la desobediència de la norma va provocar la detenció de tres joves seguidors de Terrades: Joan Rovira, Ignasi Torrents i Francesc de Paula Cuello (Cortès 2011: 112).

La Gloriosa i els tres himnes

De la mateixa manera que el 14 de juliol de 1789 és una data simbòlica, *La Marsellesa* representa molt més que un himne nacional. Concebuda sense voluntat de transcendència més enllà d'una vetllada musical entre burgesos diletants, el 1792 i en només dos o tres mesos, es va convertir en l'himne del poble i de tot l'exèrcit (Zweig [1927] 2009: 125). Part de l'èxit de *La Marsellesa* es deu al fet que «com si fos un eslògan participatiu», «íntegra melòdicament una expressió característica de les manifestacions col·lectives» (Rabaseda 2012: 75, 102).¹³

Durant el Sexenni Revolucionari *La Marsellesa* va convertir-se en l'himne republicà de tota l'esquerra política catalana. Alguns fragments eren coneguts en francès, sobretot la primera estrofa i la tornada, però també va ser traduïda al castellà en diverses versions: alguna d'anònima —«Marchemos pronto a la victoria/ nos llamó ya la Libertad»—, i alguna d'autor conegut, especialment la signada per Miguel Ramos Carrión (1848-1915) —«Marchemos, hijos de la patria,/ glorioso día luce ya» (Gabriel 2007: 275-276).

L'any 1871, Josep Anselm Clavé va arranjar l'himne francès per a quatre veus soles i va traduir-ne per primera vegada el text «llibrement al catalá». La versió catalana només tenia tres estrofes, «para evitar el cansancio» dels coristes de l'Euterpe, en les quals les intervencions solistes s'alternaven amb una resposta col·lectiva a la tornada (Clavé 1897: 197-199). El músic va aprofitar l'estructura original d'aquest himne, una «organització responsorial de la interpretació que facilitava la intervenció participativa de la comunitat» (Rabaseda 2011: 111). I alguns versos van ser adaptats «á los usos de nuestro país», com el que inicia el primer fragment solista: «¡Fills de la terra catalana,/ Avans morir que ser esclaus!» (Clavé 1897: 200).

Dins de la ideologia republicana, el compositor barceloní formava part del Club dels Federalistes, juntament amb els escriptors Antoni Altadill (1828-1880) o el periodista Antoni Feliu i Codina (1846-1917), els quals defensaven la instauració de la República

¹³ Tanmateix, *La Marsellesa* no era el primer himne que assumia un paper de rellevància social d'aquestes característiques. A l'Anglaterra de mitjan segle XVIII, la interpretació reiterada de *God Save the King* al final de les representacions teatrals i la coincidència del seu èxit amb l'aixecament jacobita va generar la invenció d'aquest nou gènere hímic. Per primera vegada els himnes no responien a una retòrica més del poder establert, sinó que facilitaven la participació de tothom i, en la seva interpretació, cohesionaven el col·lectiu que els cantava (Rabaseda 2012: 65-66).

Federal sense cedir a cap pacte o coalició. Liderats per Valentí Almirall, van difondre l'ideari federal per tot Catalunya i van desenvolupar un discurs polític i doctrinal que donava força a una primera vinculació entre federalisme i catalanisme (Pich 2006: 63).¹⁴

Des del desembre de 1868 Clavé va poder desenvolupar la seva activitat concertística sense por a la censura perquè en les eleccions el republicanisme federal va ser l'opció més votada a Barcelona i a bona part de Catalunya. Al llarg d'aquells anys i fins la mort del compositor el 1874, diverses obres obertament federals van formar part de les actuacions que la Sociedad Coral Euterpe oferia als jardins del Tívoli, com: el «gran coro» *Gloria a España*, el «gran coro descriptivo para coro, con acompañamiento de orquesta y banda» *La Revolución*, *La Marsellesa* i el «gran rigodon bélico coreado con orquesta y banda» *Los néts dels Almogavers* (Carbonell 2000: 527-556).¹⁵

A Figueres, la manifestació musical de les idees republicanes en un nou concepte de festa col·lectiva, tant a l'aire lliure com al Teatre municipal, també va ser una constant des de La Gloriosa. Només tres dies després de l'alçament de Topete, el Consistori figuerenc es va reunir «al objeto de secundar el pronunciamiento de Madrid», i «con el grito de viva la libertad y la Soberanía nacional, que ha seguido la capital del Principado», va acordar adherir-se, també, al pronunciament. L'acta que va recollir el secretari municipal va deixar constància de la voluntat del consistori perquè aquella decisió es fes saber immediatament «al pueblo, que se halla animado de los mismos sentimientos».¹⁶

A partir de llavors, els gestos de l'Ajuntament per facilitar la celebració d'actes públics a favor de la República Federal van ser continus, i també s'hi van sumar les societats recreatives afins, com la Societat Coral La Erato, el Casino Menestral i el Casino Figuerense.¹⁷ A final d'octubre de 1868, per exemple, l'Ajuntament va acordar cedir

¹⁴ No cal oblidar, i ja ho hem descrit en capítols anteriors, que aquesta «terra catalana» que defensava Clavé, era diametralment oposada al concepte de les primeres veus del nacionalisme català de to conservador (v. §3).

¹⁵ *Eco de Euterpe*, a. XI, n. 363 (27.05.1869), p. 49; a. XI, n. 367 (29.06.1869); a. XII, n. 376 (25.07.1870), p. 101. *Los néts dels Almogavers* es va estrenar en motiu del retorn dels voluntaris catalans a la Guerra de l'Àfrica i que des del 1860 no es va deixar d'interpretar al llarg d'aquella dècada; n'hem vist un exemple al concert de 1863 a Girona.

¹⁶ AMF, «Manual de Acuerdos 1868», 30 de setembre de 1868, p. 61r.

¹⁷ Alguns dels socis de La Erato van ser elegits en les eleccions del desembre de 1868 pel partit republicà, com el primer president de l'entitat, Joaquim Pla i Janer, o Eduard Rodeja (*La República*, a. I, n. 16, 24.12.1868, p. 4).

gratuïtament el Teatre municipal per celebrar «el glorioso alzamiento iniciado en Cadiz» per iniciativa del Casino Figuerense.¹⁸

La interpretació de *La Marsellesa* sempre era present en la majoria d'actes federals, com per exemple el que es va celebrar l'1 de maig de 1869 al Teatre en record del «màrtir de la idea» Abdó Terrades:¹⁹

Terminó la reunión á los acordes sublimes de la Marsellesa, retirándose el pueblo con mucho orden; habiendo demostrado con su actitud solemne y silenciosa como sabe apreciar y recordar los sacrificios de sus libertadores (*EA*, a. IX, 3a. època, n. 65, 06.05.1869, p. 3).

I juntament amb *La Marsellesa*, l'*Himne de Riego* també es va convertir en l'emblema sonor dels primers mesos després de la Revolució de 1868. Originàriament era una marxa militar de les tropes constitucionalistes dirigides per Rafael de Riego (1784-1823) contra Ferran VII en l'època del Trienni Liberal (1820-1823), però al llarg del segle XIX va adquirir el caràcter d'himne.

L'etnògraf Elies Reclús (1827-1904), germà del geògraf anarquista Eliseu Reclús (1830-1905), va visitar Catalunya els primers dies de la Revolució, i al llarg d'unes setmanes va acompanyar el polític republicà Fernando Garrido (1821-1883) en els mítings que aquest va realitzar arreu del territori, anotant en el seu diari personal alguns dels himnes que van formar part del paisatge sonor en aquells moments de canvi. El 28 d'octubre de 1868, per exemple, va deixar constància de la interpretació de l'*Himne de Riego* pels carrers de Barcelona segons l'ordre que va dictaminar Joan Tutau:

Después, el amigo Tutau pidió al general que saliera una banda militar ejecutando el «Himno de Riego» por las calles. Así se hizo inmediatamente, provocando con ello un entusiasmo indescriptible. Los soldados y los músicos, como heraldos del triunfo de la revolución, desfilaban entre las multitudes exultantes, acogidos con hurras de todas clases. Todo el mundo se sentía feliz (Reclús [1868-1869] 2007: 32).

¹⁸ AMF, «Manual de Acuerdos 1869», 27 d'octubre de 1868, f. 72r.

¹⁹ A Barcelona, Josep Anselm Clavé també va homenatjar Terrades en motiu de l'aniversari de la seva mort. El dia 2 de maig de 1869 va organitzar un concert al Gran Teatre del Liceu en el qual es va estrenar *La Revolución*, una partitura que recuperava la melodia de *La Campana*. És probable que l'obra fos anterior, com apunta Carbonell, però en tot cas va ser aquell dia que es va donar a conèixer a la capital catalana. La música superposa la Marxa Reial Espanyola amb les notes de l'himne republicà, «describe la lucha entre la monarquía que se derrumba y el Pueblo que avanza» (Clavé 1897: 185; Carbonell 2000: 532-533).

A Figueres, els dos himnes van tenir una mateixa consideració, i tant s'interpretava l'un o l'altre com tots dos. El desembre de 1868, la junta revolucionària de La Erato va organitzar un ball en honor al conciutadà Joan Tutau.²⁰ El programa de la vetllada va publicar-se a *El Ampurdanés* amb el títol *Libertad, Soberanía Nacional. ¡¡Abajo los Borbones!!*, i el van conformar diversos ballables amb uns títols molt significatius, encapçalats a cada part pels dos himnes republicans, marcant una rellevància idèntica per a cada himne:

Primera parte

Introduccion - Himno de Riego

Waltz - Constitucion ó muerte

Polka - Prim

Schotis - La Escuadra Española

Americana - Reina destronada

Waltz - Somaten

Rigodon - Los nets dels Almugavers

Americana - Libertad restaurada

Waltz - Abajo la tirania

Segunda parte

Sinfonía - La Marsellesa

Waltz - El pueblo soberano

Polka - La Igualdad

Schotis - La Fraternidad

Americana - La República Federal

Waltz - El derecho de reunión

Rigodon - El derecho de asociacion

Americana - La libertad de cultos

Waltz - El Revolucionario

FARANDOLA (Per tothom) (*EA*, a. VIII, 3a època, n. 15, 03.12.1868, p. 3).

L'estructura típica de 2 parts amb 8 ballables, sempre amb el mateix ordre a cadascuna, està completada amb els dos himnes inicials, que devien ser cantats per tothom, i per la farandola final, típic ball cantat en serpent, satíric i revolucionari ja a l'Empordà i el Rosselló des dels anys 1830.

²⁰ Aquesta informació no apareix a les actes de l'Entitat, i aquest ball tan sols s'anuncia a la premsa. En general cap de les accions polítiques de La Erato durant aquests anys revolucionaris es fa explícita en els registres de la Societat i aquest detall és significatiu, perquè indica que devien ser conscients d'un «perill» o d'una «transgressió».

La política espanyola no era aliena a les realitats d'altres països europeus, els quals en aquella mateixa època estaven redefinint els seus models de govern i les seves fronteres. Des d'aquest punt de vista és lògic que els himnes i cançons emblemàtiques d'altres contrades fossin assimilats pels republicans catalans, com per exemple els provinents de la unificació italiana: *Inno di Garibaldi*, *All'armi!*..., *Inno di guerra dei cacciatori delle Alpi* i, fins i tot, el mateix *Inno d'Italia* (Gabriel 2007: 271-273).

Reclús va recollir algunes observacions sobre els himnes italians, com aquesta del 27 d'octubre de 1868 a Barcelona: «En un parque, junto a la pajarera de los mirlos, una muchacha canturrea un ¡la la tra la la! Su hermano, un mocoso de seis años le aconseja: “Canta el himno de Garibaldi”» (Reclús [1868-1869] 2007: 29).

La Marsellesa, l'*Himne a Garibaldi* i l'*Himne de Riego* van compartir mítings polítics i concerts públics i privats, i van conivir a l'Empordà com a identificatius del republicanisme federal fins la pujada al tron d'Amadeu de Savoia. A vegades la premsa no explicitava quines peces republicanes s'interpretaven, i tan sols s'indicava l'execució d'un «himno patriótico» o de peces «patriótico-republicanas», quasi sempre amb el colofó final de crits de «¡Viva la República!». ²¹ En qualsevol cas, però, tots tres himnes van ser presents en aquells mesos posteriors a La Gloriosa.

Trobem diversos exemples de l'ús d'aquests himnes en festes republicanes empordaneses. L'agost de 1869, per exemple, el diputat republicà Francesc Suñer i Capdevila va visitar La Jonquera acompanyat de diverses personalitats empordaneses. Hi van intervenir l'orquestra i el cor de la vila, i s'hi van bolcar tots els jonquerencs i els veïns de la rodalia. Aquella jornada va ser descrita explícitament per la premsa com una «fiesta popular», precisament pel seu caràcter participatiu i perquè la majoria dels actes es van celebrar a l'aire lliure:

A las nueve de la noche, los músicos y el coro dedicaron una serenata patriótica á nuestros huéspedes; reuniórose el pueblo ante la casa del alcalde; salió al balcon el diputado Suñer, y conmovido por las armonías de la Marsellesa, del himno de Riego y del de Garibaldi, espresó con vivísima elocuencia los sentimientos, las ideas y los recuerdos gloriosos que les inspiraban aquellos cantos inmortales (*EA*, a. IX, 3a època, n. 96, 22.08.1869, p. 1).

Tanmateix, quan els republicans van començar a adonar-se que el Partit Progressista abandonava l'esperit inicial de la Revolució cercant una solució monàrquica a l'impàs

²¹ *EA*, a. IX, 3a època, n. 97 (26.08.1869), p. 3.

polític, els federals van identificar l'*Himne de Riego* amb aquesta facció. Segons Gabriel, la lletra d'aquest himne «dictada per Evaristo San Miquel el 1869, no deixava de ser una més de les moltes crides al combat i la lluita, això amb un contingut més patriòtic i militar que no revolucionari» (2008: 279). La pugna entre progressistes i federals, per tant, també va tenir una correspondència simbòlica a través dels dos himnes.

Pocs dies abans que Amadeu de Savoia fos nomenat rei d'Espanya, el 15 de desembre de 1870, els federals de Figueres ja vaticinaven, irònicament, el futur immediat i la posició dels progressistes, incidint en aspectes com el finançament de l'Església o el final de la llibertat de premsa. S'augurava que «para consolidar la dinastía», el rei «promoverá un motín, por cuenta y riesgo de los federales, á quienes perseguirá con verdadero entusiasmo tocando el himno de Riego».²²

El 1871, el descrèdit de l'*Himne de Riego* i la polarització definitiva entre aquest i *La Marsellesa* ja eren una realitat assumida a peu de carrer:

El domingo por la noche, estando unos cuantos jóvenes de esta villa que habian ido á Rosas para ver la escuadra, cantando y divirtiéndose en una casa de aquella poblacion, sin causar el menor daño a nadie, fueron insultados groseramente por un progresista de pelo en pecho, sin duda por no sonarle muy bien a sus oidos la republicana cancion de nuestros jóvenes. [...] Vamos, está visto que no hay medio de curar á esa gente [...] ¿no nos asordan Vdes. con su himno de Riego? Pues tráguense tambien los himnos republicanos, que cada cual está en su derecho (*EA*, a. XI, 4a època, n. 157, 01.06.1871, p. 3).

La validesa i el significat d'un himne, per tant, no va ser invariable al llarg del Sexenni Revolucionari, al contrari: la intenció dels cants col·lectius de significació política van seguir el curs dels canvis d'un període tan convuls com inestable.

Sardanes i farandoles republicanes

A la dècada de 1850 i fins ben entrada la de 1860, les sardanes llargues s'havien anat consolidant a l'Empordà i a La Selva com un ball totalment inscrit en els nous paràmetres de l'entreteniment i el lleure de la societat contemporània. Tanmateix, i a diferència d'altres balls de moda, les sardanes tenien dues característiques que les definien i singularitzaven: el

²² *EA*, a. X, n. 107 (15.12.1870), p. 1.

caràcter públic, ja que sempre eren finançades pels consistoris, i la celebració a l'aire lliure. Per tant, les sardanes llargues eren idònies per convertir-se en un símbol republicà i, de fet, durant el Sexenni Revolucionari, els ajuntaments empordanesos favorables a la República van promocionar-les explícitament com a emblema d'aquesta ideologia.²³ La força d'un ball compartit a la plaça era molt més elevada que la mera interpretació d'un himne: a més d'omplir sonorament l'espai col·lectiu, les rotllanes formades pel *poble*, ocupaven les places i n'esdevenien sobiranes.

Per marcar encara una comunió més gran entre el ball i la ideologia, alguns líders de les orquestres de plaça van compondre sardanes que incorporaven himnes republicans, unes sardanes que segurament també eren cantades pels balladors prenent una potència simbòlica sense precedents:

Fiestas mayores. En los días que corremos de este mes, en diferentes pueblos de este Ampurdan han celebrado y aun celebran hoy, sus peculiares fiestas con los regocijos de costumbre. Para mas expansion no han faltado la *Farandola* y las características *Sardanas*, algunas arregladas en aires patrióticos (*EA*, a. X, 4a època, n. 68, 11.08.1870, p. 3).

La farandola també es van convertir en aquells anys en un ball afí a les idees republicanes federals que l'Empordà compartia amb la Provença i el Llenguadoc:

se ejecuta por gran número de personas, formando una cadena, asidas por las manos ó per medio de pañuelos. El que va á la cabeza conduce por la plaza ó campo á la alegre comparsa que admite de paso á cuantas parejas se presentan.

Las figuras por lo regular consisten en reunir el extremo de la cadena y bailar en corro, en estrecharla en espiral y en hacerla pasar y repasar por debajo de una especie de arco formado por varios bailarines que levantan los brazos sin dejarse de las manos ó sin soltar los pañuelos (Clavé 1860: 84-85).

La farandola, igual que la bolangera, les corrandes i els tirabous, era un ball molt habitual per Carnaval; sobretot perquè amb la possibilitat de ser cantats, els joves les convertien fàcilment en eines al servei de la sàtira política i la crítica social. A les comarques del Vallespir, el Conflent, el Rosselló i l'Empordà fins a Andorra i el Berguedà, els joves

²³ Aquesta hipòtesi ja va ser presentada en el treball d'investigació de doctorat «Pep Ventura: moda, sàtira i revolució. Anàlisi musical, política i social de les sardanes sobre temes d'òpera i sarsuela (1864-1875)», defensat a la Universitat Autònoma de Barcelona l'1 de juliol de 2008 i, posteriorment, fou publicada a Ayats, Costal i Rabaseda (2009).

ocupaven tot cantant i ballant l'espai col·lectiu, d'una manera a la vegada exhibicionista i ritualitzada (Ayats 2008: 61).²⁴

Joan Corominas va recollir al *Diccionari Etimològic* un dels versos que es cantaven al segle XIX durant el ball de la farandola, el qual feia referència a la pujada al tron de Lluís Felip d'Orleans: «ballarem la farandola / en despit de Lluís Felip» (citats per Ayats 2008: 61). Altres versos remetien a Carles X, l'antecessor d'aquest rei francès: «Balla, balla, saca de palla; / balla, balla, saca de grat. / Ballarem la farandola / en despit de “Charles dix”!» (Vilarrasa 2011: 413).

Els testimonis de balls cantats en català contra Carles X —el rei francès que va caure per les *Trois Glorieuses* (1830)— i contra el seu successor Lluís Felip d'Orleans —destituït el 1848— són una prova que les reivindicacions de caràcter ideològic a través de manifestacions del cant i el ball col·lectiu feia dècades que eren un referent per als republicans catalans, és a dir, que no eren noves del Sexenni Revolucionari.

A la capital francesa durant la Monarquia de Juliol (1830-1848), fins i tot les ordenances sobre els balls públics es van haver d'endurir per evitar reunions polítiques clandestines i augmentar el control sobre les aglomeracions de ciutadans (Rozier 1855: 15). Aquest fet no evitava disturbis importants, sobretot en dates assenyalades, com la de l'aniversari de la Presa de la Bastilla. El juliol de 1833, i amb el record de la «grande Révolution» de 1789 ben present, els republicans van explotar les possibilitats simbòliques d'un ball cantat, la *Carmagnole*, als balls públics dels Camps Elisis:

Les divertissements publics ont attiré une foule considérable, particulièrement aux Champs-Élysées. Ce soir, vers 9h, des républicains de bas étage, ayant demandé au grand orchestre qui se trouvait sur ce point le *Chant du départ* et la *Marsellaise*, ont lancé des pierres aux musiciens qui refusaient d'obtempérer à leurs demandes. Les mêmes individus se sont ensuite réunis pour chanter et danser

²⁴ Falcó enumera i descriu més a bastament les tipologies de balls cantats de la geografia catalana, com la follia, el canari, la xàcara, la tírana: «Des de la diferenciació del s. XVI són balls i no danses; per tant, tenen una vinculació amb les classes anomenades “populars”, i no exclusives de la cort» (2012: 16-17). Alguns balls cantats encara formen part de les festes en poblacions empordaneses com Cadaqués. Es coneixen amb el nom de patacades, i «són un ball cantat en què es permet transgredir, mitjançant quartetes satíriques, dient missatges pujats de to, rancúnies amb ironia, absurditats i exaltació d'un component eròtic. Es ballen en rotllana, agafats de les mans, fent sardana. El moviment dels braços i el desplaçament caminat segueixen l'estructura que es canta, variable en cada ocasió. Les quartetes, pròpiament les patacades, les canta un de sol mentre el grup les repeteix. Les sàtires varien i es diuen segons l'atzar porta a la memòria» (Falcó 2011a).

la *Carmagnole*» (Archives Nationales, F⁷ 3887, Bulletin du 28 juillet 1833; citat per Gasnault 1986: 59).²⁵

La Carmagnole va ser escrita l'agost de l'any 1792, en ple període *del terror* de l'època revolucionària, i va esdevenir el senyal sonor i l'acompanyament musical de les execucions públiques fins al punt que, en algunes ocasions, es ballava al voltant de la guillotina.²⁶ Cantar i ballar *La Carmagnola* en plena Monarquia de Juliol, per tant, era més que una provocació. La lletra tenia fins a tretze estrofes, cadascuna seguida de la tornada:

Madam' Veto avait promis (bis)
De faire égorger tout Paris; (bis)
Mais son coup a manqué
Grâce à nos canonniers [canonniers].
Dansons la carmagnole,
Vive le son! vive le son!
Dansons la carmagnole,
Vive le son du canon! (Séгур 1866: 70).²⁷

El record dels hereus de la Revolució era ben present en la França que va inspirar els primers republicans catalans, com Abdó Terrades —recordem que el 1841 va escriure el seu programa ideològic en forma de cançó, *La Campana*—, i dècades més tard, l'Empordà del Sexenni omplia l'espai públic amb farandoles i sardanes llargues, transformant les places en espais oberts en els quals es victorejaven els avenços dels republicans federals.

En les poblacions amb majoria republicana es van continuar ballant sardanes i farandoles de manera habitual i periòdica, però el ball públic va convertir-se en el colofó de diverses manifestacions reivindicatives al carrer. La primavera de 1869, per exemple, a Figueres es va organitzar una manifestació «libre-cultista» que es va iniciar al Casino Artístico i que,

²⁵ «Les diversions publiques han atret una multitud considerable, sobretot als Camps Elisis. Aquest vespre, cap a les 9, republicans de classe baixa, després d'haver demanat a la gran orquestra que hi havia el *Cant du départ* i la *Marsellesa*, han llançat pedres als músics que no volien atendre les seves peticions. Les mateixes persones s'han reunit després per cantar i ballar la *Carmagnole*».

²⁶ La lletra i la descripció de *La Carmagnole* l'hem obtingut d'un recull de *Chansons nationales et populaires de France* publicat a París el 1866 per Noël i Dumersan Ségur. Els dos editors van recollir-la malgrat que «Cette horrible chanson est un monument curieux de la folie démagogique, et nous la donnons dans ce recueil pour faire voir avec quelle poésie brutale on excitait le peuple» («Aquesta cançó horrible és un curios monument de la bogeria demagògica, i la presentem en aquest recull per fer visible amb quina poesia brutal s'excitava el poble») (Séгур 1866: 70).

²⁷ «Madame Veto ha promès/ fer penjar tot París;/ Però el seu tret ha fallat/ Gràcies als nostres artillers./ Ballem la carmanyola,/ Visca el sol! visca el sol!/ Ballem la carmanyola,/ Visca el so del canó!».

després de recórrer diversos carrers de la vila, va acabar a la plaça, «en donde se bailaron las populares *sardanas* y la *farandola* con gran entusiasmo, como fin y remate de la fiesta».²⁸

Les «processons» laiques amb un ball final es van repetir amb assiduitat en aquells anys en els quals, per contra, alguns consistoris, com el de Figueres, van deixar de presidir les processons de setmana santa i van prohibir als capellans tocar les campanes durant les festes de carnaval. La transformació dels rituals públics va ser radical.²⁹

La proclamació de la Primera República, evidentment, va ser motiu de celebració a totes les poblacions amb ajuntaments republicans. Una imatge molt impactant que vincula sardanes i republicanisme és l'episodi que es va viure a Lladó, a quinze quilòmetres a l'oest de Figueres, pocs dies després d'aquella data. Els lladonins no van poder disposar d'una orquestra fins el dia 16 de febrer, que finalment va ser la de Gabriel Cotó (el més probable és que amb tantes celebracions republicanes, les orquestres no donessin l'abast). Es van recórrer els carrers de la població al so de *La Marsellesa* i la comitiva popular va acabar a la plaça principal, rebatejada Plaça de la República. Allà, i després dels parlaments, un grup de nens d'entre vuit i dotze anys van anar a trobar l'alcalde i li van donar un missatge de llurs mares. Pocs minuts després, la llei de quintes cremava, literalment, al centre d'una rotllana:

Que toda vez que quedaban abolidas las quintas, verian con lágrimas de alegría la desaparicion de la medida que tantos años consecutivos ha herido el pecho de las madres que han presenciado la declaracion de soldados, y que desearían verla en cenizas. No tuvo inconveniente el Alcalde entregársela y después de haber recorrido con ella los citados muchachos todas las calles de la poblacion, quedó hecha astillas y quemada en la plaza de la República en el acto de bailar una Sardana (*EA*, a. XIII, 4a època, n. 340, 17.02.1873, p. 2).

En les poblacions que tenien ajuntaments republicans i en les quals la majoria de la població era partidària d'aquesta ideologia, l'ocupació de l'espai públic en la interpretació i el ball de les sardanes llargues o farandoles no comportava cap mena de conflicte. No obstant això, a l'Empordà hi havia alguns ajuntaments de govern carlí en els quals aquests balls podien ser motiu de baralla.

Al poble de Vilanant, a escassos vuit quilòmetres de Figueres, per exemple, l'ajuntament era devot de la consigna «Por Diós, por la Patria y el Rey» i en acostar-se les dates de la festa

²⁸ *EA*, a. IX, 3a època, n. 69 (20.05.1869), p. 3.

²⁹ AMF, «Manual de acuerdos 1869», 5 de febrer, f. 14v; 19 de març, f. 34r.

major del 15 d'agost de 1871, els republicans de la vila no van voler formar part d'unes diversions públiques organitzades per la facció contrària. Davant d'aquesta situació, el republicans van decidir que farien un festa a part, «dando bailes en una sala particular para divertirse en familia, y tal vez hacer ejecutar su orquesta en público para el baile de las populares sardanas». L'alcalde no va autoritzar la ballada, imposant «su veto á los que querian doblar la fiesta». Però els republicans no es van donar per vençuts, fins al punt que van acudir «á la autoridad superior de la provincia para obtener el permiso».³⁰

Des de les pàgines de *El Ampurdanés*, els republicans figuerencs van descriure aquesta picabaralla com una «intolerancia mal entendida», encara que eren conscients, segur, que en cap cas les diversions eren neutres:

Naturalmente es triste que los vecinos de una misma poblacion estén divididos hasta para divertirse, pues la fiesta mayor debiera ser cuando menos un periodo de tregua para los partidos contendientes, pues puede muy bien uno divertirse tanto si es carlista, como monárquico liberal ó republicano (*EA*, a. XI, 4a època, n. 179, 17.08.1871, p. 3).

Els exemples es repeteixen també en el ball de les farandoles. El setembre de 1871, a la població de Llers, veïna de Vilanant però amb un padró dividit entre republicans federals i progressistes monàrquics, va esdevenir-se un conflicte a la plaça pública durant el ball de la farandola. Els monàrquics van demanar permís a l'alcalde per ballar-ne una, durant la qual anaven proferint crits de «¡Viva Amadeo II!» i «¡Viva la libertad!». Al seu torn, els republicans van demanar ballar una altra farandola. Aquests també van cridar «vivas á la libertad», però un d'ells va pronunciar les paraules «viva el pueblo Rey» i,

en medio del bullicio, los armados, que al parecer estaban preparados, creyeron haber oido ¡Muera el Rey! y sin encomendarse a Dios ni al diablo, y sin tratar de averiguar la verdad del viva, dispersaron bruscamente á los bailantes amenazando de muerte á algunos, de tal suerte que al parecer uno de los atropellados debió su salvacion á la lijereza de sus piernas (*EA*, a. XI, 4a època, n. 187, 14.09.1871, p. 3).

Els monàrquics també ballaven farandoles i, possiblement, en algun racó de l'Empordà també ballaven sardanes llargues. La importància de la qüestió no és pròpiament que les sardanes i les farandoles *fossin* balls republicans, sinó que, igual com passava amb els himnes, allò que els donava significat era la interpretació i, en aquest cas, l'ocupació de

³⁰ *EA*, a. XI, 4a època, n. 179 (17.08.1871), p. 3.

l'espai públic: era això el que podia generar, i generava, conflictes polítics que en aquells mesos de tanta crispació acabaven amb enfrontaments físics i verbals.

Els balls de grup van anar desapareixent al llarg del Vuit-cents en favor dels balls de parella, perquè aquests últims incorporaven elements molt atractius per a una societat de l'espectacle que havia canviat les fórmules de lleure. Tanmateix, alguns balls col·lectius, com les sardanes llargues i les farandoles, van mantenir-se i actualitzar-se perquè desenvolupaven una funció pública d'importància, perquè simbolitzaven i permetien materialitzar unes idees que el poble compartia.

Cants del dia i La Cansó del 6 d'octubre

Els músics de les orquestres empordaneses, i especialment els seus líders, van col·laborar i es van implicar en l'ús propagandístic que el republicanisme federal potenciava a través de les manifestacions populars al carrer. Després de consolidar-se com a entitats privades i de participar de les noves fórmules d'associacionisme —formant part dels balls privats de casinos i societats recreatives (v. §1)—, les orquestres de plaça van acceptar la responsabilitat d'ocupar els espais públics, com feren les bandes en altres països, i van participar activament en esdeveniments patriòtics. Pep Ventura, és clar, va estar-hi estretament relacionat: com a músic municipal i com a líder de la seva orquestra.

Ventura no va ser aliè a la realitat política del Sexenni, però no podem especificar quin era el seu grau de compromís i d'implicació personal amb els republicans federals de Figueres perquè no coneixem cap informació biogràfica que ho validi. Tan sols ha arribat als nostres dies una breu conversa entre Francesc Llandrich i Pere Coromines que aquest últim va transcriure al llibre *En Pep de la tenora*: «—Era carlí o lliberal, en Pep?», «—Em penso que era de casa seva.» (Coromines 1953: 86).

Novament, el fons de partitures del músic de Figueres obre una via molt interessant per analitzar, potser no tant la ideologia personal de Pep Ventura, com el necessari posicionament d'un líder d'orquestra en aquest període. Les partitures que d'entrada criden més l'atenció en aquest sentit són dues: *La Marsellesa* (n. inv. 97) i *Cants del dia* (n. inv. 97 i 170/6).

En la gran majoria de monografies dedicades al músic figuerenc, la partitura de *La Marsellesa* o bé no s'ha tingut en compte (Campany 1948), o bé s'ha confós amb una sardana (Mainar 1989: 41). En qualsevol cas, no es tracta de cap ballable, sinó de la transcripció de l'himne nacional francès per a flabiol, dos tibles, dues tenores, dos cornetins, dos trombons i *bajo*. La partitura manuscrita es conserva dins d'un quadern en el qual també hi ha copiada *Cants del dia*, una sardana llarga que inclou la melodia de l'*Himne de Riego* (v. **il·l. 5.6**). Podem situar cronològicament aquestes dues peces republicanes molt properes a la revolució del setembre de 1868, ja que les partitelles de *Cants del dia* estan copiades al quadern n. 26, el qual creiem que inclou, segons els nostres càlculs, les sardanes que l'orquestra de Pep Ventura va interpretar entre el 1868 i el 1869 (v. **Annex B**).³¹

A més de *Cants del dia*, Pep Ventura també va escriure una altra sardana amb un himne revolucionari. Es tracta de *Sardana Can Can* (n. inv. 13 i 166/6) un títol que, d'entrada, ha despertat el nostre interès, sobretot per la referència al ball francès (v. **il·l. 5.7**)

El cancan es va posar de moda als music-hall de París durant la dècada de 1830 i es considerava un ball immoral perquè les noies que el ballaven portaven vestits frívols i aixecaven les cames vertiginosament. El primer cancan que es va fer internacionalment famós va ser el del final de l'opereta *Orphée aux Enfers* de Jacques Offenbach (1819-1880) l'any 1858 (Lamb 2007-2013a). Felip Pedrell, a final del segle XIX, encara el va descriure com un «moderno baile francés», una «quadrille prohibida en toda reunión pública» (Pedrell 1894). Era, per tant, un ball que tenia un punt de provocació i que va generar el rebuig de determinats sectors socials conservadors per qüestions morals.

Segons Coromines, en època de Pep Ventura la moda del cancan francès ja havia arribat a Figueres: «Tant al Casino Menestral com a la Sala de la Placeta es ballava a desdir, i encara no diguem res de l'Entrebanc, on la cançó francesa feia anar en renou la jovenalla i els “calaveres” vells, amb cada pet de “cancan” que aixecava les pedres» (1953: 70). A més, el cancan podia ser un ball d'exhibició escènica, i també en aquesta forma s'interpretava al Teatre municipal de Figueres:

³¹ De *La Marsellesa* no se n'han conservat les partitelles, ni tampoc en tenim cap descripció de la premsa en la qual es detalli que l'orquestra de Pep Ventura la va interpretar en una o altra ocasió.

A petición de muchos aficionados, la pareja de baile Cadenas-Torres repite hoy el CAN-CAN que tantos aplausos obtuvo la noche que lo bailaron por primera vez. Es posible que este lleve gran número de espectadores (*EA*, a. X, n. 108, 18.12.1870, p. 3).

Com molts altres balls de moda, el cancan també va introduir-se en números de sarsuela. Va prendre un gran impuls gràcies a l'empresari Francisco Arderius (1836-1887) qui, després d'arribar de París l'estiu de 1866, va demanar al llibretista Eusebio Blasco que li escrivís «una cosa rara, nueva, estrafalaria, algo así como *Orphée aux Enfers*, o esas cosas que he visto yo este verano en París» (citad per Casares 2002: 73).³² El resultat d'aquella petició va ser *El joven Telémaco*, la primera sarsuela que va incloure un cancan. Aquest ballable va anar agafant rellevància en el teatre líric dels anys 1870, sobretot després de l'èxit de la sarsuela *El proceso del Can-Can* de Francisco Asenjo Barbieri i Rafael Maria Liern, estrenada el 1873.

Tanmateix, *Sardana Can Can* no fa referència a la sarsuela *El joven Telémaco* —de la qual, recordem-ho, Pep Ventura efectivament en va escriure una sardana (v. §2)—, sinó a una cançó dictada durant l'alçament del 6 d'octubre de 1869 a La Bisbal d'Empordà: *La Cansó del 6 d'octubre*.

L'aixecament republicà federal del 1869 s'ha d'entendre dins el marc de malestar, a nivell de tot l'Estat, pel mal govern de l'Assemblea Constituent de Madrid, la qual, com ja hem avançat més amunt, semblava no voler respectar les promeses del setembre de 1868. El març de 1869, l'Assemblea va signar el decret de quintes, un fet que va provocar diferents revoltes a Catalunya i a la resta de l'Estat. Aquestes van ser de caràcter desorganitzat i, finalment, no van poder sobreposar-se al govern, tot i que van aconseguir demostrar que la insurrecció

no era per a la cultura política republicana un simple acte de presa del poder sinó una forma d'afirmar una presència democràtica —una presència del “poble” dels sectors populars— que havia d'assegurar un programa revolucionari, almenys el programa de setembre de 1868 (Gabriel 2007: 267).

A l'Arxiu Comarcal del Baix Empordà s'hi conserva un cartell de gran format amb la lletra sencera de la cançó i un gravat a la capçalera que il·lustra el títol (v. **il·l. 5.8**). La música de

³² Actor, cantant i empresari, Arderius era fill de pare andalús i mare francesa. Va ser un personatge important de la lírica espanyola del segle XIX, i ell mateix es definia com «el que trasplantó el género bufo a Espanya» (Casares 1994: 283).

la cançó es creia perduda perquè no se n'havia conservat cap partitura ni cap rastre de tradició oral. Tanmateix, la característica repetició de les paraules «oydá, oydá» que també apareix en altres cançons, ens va alertar que es tractava d'una melodia popularitzada bastant recurrent:

Avuy d'un jorn de guerra
 vos contarém l'història
 y en guardara memoria
 la gent del Ampurdá.
 Sí! sí! oydá!
 n'és fetxa memorable
 oydá! [—oydá!]
 que mai s'esborrará. (ACBE, Col·lecció ACBE, *Cansó del 6 d'octubre*, 1869).

Les expressions com «oydá», i les onomatopeies com «Requetetxec» o «Quec-que-re-quec» eren molt habituals en aquest tipus de cançons dictades que es difonien oralment. Fins i tot, una mateixa melodia podia ser utilitzada per faccions ideològiques contràries, com per exemple aquesta cançó carlina:

A don Carlos setè
 volem per Rei d'Espanya,
 que es Rei de bona fe
 i és home que no enganya.
 Oidà, oidà,
 anima't, pobra Espanya,
 oidà, oidà,
 que en Carlos ja vindrà.
 Sí, sí, sí, sí: sí que vindrà.
 No, no, no, no: no faltará
 Rin-tin, rin-tin
 Tin-ti-rin-tin
 Ran, tan, ran, tan,
 Tam, pa-ta-plam (Marco [1967] 1978: 101-102).³³

La reconstrucció de la melodia (v. **il·1. 5.9**) que acompanya totes aquestes cançons ha estat possible gràcies a la localització de dues sardanes més: *El Foc de la Bisbal* de Josep Canet i *El*

³³ A la *Cansó del 6 d'octubre*, les onomatopeies del final de la tornada no estaven escrites, però no obstant això, és probable que s'improvisessin al moment de cantar-la.

6 de octubre en la Bisbal de P. Costa (v. **il·l. 5.10 i 5.11**).³⁴ La melodia principal de totes dues sardanes coincideix amb la de Pep Ventura. Pensem que la de Costa podria haver estat escrita en el moment dels fets d'octubre o poc després, mentre que la de Canet devia ser composta posteriorment, en algun dels aniversaris de l'aixecament tal com indica la portada: «Un record a La Bisbal del dia 6 d'octubre de 1869/ Arreglo de Josep Canet/ (nota)/ El Foc de La Bisbal, es la primera sardana de totes les que s'han compost á l'estil guerren».³⁵

Ara bé, perquè Pep Ventura va escriure aquesta sardana, quan ho va fer i perquè va posar-li el títol de *Can Can*? Les partícels que s'han conservat, estan copiades al quadern n. 28, el qual hem situat cronològicament entre els anys 1871-1872. Encara que els nostres càlculs oscil·lin en un o dos anys, és segur que va ser durant el Sexenni Revolucionari, i també sabem que la lletra de la cançó va arribar a Figueres:

Circulan con profusion por esta villa canciones que relatan los acontecimientos que tuvieron lugar en La Bisbal y su comarca durante el levantamiento republicano federal. Sus estrofas ó cantares reseñan la verdad de los hechos ocurridos, con mas imparcialidad y exactitud que el folleto que dias atrás leimos a pesar de titularse testigo imparcial del autor de la "Crónica verídica y detallada etc., etc." pues la parcialidad monárquica respira allí por todos lados» (*EA*, a. IX, 4a època, n. 5, 30.12.1869, p. 3).³⁶

No obstant això, el títol de la sardana ens porta cap una altra banda. A la Biblioteca Nacional de Catalunya es conserva un full volant imprès que es titula *El Can-Can, ó signia, Los estudiantes de Barcelona: canso popular a imitació de la que'n frança se coneix per Les étudiants de Paris*.³⁷ La lletra d'aquesta cançó va ser publicada a Barcelona, per Ramírez y Ca. precisament l'any 1869, i va ser reimpressa pels descendents d'aquest impressor el 1878. D'aquesta cançó sí que en queda memòria oral, encara, a La Bisbal d'Empordà. Josep Bahí i Maymí (La Bisbal, 1923) en recorda la cantarella i que el tema tenia alguna cosa a veure

³⁴ La primera localitzada a l'arxiu particular de Vicenç Esteban de Tossa de Mar, i la segona a l'Arxiu Comarcal del Baix Empordà (ACBE, Fons Canet, «El Foc de la Bisbal», sd.). No hem pogut determinar qui era P. Costa. Josep Canet, en canvi, va ser un reconegut intèrpret de La Principal de La Bisbal i el seu director entre els anys 1891 i 1894.

³⁵ ACBE, Fons Canet, «El Foc de la Bisbal», sd.

³⁶ La «Crónica verídica y detallada» a la qual fa referència *El Ampurdanés* és un llibre escrit per «un testigo imparcial» que es va publicar a La Bisbal a la impremta de Joan Gener, titulada *Crónica verídica y tallada de los sucesos acaecidos en la villa de la Bisbal y su comarca, con motivo del levantamiento republicano del mes de Octubre de 1869*.

³⁷ BC, top. Ro. 1046.

amb uns estudiants de París.³⁸ I a la vila de Tossa de Mar, a La Selva, Vicenç Esteban Darder ens n'ha cantat la primera estrofa:

No hi ha noies al món
 com les de Barcelona
 que ballin el cancan
 la cosa més bufona
Oidà, oidà
 que durí tan com pugui
oidà, oidà
 prou que s'acabarà.
E piu piu
la mare m'ho diu
que a la vora del riu.

(Entrevista a Vicenç Esteban Darder, 4 d'octubre de 2008, Tossa de Mar).

També hem trobat l'imprès d'un *Can-can carlista ó siguiu cansó popular per cantarse y no per ballarse*, atribuït a «L'invicte general D. Ramon Cabrera».³⁹ En qualsevol cas, però, no tindria cap sentit una sardana de Pep Ventura interpretada a l'Empordà durant el Sexenni i amb una lletra dels carlins. A menys que, per exemple, els empordanesos en fessin mofa tot ballant.

Malgrat que les sardanes llargues ja no tenien res a veure amb els balls cantats d'Antic Règim, l'habilitat dels compositors per incorporar-hi cançons i melodies de diferent consideració a la part central dels llargs —des de músiques de moda, com les òperes i les havaneres, fins a cants de sentit col·lectiu— va possibilitar que també els himnes revolucionaris hi tinguessin cabuda. *Cants del dia* i *Sardana Can Can* en són dos exemples magnífics.

³⁸ La informació és raportada per Anna i Helena Planas i Bahí, nétes de Josep Bahí i Maymí de La Bisbal d'Empordà.

³⁹ Grau (2007: 103) afirma que quan el carlí Francesc Savalls (1817-1886) entrava a una població, «tenia per costum ordenar al seu estat major que organitzés festes a base de balls i de sardanes», unes activitats en les quals sembla que participava activament. Roviró (*et al.* 2004: 85-86), en la nota que acompanya la transcripció de la «Sardana carlina de Rupit», també indica que la informant Francesca Palou descriu com els carlins en ocupar un poble «dictaven una cançó per fer-se ben veure i presentar-se com a joves guapos i elegants davant les noies». No obstant això, Roviró (*et al.*) assenyala clarament que la sardana és en compàs de tres per quatre i no es correspon pas al model de sardana ballada.

La política a l'escena i a la plaça

La historiografia operística del segle XIX sempre reserva un espai per a les obres «polítiques» del romanticisme musical: les denominades òperes nacionals. Tanmateix, si convenim que els teatres són espais per a la representació del poder establert, al segle XVII els escenaris ja servien per fer visible l'autoritat i, per tant, tota la història de l'òpera es podria analitzar en un sentit polític:

Throughout three centuries, the opera was the privileged place for enacting the fantasy of a mythical community, and by virtue of this presentation, the «imagined community» (to use Benedict Anderson's term) spilled over into the «real» community, as it were: first as the supporting fantasy of the absolute monarchy and then as the foundational myth of the nation-state —court opera evolved into the «state opera» (Dollár i Zizek 2002: 3).⁴⁰

Al segle XIX, doncs, el poble que s'asseia a les llotges i que passejava per les platees dels teatres, veia representat un poble «imaginari» a escena, un poble que s'autodefinia dins els nous límits de l'estratègia de sociopolítica nacional.⁴¹ La relació entre fantasia i realitat era molt evident —tan evident com ho havia estat en l'Antic Règim, però adreçada a un públic més ampli— i, en més d'una ocasió, una representació operística va ser el revulsiu per inflamar els esperits de revolta de la ciutadania amb la intenció d'assolir la llibertat nacional.

És a bastament conegut el cas de *La muette de Portici*, amb llibret de German Delavigne (1790-1868) i Eugène Scribe (1791-1861) i música de Daniel François Esprit Auber (1782-1871), representada el 25 d'agost de 1830 al Théâtre de la Monnaie de Brussel·les. L'obra va excitar tant els belgues, —sobretot el duo «Amour sacre de la patrie»—, que en acabar «they rushed out to storm the courthouse, and so began the national revolution that finally established Belgian political independence» (Arblaster 2000: 49-50).⁴²

Aquest fenomen també va produir-se a l'Espanya del Sexenni Revolucionari, però en lloc de l'òpera va ser la sarsuela el gènere que va desenvolupar una crítica més voraç a la

⁴⁰ «Al llarg de tres-cents anys, l'òpera va ser el lloc privilegiat per accionar la fantasia d'una comunitat mítica, i per virtut d'aquesta representació, la “comunitat imaginària” (usant el terme de Benedict Anderson) sobreixia a la comunitat “real”: primer com a suport fantasiós a la monarquia absoluta i després com a mite fundacional de les nacions-estat. L'òpera de cort es va convertir en òpera d'estat».

⁴¹ Recordem que en els cors de les òperes de Figueres, per exemple, els coristes de La Erato van participar en les representacions al Teatre municipal, fent que realitat i ficció es confonguessin d'una manera encara més versemblant (v. §3).

⁴² «que tothom va córrer a assaltar el palau de la cort, donant inici a la revolució nacional que finalment va establir la independència política de Bèlgica».

monarquia i als governs provisionals. Algunes sarsueles escrites des de Madrid van tenir ressò en diversos teatres del vast territori intercontinental que abraçava el poder d'Isabel II, com el mateix Teatre municipal de Figueres.

Al segon capítol d'aquest treball ja hem descrit quins fragments d'òperes i sarsueles Pep Ventura va utilitzar com a nucli temàtic de diverses sardanes. No obstant això, ara volem posar de manifest que alguns dels títols que Ventura va escollir són especialment significatius. Compondre la *Sardana Sonnambula* pocs mesos després de l'estrena de l'òpera al Teatre de Figueres era un senyal d'habilitat comercial —de màrqueting, en diríem avui—, però escriure una sardana sobre *El diablo en el poder* la primavera de 1871 tenia un missatge més transcendent: aquesta sarsuela i la sardana corresponent s'interpretaven a la capital empordanesa mentre el general Prim i la seva camarilla escollien Amadeu de Savoia nou rei d'Espanya!⁴³

El llibret de la sarsuela de Francisco Asenjo Barbieri i del vigatà Francesc Camprodon, estrenada l'11 de novembre de 1856 al Teatro de la Zarzuela de Madrid, feia referència a l'època de Felip V, però

algunas de las muchas alusiones políticas que tiene *El diablo en el poder* eran tan adecuadas a cuanto ocurría en la época de su representación, que parecía que a propósito se había escrito, lo cual como queda dicho no era así, pues estaban compuestas en una situación política enteramente contraria a la de entonces (Casares 1994: 197).

Alguns fragments d'aquesta obra van tornar a tenir evidents semblances amb el context històric quinze anys després de l'estrena. L'argument transcorre en una embolicada trama de malentesos, matrimonis forçats entre nobles i amors no correspostos. El Conde de Sauce invoca el diable perquè l'ajudi a sortir de la misèria, i Antonio de Ubilla, un personatge sense títols nobiliaris que vol casar-se amb la filla del Conde de Montellano, es fa passar per diable, prometent-li que arribarà a ministre si fa el que ell li diu. Finalment, Ubilla aconsegueix amb les seva astúcia casar-se amb la filla del primer ministre i obtenir el títol de Marqués de Rivas. L'innocent Conde de Sauce queda molt sorprès i es pregunta com acabarà Espanya amb un diable al poder. Al final, tots arriben a la conclusió que aquesta és la millor solució, perquè com que Espanya en aquella època ja era un infern, potser «un diable en el poder» ajudaria a una millor entesa i a la prosperitat del país.

⁴³ La sarsuela *El diablo en el poder* es va estrenar a Figueres el novembre de 1870 (v. Annex E).

El fragment que Ventura va escollir és una ària del Conde de Sauce el qual, creient-se que, efectivament, arribaria a ser ministre, enumera un reguitzell de disbarats amb tot el que ha pensat fer quan ocupi al càrrec:

Conde: **Si el Rey me llama
le propondré caminos y canales
que crucen por doquier
del mar mi brazo yo traeré
y toda nuestra escuadra
vendrá a Carabanchel
y para grandeza del pueblo español
así que hasta Cádiz,
un cauce haya abierto
convertiré en puerto
la Puerta del Sol.**

Coro: Oh que programa tan español

Conde: Cuando a la corte llegue la mar,
la pesca de ballenas la Mancha explotará
y a estraños climas podrá exportar
sus ricas producciones de esparto y azafrán
y cuando a las puertas el mar se verán,
perdiendo los pueblos su forma grotesca,
en pueblos de pesca se convertirán.

Coro: Grande es la idea
bello es el plan (Camprodon i Barbieri 1856: 79).⁴⁴

Les partícels d'aquesta sardana estan copiades al quadern «n. 29», el qual nosaltres hem datat al voltant de la temporada 1871-1872 (v. **Annex B**). Molt probablement, doncs, si la sarsuela es va representar la tardor de 1870, Ventura va preparar la sardana per la primavera de 1871, just els mesos en els quals Amadeu de Savoia pujava al tron d'Espanya, un nou «infern» per als republicans.

En aquella mateixa època, el desembre de 1870, el periòdic republicà *El Ampurdanés* feia pública una petició a la companyia de Manuel Rumià —la que tenia arrendat el Teatre municipal— perquè representés l'obra *Macarronini I*, una «bufonada còmica» escrita per Eduardo Navarro Gonzalvo (1846-1902): «¿Les sería posible á la Compañía que actua en

⁴⁴ Marquem amb negreta el fragment exacte que Pep Ventura va utilitzar per compondre la sardana corresponent.

nuestro Teatro, dejarnos ver al célebre MACARRONINI I, que tanto ruido ha causado en Madrid [...]».⁴⁵ Aquesta obra va generar molta polèmica a la capital espanyola, i després de la mort de Prim va ser prohibida. Tanmateix, però, se n'havien fet fins a 23 representacions, tot un èxit a l'època, i malgrat la mala qualitat del text la gent s'hi havia aficionat per la violència satírica de l'obra (Caldera 1995: 122).

El malnom d'Amadeu de Savoia estava en boca de tothom, ja fos de manera seriosa o irònica:

Sabemos que un prójimo, vecino nuestro, ha presentado demanda para un juicio sobre la usurpación de estado civil, al afortunado Aosta, por haberle robado el nombre de Macarroni I, supuesto que este nombre toca de derecho y desde hace mucho tiempo á nuestro demandante. Todo lo mas que puede conseguir es que sea Macarroni II, y esto en gracia á la buena cordialidad que debe reinar entre los amigos del trono (*EA*, a. X, 4a època, n. 97, 10.11.1871, p. 3).

Durant el Sexenni no només es va qüestionar el sistema de govern, monarquia o república, sinó també la relació entre classes socials. Una de les sarsueles que va posar en evidència aquest tema va ser *El barón de la Castaña*, una adaptació de José Vicente Arche d'una obra francesa amb música de Charles Lecoq (1832-1918). L'obra es va estrenar al Teatro del Buen Retiro de Madrid el 14 de juliol de 1872 (la data probablement no és gens casual). El llibret d'aquesta sarsuela és una crítica còmica i burlesca al poder i als privilegis de determinats estaments. Pep Ventura va escollir un fragment molt significatiu, un tercet entre Manrique, Paloma i Macario Tragabolas: «De lo feudal, bello ideal! Raza especial, Piramidal!», «Fue una raza colosal». Els tres personatges canten en passat, fent evident que el model d'Antic Règim, irònicament el «bello ideal» per a uns quants privilegiats, ha passat a la història ([Liern i Vicente Arche] 1872).

Igual com *El diablo en el poder*, la sardana *El barón de la castaña* es devia interpretar al Teatre de Figueres —tot i que no en tenim notícia— i a les places empordaneses entre els anys 1873 i 1874. La pista cronològica ens la dóna, una vegada més, la còpia de les partícules que, en aquest cas, es conserven al quadern «n. 36» (v. **Annex B**).

L'Església com a institució també va ser criticada pels republicans federals empordanesos, amb enfrontaments directes durant el Sexenni. En aquest sentit, hi ha una tercera sardana que val la pena esmentar, *Fray José* (n. inv. 96(2) i 165/5). El títol fa referència a un

⁴⁵ *EA*, a. X, 4a època, n. 108 (18.12.1870), p. 3.

personatge de *Los Magyares*, sarsuela amb text de Luis de Olona i música de Joaquín Gaztambide estrenada al Teatro de la Zarzuela de Madrid el 12 d'abril de 1857. L'acció de *Los Magyares* transcorre l'any 1742, època en què França i Prússia envaeixen l'Imperi Austríac i la reina Maria Teresa d'Àustria s'ha d'amagar a Hongria amb l'hereu, encara un infant. Fray José és un llec, un escarràs de l'Església que desenvolupa les feines més ingrates, com fer de sagristà i cobrar el delme casa per casa. Aquest personatge esdevé clau al final de la sarsuela, perquè és ell qui dona el senyal perquè el poble es revolti contra el traïdor de la història, Roberto comte de Buda, possibilitant així la proclamació del fill de Maria Teresa com a rei d'Hongria.

Pep Ventura va escollir per a la sardana *Fray José* l'ària en la qual el llec es presenta, un fragment còmic i ple d'ironia en el qual el personatge utilitza, fins i tot, un llatí macarrònic:

| | |
|-------------------|--|
| <i>Coro:</i> | Buenas tardes. |
| <i>Fray Jose:</i> | Buenas tardes. |
| <i>Coro:</i> | Bienvenido Fray José ¿No se apea su merced? |
| <i>Fray Jose:</i> | Sí, me apeo |
| <i>Coro:</i> | Cuidadito, (Ayudándole a bajar de la mula) cuidadito no caer. (Fray Jose se apea de la mula ayudado por los aldeanos y viene al proscenio) |
| <i>Fray Jose:</i> | Ego sum, ego sum, ¡el leguito del convento! Ego sum, además campanero y sacristán. En el coro canturreo. ¡Laus Deo! Y repico con afán, lán, lán, lán, lán (Olona i Gaztambide 1860: 27-29). |

L'interès musical és, segurament, el motiu principal pel qual Pep Ventura va escollir aquest fragment per transformar-lo en una sardana. No obstant això, no oblidem que durant el Sexenni, l'Ajuntament de Figueres va prohibir al capellà tocar les campanes durant el Carnaval, i que la separació entre Església i Estat era una de les tesis principals del republicanisme català.⁴⁶ No podem afirmar rotundament que aquesta sardana fos escrita expressament contra l'Església, o per generar tensions amb l'estament religiós de Figueres, ni tan sols amb una actitud volgudament crítica. Senzillament constatem que l'elecció d'aquest fragment potser no és tan casual.

Pocs mesos després, per exemple, Ventura va compondre *Lo Somaten* (n. inv. 60 i 171/9) una sardana que utilitzava el símbol de la campana revolucionària per advertir i reclutar els republicans federals davant del perill dels carlins (v. **il·l. 5.12**). La contraposició de les campanes fictícies de *Fray José* amb les campanes republicanes, tanmateix, és evident i volíem fer-la explícita.⁴⁷

Pep Ventura també va escriure una sardana sobre la sarsuela *Catalina*, dels mateixos autors que *Los Magyares*, una obra estrenada al Teatro del Circo de Madrid el 23 d'octubre de 1854.⁴⁸ L'argument d'aquesta obra no és original de Luis Olona, sinó una adaptació, amb variants, de l'obra d'Eugène Scribe *L'étoile du Nord*. Meyerbeer posà música al text de Scribe i l'òpera es va estrenar a París el 16 de febrer de 1854, uns mesos abans que *Catalina*.⁴⁹

L'argument de la sarsuela es un «cúmulo de anacronismos y disparates históricos» que transcorre al golf de Finlàndia durant el segle XVII (Cotarelo [1934] 2000: 33). En aquest cas, el músic de Figueres va escollir tres fragments diferents de la sarsuela per bastir la seva sardana i pensem que va triar, significativament els tres fragments més bèl·lics i més

⁴⁶ «El Ayuntamiento acordó oficiar como en años anteriores al Rdo. Cura parroco de esta villa, que en las noches de Carnaval se abstenga de hacer tocar las campanas como era costumbre en esta poblacion» (AMF, «Manual de Acuerdos 1871», 17 de febrer de 1871, f. 14r).

⁴⁷ Ventura també va compondre una altra sardana sobre aquesta sarsuela *Los Magyares*. En aquest cas es tracta d'una pastorel·la —«Quién al son de mi viola quiere cantar, quiere bailar?»— cantada per un altre dels personatges de la història, Georgey, un magiar que vol venjar la mort del seu fill.

⁴⁸ En aquella època estaven de moda les sarsueles sobre temes històrics, i com que l'argument d'aquesta al·ludeix al tsar Pere el Gran i a la tsarina Catalina I, l'obra va assolir un gran èxit (Alier 2002: 252).

⁴⁹ Segons Peña y Goñi, «hojear Catalina es conocer a su autor, es tenerlo delante y examinarlo en todas sus fases, bajo todos sus aspectos, porque *Catalina* es, sin género alguno de duda, la obra maestra del compositor español, la que mejor refleja el robusto temperamento dramático y las singulares despreocupaciones de Joaquín Gaztambide» (Peña y Goñi [1885] 2004: 393). Segons Sobrino, Olona va saber escriure un llibret interessant, i Gaztambide, sense incloure cap referència a la música russa del moment va escriure una de les seves millors obres (Sobrino 2002c: 432).

espectaculars: «Introducción y coro de carpinteros» (nº 1), la part central del duo de Miguel i Berta (nº 15) i la «Canción y marcha de reclutas» (nº 8) (Olona i Gaztambide 1854).

La introducció i el cor de fusters va ser un dels números musicals més destacats del primer acte de la sarsuela (Alier 2002: 253). La introducció presentava «un bonito y animado cuadro con el golpear de los martillos de los carpinteros y el coro de mujeres, en el cual una melodía dulce se mezcla con estos juegos no músicos que Gaztambide manejaba tan diestramente» (Cotarelo [1934] 2000: 33). No podem deixar de mencionar la similitud d'aquest títol amb la «polka catalana corejada» *La Maquinista* que Clavé va compondre el maig de 1867, amb la qual el músic barceloní va expressar, amb la intervenció del mall i l'enclusa, un dels puntals de les idees liberals i republicanes, la importància del treball:

Fragment de «Coro de carpinteros»

Trabajando noche y día

sin reposo ni solaz,

pasan breves nuestros años,

nuestra vida se nos va.

Pin, pin, pan, pan,

pin, pin, pan.

Duro al yunque, dale al mazo,

fuerte el golpe, firme el brazo,

nuestra sangre el sol que brilla

enardece más y más.

Trabajemos, trabajemos,

no haya tregua ni solaz.

(Olona i Gaztambide 1864: 80-82).

Fragment de *La Maquinista*

La campana al treball crida:

-¡Al taller! - ¡A treballar!

Es lo pa de la familia

La suor de nostre afany.

-¡Al taller! - ¡A las enclusas!

-¡Al cargoll! - ¡Al torn! - ¡Al banch!

Que los timbres més honrosos

Son timbres del treball.

¡Dali, dali sens descans!

-Afanyéms! - ¡A la tarea!

Dali, dali sens descans!

(Clavé 1897: 165).

El segon fragment de la sardana és explícitament bèl·lic. Es tracta d'un duo entre els enamorats Berta i Miguel, en el qual aquest últim descriu el camp de batalla amb onomatopeies ben marcades:

Miguel:

Pin, pan (*Gesto de dar sablazos*)

Cien descargas tirando al montón.

¡Pataplón!... (*Id. de disparar el fusil*)

De tambores el toque marcial

Raaan. (*Redoblando*)

Y el estruendo del ronco cañón.

¡Bon, bon, bon! (*Fuerte*)

Berta (asustada): ¡Ay!
Miguel: Mas al cabo ya estoy junto a tí.
Tirirí
Viva, viva mi Berta, mi amor.
Tiriró
Ririrí, tirirí, tirirí, tirirí (*Bailando*)
Yo me quiero de viejo morir.
Tirirí
Que otro exponga el pellejo por mí.

(Olona i Gaztambide 1864: 75).

La sardana *Catalina* acaba finalment amb un número d'ambient militar:

| <i>Reclutas</i> | <i>Tambores</i> | <i>Reclutas y tenores</i> | <i>Segundos tenores y bajos</i> |
|-------------------|--------------------|------------------------------|---------------------------------|
| <i>Bailarinas</i> | | <i>primeros</i> | |
| Bailando | Tran, tran, | ¡Ánimo y bravura | ¡Ánimo y bravura, |
| Idem | tran. | no faltarán, no! | voto a san! |
| Idem | Tran, tran, | Gracia y apostura | Bien por los reclutas. |
| Idem | tran. | ved si la habrá. ¡Ah! | ¡Bueno va! ¡Va! |
| Idem | Tran, tran, | Es la infantería | ¡Va! ¡Va! ¡Va! |
| Idem | tran. | por la gallardía, | Es la infantería |
| Idem | Tran, tran, | tropa que en el mundo | ¡Bien! ¡Bien! ¡Bien! |
| Idem | tran. | no tiene rival. | A la verdad. |

(Olona i Gaztambide 1864: 45).

La bibliografia sobre Pep Ventura no havia situat mai aquestes quatre sardanes en una cronologia tan avançada ni n'havia destacat la relació amb les obres líriques. Ben al contrari. La sardana *Catalina*, com hem dit, s'ha presentat molt sovint com a *Caterina* i *Fray José* i *El barón de la castaña* ni tan sols apareixen a la relació de títols del músic de Figueres (Capmany 1848: 93; Mainar 1989: 40). *El diablo en el poder* sí que figura en aquestes llistates més o menys completes de Capmany i Mainar, tot i que per al primer, el nom li val la consideració de «sardana curios» i, per aquest motiu, està fora de l'ordre alfabètic, juntament amb altres títols en castellà (Capmany 1948: 96). En la majoria de textos del segle XX dedicats a Ventura, aquestes sardanes han causat una gran incomoditat, segurament més encara que les sardanes sobre temes d'òpera, i una incongruència flagrant amb els arguments que presentaven el músic des de la construcció del mite de la cultura popular catalana. Però

situades en el context que els correspon, aquestes composicions ens donen una dimensió molt més ampla del personatge i de la història contemporània.

Sardana republicana *versus* contrapàs carlí

El contrapàs havia compartit amb les sardanes el protagonisme dels balls de plaça al llarg de la primera meitat del segle XIX (v. §1). Es ballava en semicercle, i amb diferents variants i tipologies, havia estat present a les comarques gironines i a la Catalunya del Nord, on es coneixia com una *danse catalane*.⁵⁰

il existe encore d'autres danses catalanes. Nous ne fereons mention que du contrapas, où les danseurs, disposés en rond, se tiennent par la main, à l'exception des conducteurs de la danse, qui impriment au cercle un mouvement général. Ils font quelques pas d'un côté, les répètent ensuite de l'autre. La répétition de ces mouvements forme toute la danse. Le pas propre à cette saltation se nomme l'*espardanyéta*. C'est un battement très-rapide du talon contre le coude-pied, dit-on, qui n'est pas sans mérite, et qui rompt un peu la monotonie du balancement perpétuel de cette danse. Le *contrapas* est grave, et presque mélancolique (Voilart 1823: 128-129).⁵¹

L'estructura de la dansa, tant en l'aspecte musical com en el coreogràfic, no seguia una mètrica de repetició regular. Per tal de memoritzar el número de passos i la direcció d'aquests —esquerra i dreta—, els balladors van idear un sistema mnemotècnic que consistia en relacionar la música i la coreografia amb la lletra de la passió de Jesucrist: «Pecador, tingues esmena: tingues dolor del Redemptor sempre», etc. És per aquest motiu que també era conegut amb el nom de *divino*. S'han conservat diferents documents que recullen la música i el repartiment del contrapàs, així com diversos impresos del segle XIX amb l'explicació del ball, la lletra del *divino* i els esquemes coreogràfics per ballar cada un dels tipus de contrapàs (Mas 1988) (v. **il·l. 5.1**).

⁵⁰ Ens referim al contrapàs en general, sense entrar en les diferents classificacions de contrapassos que esmenta Capmany: «*llarg* a l'Empordà i a la Selva, d'ell prové el *curt*, i al seu costat es troben el *sardà* i el *porsigola* [...]» (1922: 25).

⁵¹ «Hi ha encara altres danses catalanes. Només mencionarem el contrapàs, en el qual els balladors, disposats en rotllana es donen la mà, a excepció dels conductors de la dansa, els quals donen al cercle el moviment general. Ells fan alguns passos d'un costat, i els repeteixen seguidament de l'altre costat. La repetició dels moviments conforma tota la dansa. El pas propi d'aquesta dansa s'anomena l'*espardenyeta*. És un batement molt ràpid del taló contra l'empenya, que té mèrit i que trenca una mica la monotonia del balanceig perpetu d'aquesta dansa. El contrapas és greu, i quasi melancòlic».

A la segona meitat del segle XIX, el contrapàs va anar desapareixent de l'Empordà fins al punt que, entrat el nou-cents, hi hagué diferents intents per recuperar-lo (Capmany 1922; Mas 1988). Un dels principals instigadors d'aquesta recuperació va ser Salvador Raurich (1869-1945), un personatge polifacètic, músic i astrònom, nascut a Londres de pares catalans.

Amb l'objectiu de conèixer les característiques principals del contrapàs, just abans de restaurar-lo a Barcelona el 1908, Raurich va enviar un qüestionari a músics i persones rellevants de la cultura catalana, entre els quals l'escriptora Caterina Albert (1869-1966), el compositor Vicenç Bou (1885-1962), el musicòleg Felip Pedrell (1841-1922) o el polític Carles Rahola (1881-1939).⁵² Algunes de les respostes que va rebre indiquen una nova hipòtesi, que alhora complementa la de les sardanes i farandoles republicanes: el contrapàs va desaparèixer definitivament de l'Empordà després de La Gloriosa per motius ideològics, no pas per la *invasió* dels balls moderns —un dels arguments preferits pels historiadors locals i folkloristes del segle XX.⁵³

Una de les explicacions que Raurich va tenir a les mans va ser aquesta, signada per Pere Costa de Begur l'any 1921:⁵⁴

[...] se vivía entonces en una época política tal vez nunca vista en España, la revolución del 68, la guerra Carlista, la República, todo el mundo era político y las luchas de aquellos tiempos casi puede decirse que [no] consistían en otra cosa que en la conquista de la Libertad contra la Religión representada por los Carlistas, y como la letra del Contrapás como es sabido es un fragmento de la Pasión de Jesucristo, representaba la reacción, y la Sardana Larga representaba la tan luchada Libertad, por esta causa al pueblo le parece tan simpática la Sardana Larga. Por lo dicho yo conceptuo que la tan rápida desaparición de Contrapás fue mas que otra cosa una consecuencia política (BC, Fons Salvador Raurich, M4446).

⁵² BC, Fons Salvador Raurich, Epistolari, M4446. «L'any 1908, la colla que a Banyoles havia efectuat la restauració [del contrapàs] anà a Barcelona i ballà amb gran èxit el contrapàs en el festival de danses populars catalanes celebrat al Parc Güell en commemoració del cinquantenari dels Jocs Florals. Aquests intents de reincorporació del contrapàs a la dansa popular vivent no reeixiren; el jovent no s'interessà per la vella dansa i restà sense fruit el molt lloable esforç que uns quants enamorats de les nostres tradicions havien realitzat» (Pujol i Amades 1936: 191).

⁵³ «Tots aquests balls practicats a l'Empordà [La Farandola, el Ball Pla, la Balanguera, les Corrandes, el Contrapàs], esdevingueren en inferioritat amb els altres balls d'importació que eren i són els balls dits de saló, com el vals, la polca, la masurca, el xotis, l'americana, el rigodón, etc.» (Riera 1951: 16). Per fer explícit un dels molts exemples que podríem reportar.

⁵⁴ És probable que Pere Costa fos el compositor de la sardana *El 6 de octubre en la Bisbal*, però no ho podem assegurar del cert.

La separació de l'Església i l'Estat va ser un dels puntals de l'ideari republicà d'aquella època. Durant la dècada de 1850 i 1860, però, entre Francesc Pi i Margall i Emilio Castelar (1837-1899) —dos dels polítics republicans més destacats de l'època—, hi havia algunes divergències entorn d'aquest tema. Per Castelar, el referent del republicanisme conservador i d'ordre, tan sols era necessari portar a terme l'efectiva separació entre Església i Estat, mentre que la crítica religiosa, per Pi i Margall, era molt més profunda. L'argument pimargallià i dels federals defensava el lliure examen i la lliure actuació de l'home, una concepció oposada frontalment al catolicisme (Duarte 2004: 81). La desaparició del contrapàs, doncs, va tenir molt probablement un punt important en la qüestió religiosa.

Una altra resposta que es conserva al fons Salvador Raurich de la Biblioteca Nacional de Catalunya, en aquest cas anònima, també fa referència a les qüestions polítiques al voltant del contrapàs i les sardanes. I en aquesta ocasió, amb referències directes a les composicions de Pep Ventura:

[El contrapàs] ha comensat perdre importància per los fets polítichs añ 69. temps de febre de llibertad y de rebolucions com la lleure es los pasos de la Pasió'l poble comensat pera ferna burla y vinguéren las sardanas llargas d'en Pep Ventura y cuan el final de la guerra añ 75 que es bá acaba de quedar en desús ballanse solament la sardana en tota la Garrotxa y Empurdá (BC, Fons Salvador Raurich, M4441/6).⁵⁵

A banda de la qüestió religiosa, el contrapàs encara mantenia, en les figures dels capdansers la distinció pública de les classes socials privilegiades, una característica més pròpia de l'Antic Règim:

Sabut es que'l contrapàs te cap y cua de molta importància un que altre sobretot lo primer, de manera que'l que feya'l cap s'anomenaba que feya 'l contrapàs, y com que hera un honor, s'en trebia profit, los contrapasos es pagaban segons la categoria, siguen lo primer per lo tan 'l de mes preu al que's tocaba sortin de l'ofici: que'l feia regularment sempre l'ereu de la casa ó masia mes vistosa del poble donan per aixó 5, ó 10, o més pesetas, ahon agut ocasions que san pagat hasta 50 pesetas, lo mes corrent consistia en donar *tortells* que no era altre cosa que un grós pá blang (de fleca) foradad del mitg ahon y habia figuras com piñas y serps siguen la pasta adobada al matafaluga. aquets tortells que pesaban de 12 lliuras per lo menos se entregaban als pabordes á l'ofici com si diguessim á la basina es tenian á subasta y son rendimen serbia pera ajudar á pagar la festa. lo donar un tortell aque

⁵⁵ Malauradament aquest text és anònim i no hem pogut saber qui el va escriure. La veracitat dels fets que explica, però, és evident: els fets polítics de l'any 1869 fan referència, és clar, al *Foc de la Bisbal*, i també és molt interessant la data de 1875, una data simbòlica de canvi de cicle i el mateix any de la mort de Pep Ventura.

volia tenir dret á fer un contrapás un noi o noya de la casa (á las noyes també sel donaba) lo jove o noya que s'el donava lo contrapás elegian *pareja* y es mol natural que tal honor era pera'l promes ó promesa [...] (BC, Fons Salvador Raurich, M4441/6).

Els republicans federals no només van deixar de ballar contrapassos sinó que fins i tot en van fer burla. Capmany reconeix que hi havia un tipus de contrapàs amb el nom de tirabou, una mena de «motiu o sobrenom vulgar que se li aplica en època relativament moderna, quan ja era ballat amb poc respecte i amb pretext de fer gatzara» (1922: 25). Tenint en compte que el folklorista català vinculava el contrapàs a la influència de les danses de l'antiga Grècia clàssica i en situava l'origen «enllà del temps», aquesta època «relativament moderna» bé podia ser la dels anys 1860 i fins el 1875.

Efectivament, quan Josep Anselm Clavé va descriure la farandola l'any 1860, ja va puntualitzar que a l'Empordà aquest ball també era conegut amb els noms de «*contrapás y tirabou*». Per tant, ja no es tractava del contrapàs greu i solemne d'èpoques passades, sinó d'una música amb aire «*allegro gracioso, en compás de seis por ocho*», i que interpretava l'orquestra de plaça, anomenada «*copla, compuesta de los instrumentos pastoriles denominados, tiples, tenoras ó tarotas, flageolet ó fluiol, y tamboril, á los que se unen cornetines, y bajos de metal*» (Clavé 1860: 84-85).

Però en algunes poblacions empordaneses el contrapàs no va desaparèixer durant el Sexenni, tot el contrari. En viles governades pels carlins aquest ball fins i tot es va convertir en símbol d'aquesta facció política. A Mollet de Peralada, per exemple, l'alcalde només permetia ballar contrapassos, també anomenats el ball «de los pabordes». La premsa figuerenca va donar notícia d'aquest fet, assegurant que

Conocemos bastante á la autoridad popular de Mollet para creer que quiera arrastrar la impopularidad de una conducta seguida tan solo por alcaldes reaccionarios. Por lo demás el remedio es sencillo, pues acudiendo a la superioridad, como lo hicieron los de Navata, se hace comprender á los alcaldes que no pueden impedir que cada cual baile tanto como quiera y donde mejor le parezca (EA, a. XI, 4a època, n. 185, 07.09.1871, p. 3).

A Vilanant, una població que també era governada per carlins —com hem vist més amunt—, els contrapassos havien provocat tensions en els balls públics en és d'una ocasió. El juny de 1871, uns joves republicans ballaven sardanes a la plaça i un reconegut carlí de la vila va ser convidat per l'alcalde a ocupar la posició de capdanser al contrapàs. El carlí, amb tota la intenció, va lluir la seva «soberbia boina» provocant la irritació dels republicans.

Aquests, en acabar, van demanar als músics que toquessin la farandola, però l'alcalde va aturar el ball, «sin duda porque no queria perder tan presto, la buena impresion que le habia producido el *contrapás* del de la boina».⁵⁶

No obstant això, el contrapàs es va mantenir en algunes poblacions fins entrada la dècada de 1890. En zones de muntanya, com descriu encertadament Ramió (2003: 131-132), el contrapàs van perdurar durant alguns anys més. Aquesta afirmació és certa, però ho és en la mesura que els carlins es van concentrar, principalment, en zones de muntanya. L'argument principal per a recuperar-lo o mantenir-lo en algunes contrades era el dels privilegis i control social que proporcionava:

La tendència és anar-lo suprimint. Hi ha dues raons per no treure'l: Perque són unes quantes persones només les que lloguen la cobla i tot el poble que se'n beneficia. ¿no es just que al ballar las sardanas en la plassa pública's fassi alguna distinció a favor d'aquestos quants individuos que son los únichs que sempre están de paguera? Desenganyarse: la presunció de figurar está ficada al moll dels hossos en todas las personas de las societats modernas, y com que en las sardanas hi te entrada tothom, si no's balla altra cosa que sardanas llargas, no poden donarse á coneixer aquestos tals que tenen l'amabilitat de desembolsarse'ls cuartos pera que tothom se pugui divertir [...] (Romagueras 1890: 98).

Les sardanes, efectivament, havien esdevingut un senyal inequívoc de llibertat, igualtat i fraternitat. Fins i tot, a la Barcelona de 1869, quan les sardanes llargues encara eren poc conegudes a la capital catalana, la revista satírica liberal i anticarlina *La Flaca* va publicar un acudit gràfic en el qual hi havia dibuixada una sardana com a símbol republicà. Al centre de la imatge, la personificació d'Espanya demana clemència —«Pietà, pietà di me!»— en una escena de l'òpera *Robert le diable*. A l'esquerra de la imatge, la personificació de la República mostra els beneficis del seu sistema de govern: la fraternitat entre menestrals i senyors, el progrés simbolitzat per un tren, i la igualtat representada per una sardana. A la dreta, el rei Amadeu I —entronitzat com a nou rei d'Espanya el gener de 1871— estira la pobra Espanya cap a la guerra, la mort i una Església còmplice. A la part superior dels personatges, el castell s'oposa al vaixell, les possessions i els títols a la llibertat (v. **il·l. 5.2**).

A principi dels segle XX, l'oposició ideològica entre la sardana i el contrapàs encara perdurava en la memòria oral empordanesa. Lluís Corredor, nascut a Girona el 1932, ens va explicar que la seva besàvia, Maria Tor, era de Querforadat, una entitat de població de

⁵⁶ *EA*, a. XI, 4a època, n. 158 (04.06.1871), p. 3.

l'Alt Urgell que històricament havia pertangut a la Baixa Cerdanya. Maria Tor va casar-se amb un pagès de Palafrugell, i el matrimoni es va instal·lar a la població del Baix Empordà. En un temps que Corredor situa abans de la Guerra Civil, la seva besàvia estava renyida amb una veïna i quan es trobaven pel carrer sempre es proferien un insult: la veïna li criava «cerdanal!» (o «sardana», com es vulgui), i la Maria contestava: «contrapàs!».⁵⁷

Els dos contrapassos de Pep Ventura

Seria absurd negar que Pep Ventura va escriure almenys dos contrapassos, i més quan aquest fet en cap cas invalida la nostra hipòtesi. Les biografies del músic es refereixen a un únic contrapàs, el *Contrapas Sarda* (n. inv. 92, v. il·l 5.3), i han buscat en aquesta partitura la justificació d'una tradició més antiga: la de l'alternança entre sardanes i contrapassos, una pràctica que a les dècades de 1860 i 1870, almenys a Figueres, ja no estava en ús. Ja hem descrit com el contrapàs era motiu de burla i sota el nom de tirabou era un ball de gresca del jovent —una evidència més que determinats elements festius, malgrat que conservin el mateix nom, es transformen de manera lògica segons el moment i la societat que els practica.

Significativament, però, ni la premsa figuerenca ni els documents administratius de l'Ajuntament de Figueres donen pistes del context en el qual l'Orquestra de Pep Ventura interpretava aquell contrapàs sardà.

Tan sols tenim tres referències d'interpretacions de contrapassos per la cobla de Ventura, i totes tres a Barcelona. La primera, del juny de 1859 als jardins del Tívoli, en la qual la «copla completa de músicos de aquél país» va tocar «el contrapás y las sardanas ampurdanesas intermediadas de algún schotisch, polka y ball rudó» (v. §2); la segona, del 1868, en un concert organitzat per Clavé; i la tercera, del setembre de 1872, a la Plaça de Catalunya:

Programa de fiestas que se celebrarán en el día de hoy. [...] A las nueve de la mañana la copla gerundense de Cardoneda tocará en la plaza de Gerona, despues en la calle de Córtes y en la plaza de Cerdá (Ensanche). [...] A las tres de la tarde tendrá efecto en el magnífico entoldado de la plaza de

⁵⁷ Entrevista realitzada, juntament amb Joaquim Rabaseda, a Lluís Corredor (Girona, 1932), el dia 22 de juny de 2011 a la població de Sils.

Cataluña un gran baile popular con la orquesta ampurdanesa de Ventura que tocará «sardanas llargas», «contrapasos» y otros bailes (DB, n. 275, 29.09.1872, p. 9795).

Per les festes de La Mercè de l'any 1872, la Sociedad de Jóvenes de Barcelona va demanar a l'Ajuntament poder celebrar un «gran Baile Popular» a l'envelat que es va col·locar a la Plaça de Catalunya. La idea del representant d'aquella societat, Josep Sans Maleras, era organitzar una funció de balls públics i gratuïts adreçada als forasters, en la qual s'hi interpretessin «bailes antiguos, que llamarán la atencion, y amenizaran aquel festejo», uns balls que no podien faltar mai en una «festividad Catalana».⁵⁸ O sigui, estaven construint un model d'espectacle festiu assentat en els referents d'«antic» i «català», en la línia de l'article de *La Renaxensa* de 1871.

És probable, tot i que no ho podem confirmar del cert, que aquest contrapàs fos instrumentat per Pep Ventura sota l'encàrrec d'interpretar aquests «bailes antiguos» a Barcelona, uns balls que efectivament havien tingut una presència important a l'Empordà però que per motius polítics, com hem descrit més amunt, van deixar de ballar-se en poblacions de govern republicà. També és molt significatiu el concepte de «festividad Catalana» sota el qual s'inscrivia aquella activitat: el contrapàs s'estava folkloritzant a la Barcelona de 1872, trenta-cinc anys abans que Salvador Raurich n'impulsés la recuperació a la mateixa ciutat!

No tenim més informació sobre la finalitat amb la qual es va interpretar els contrapassos l'any 1859. Però aportem una nova dada amb la qual podem demostrar que l'agost de 1868, quatre anys abans del 1872, el contrapàs ja s'havia interpretat a Barcelona amb una intenció folklorista, és a dir, amb la consciència que els contrapassos ja estaven en desús i amb la voluntat de descobrir-los davant el públic barceloní com a antigalla.⁵⁹ I a més, amb la volguda diferenciació entre el contrapàs, presentat com un ball antic, i la sardana, presentada com un ball modern.

L'ocasió va ser un «Gran concierto nacional» que Josep Anselm Clavé va organitzar l'agost de 1868 en commemoració del desè aniversari de la inauguració dels concerts vespertins.

⁵⁸ AMCB, «L118 – Fires i Festes (Mercè) [1871-1873 I 1877]», top. B 5-H-6, Caixa 46.910, Any 1872, «Junta Directiva de Ferias, Exposiciones y Fiestas populares de Barcelona. Num. 15. Expediente relativo al Baile Popular y Conciertos en el Entoldado de la Plaça de Cataluña. Año 1872. Fechas del acuerdo aprobando la instalacion del entoldado», 29.08.1873, f. 1r-v i f. 5v.

⁵⁹ Recordem, però, que els barcelonins havien ballat o havien vist ballar contrapassos, «el baile serio de los payeses», fins ben entrada la dècada de 1820 (Cortada i Manjarres 1848: 235).

Hi van participar la Societat Coral Euterpe i l'orquestra dirigida per Francesc Porcell (1813-1881?), i el programa de peces que es va interpretar alternava balls antics i balls moderns, dels quals se'n destacava la procedència geogràfica (v. **il·1. 5.4**).

Com a exemple de «baile antiguo catalan», a la primera part del concert l'orquestra va tocar *Contrapas del Tira bon*, i seguidament el cor i l'orquestra va interpretar la «Sardana ampurdanesa (nueva)» titulada *Las noyetas de Figueras* de Pep Ventura (v. **il·1. 5.5**).⁶⁰

El més interessant de les partitelles per a orquestra, és que Ventura va escriure-hi anotacions que feien referència a la interpretació d'un ball que segurament els músics de Barcelona no havien sentit ni vist mai.⁶¹ Així, per exemple, al guió del violí principal, hi ha la següent indicació per enllaçar el contrapàs amb la sardana: «siguiendo el mismo tiempo, entran coro y orquesta a la Sardana advirtiendole que por poco que se altere mas o menos haria muy feo». I al final de la sardana, Ventura va advertir que

si se quiere tocar como se bayla, se vuelve otra vez arriba y siendo abajo, el Flautin solo hara el contrapunto como sigue [Ventura copia el contrapunt i segueix amb l'explicació] como ya ve, el Flautin para hacer el contrapunto deja el ultimo compas y se repite una vez la segunda parte, y vuelve contrapunto una vez mas la misma, y concluye (Arxiu de la Federació de Cors de Clavé, «Violín Principal Guión/ una parte de Contrapas para orquesta/ y Sardana Las Noyetas de Figueras para Coros i Orquesta/ por/ José Ma. Ventura», n. 202).

Probablement es tracta del primer contrapàs i de la primera sardana llarga instrumentats per a orquestra simfònica. La instrumentació del contrapàs és més reduïda que la de la sardana, i només inclou: flautí, dos clarinets, dos oboès, dos fagots, dos cornetins en si bemoll, dos trombons, dues trompes, un *bajo* i tamborí. A la sardana Ventura hi va afegir la corda, un bombo, timbales, dues trompes més, una tenora i dos tibles. Potser Ventura va fer el viatge fins a Barcelona per interpretar aquella sardana amb la tenora; és probable. Tanmateix, a la capital catalana alguns músics de la Banda del Regiment d'Artilleria eren empordanesos, i en altres ocasions aquella formació també va incorporar «instrumentos característicos del Ampurdán» en les seves interpretacions:

⁶⁰ *EE*, a. X, n. 350 (04.08.1868), p. 33. Aquestes dues partitures es conserven al fons de la Federació de Cors de Clavé a Barcelona (n. inv. 1.117), i hem pogut constatar que les partitelles per a orquestra van ser copiades per Pep Ventura; les del cor, en canvi, pertanyen a una altra mà.

⁶¹ Els autors de *El Libro verde* (Cortada i Manjarrés 1848) situen el final dels contrapàsos a Barcelona vers la dècada de 1830, quedant-ne tan sols algunes reminiscències als «pueblecitos en que la patarata de la civilizacion no ha alcanzado civilizar á sus vecinos» (1848: 236).

La música de Artillería tocó en el jardín de la Exposición de Bellas artes ejecutando como pieza final una sardana de Ventura titulada Lo toch de la oració. [...] Esta pieza la ha arreglado para banda el músico mayor del primer regimiento de Artillería, señor Bressonier, sustituyendo uno de los clarinetes por uno de los instrumentos característicos del Ampurdán denominado el «tiple», que tocó un músico del mismo cuerpo oriundo de aquella comarca (*DB*, 08.11.1872, citat per Capmany 1948: 344).

Tenint en compte que ni el contrapàs que Ventura va escriure per al concert de 1868 ni el contrapàs sardà per a orquestra de plaça que es conserva al Centre de Documentació de l'Orfeó Català no havien estat estudiats per especialistes en aquesta matèria, vam demanar a Carles Mas que ens ajudés en l'anàlisi de les dues partitures, i els resultats s'han correspost del tot amb les nostres hipòtesis.⁶² D'una banda, el contrapàs simfònic només inclou cinc de les dinou seccions habituals en un contrapàs llarg: de la primera a la tercera i de la divuitena al contrapunt que, antigament, havia servit d'enllaç amb la sardana. Per tant, es tracta d'un contrapàs curt —una tipologia que sovint presenta citacions de les tres seccions inicials i el final de l'última del contrapàs llarg— però en una versió escurçadíssima. De l'altra, el contrapàs sardà és una versió que, igualment, i tal com afirma Mas, «sembla una versió molt llunyana d'una pràctica real de la dansa», com una versió reduïda que «ens fa pensar en una citació de la *memòria* del contrapàs cerdà, només el començament i el final», «una mena d'evocació molt fragmentària del material melòdic, de la rítmica harmònica, de la sonoritat antiga de la cobla». L'anàlisi dels dos contrapassos porta a la conclusió que la interpretació es devia realitzar en un context, segons Mas, de «pràctica folkloritzada, espectacular, demostrativa».

Es tracta de dues partitures per a ocasions diferents, les quals, però, tenien en comú el fet de mostrar a Barcelona un ball que estava quedant en desús a l'Empordà per qüestions socials i polítiques, un ball «català» que Clavé presentava com a antic i obsolet enfront de les sardanes llargues noves de Pep Ventura, al mateix temps que, recordem-ho, altres veus en reclamaven la seva incorporació en sarsueles catalanes (v. §2).

⁶² Volem agrair explícitament a en Carles Mas que acceptés la proposta d'anàlisi de les dues partitures i que en preparés un informe tan complet, del qual, en citem aquells fragments que considerem rellevants per il·lustrar l'argument d'aquest capítol. Aprofitem per indicar, doncs, que les cites literals d'aquest paràgraf corresponen a un document inèdit i de treball elaborat per Mas a petició nostra.

Per tant, al nostre entendre, aquell concert no tenia el propòsit de mostrar una programació d'«espanyolisme folklorístic», ni aquelles peces van tenir res a veure amb possibles «conseqüències estètiques», ni tampoc creiem que sigui encertat advertir que es va celebrar perquè la Societat Coral Euterpe «va voler cridar l'atenció del públic amb un reclam patriòtic espanyol» com afirma Carbonell (2000: 499-500). En aquest concert nacional Clavé hi va desplegar la seva idea d'Espanya: una espanya federal que agermanava diferents pobles. I per il·lustrar-ho va utilitzar una metàfora fabulosa: els balls antics deixaven pas als nous, una renovació «popular» de la qual ell n'era partícip i, en gran mesura, un dels líders principals.

Sardanes bèl·liques i revolucionàries

Pep Ventura no va ser l'únic que va escriure sardanes amb himnes republicans o amb referències a episodis del Sexenni Revolucionari. El músic i compositor Antoni Agramont (1851-1906) en va escriure tres de molt significatives. Una d'elles porta per títol *Un recort à Cabrineti*, dedicada al brigadier mallorquí Josep Cabrinetty i Cladera (1822-1873), mort pel militar carlí Francesc Savalls (1817-1886) en la famosa batalla d'Alpens del 9 de juliol de 1873. L'any següent, Agramont també va immortalitzar sonorament el Foc de Castelló, la batalla entre carlins i liberals de principi de novembre de 1874, amb una sardana amb aquest mateix títol.⁶³ En ambdues sardanes Agramont introdueix tocs militars de cornetí, com el dels curts d'*Un recort à Cabrineti* (v. **il·l. 5.13**). La referència a la batalla i al fet bèl·lic, per tant, hi és explícita, no es tracta només d'un títol literari o commemoratiu. La tercera ens fa dubtar considerablement sobre la data de composició: es titula *¡Viva Prim!*, i sembla evident que podria haver estat escrita just després de La Gloriosa, de la qual el general Prim en va ser un dels principals responsables.⁶⁴ El 1868 Agramont només tenia 17 anys i, malgrat que no podem aprofundir en l'estudi de les sardanes d'aquest castellaní, no és una possibilitat que haguem de descartar.

La pràctica d'escriure sardanes bèl·liques o amb components explícitament militars, no era nou. Un precedent magnífic el trobem en una sardana del figuerenc Abdó Mundi de l'any

⁶³ La sardana *El foc de Castelló* encara s'interpreta cada any com a sardana de conjunt de l'Aplec de Sardanes de Castelló d'Empúries.

⁶⁴ ACRI, 14.10 Partitures musicals, 14.10.10 Col·lecció genèrica, «¡Viva Prim!», n. inv. 152/2.

1851 titulada *Sardana de Toques de Garrilla*, la qual no hem pogut consultar malgrat que sabem on es troba localitzada.⁶⁵ L'efecte de disparar trets o de generar efectes espectaculars durant la interpretació d'una sardana, encara el trobem als anys trenta del segle XX al poble de Lladó.⁶⁶ En els actes de celebració de la Segona República, l'abril de 1932, va actuar en aquest poble la Cobla Emporitana de Verges, i durant la ballada

una comissió del poble va demanar *El Foc de Castelló*, i mentre se'n feia la interpretació van sorgir veus demanant que, com en els temps de Joan Rigau, hi intervinguessin corns, trets de fusell i tocs de campanes. De seguida un grup d'homes es va presentar a la plaça amb escopetes al braç i va obligar la cobla a repetir la sardana, i en la represa es van disparar [segons el periòdic *Emporion* de Torroella de Montgrí] «una abundor de trets enmig de visques entusiastes» (Ayats *et al.* 2006: 63).

Al darrer quart del segle XIX, però, aquesta pràctica va començar a ser mal vista i gens acceptada per aquells que pretenien convertir la sardana en dansa nacional i en volien transmutar els valors que fins a la Restauració i al llarg de més d'un parell de dècades havia tingut. ¿Com podien existir sardanes bèl·liques si la sardana, com a concepte, s'havia de transformar en emblema d'un catalanisme d'ordre? Les crítiques es van començar a dirigir a l'exagerat ús dels instruments de metall per sobre dels instruments «catalans», i en l'abús dels instruments de percussió:

Otras coplas conceden demasiado predominio al metal hasta el punto de dejar postergados á los instrumentos de madera y no contentos de introducir trombones, ¡horror! hemos oido copla tocar sardanas obligadas, y no diremos mal, de bombo, pues este era su principal elemento (Monsalvatge i Aleu 1890: 31).

L'intent d'esborrar el passat revolucionari de les sardanes, es fa evident en la declaració d'intencions de Josep Pella i Forgas a *Historia del Ampurdán*:

Depuestos odios y rencores, los que danzan se dan las manos ya dejadas á parte también las edades, condiciones la fortuna; que es maravilla la fraternidad que esta antiguísima danza inspira, y mayor en los alborotados tiempos presentes sin conformidad los hombres, unión ni concierto de voluntades y pareceres (Pella [1883] 1980: 46).

⁶⁵ Arxiu particular de Lluís Albert, a l'Escala. Ell mateix va publicar fragments parcials de les partitures que té en propietat al quadern *Sardanes Vuitcentistes* (Albert 1980).

⁶⁶ Molt probablement els lladonins de 1932 van commemorar la República al voltant d'una sardana tot recordant l'època del Sexenni Revolucionari —com ho demostra l'ús d'armes— i potser, fins i tot, encara hi va participar algun dels nens protagonistes de la crema del decret de quintes de l'any 1871.

I també en la indicació «d'estil guerrer» que Josep Canet marca a la partitura de la sardana *Foc de la Bisbal* en recordar la batalla del 6 d'octubre de 1869 —malgrat que, en vista a les sardanes del Sexenni Revolucionari, no va ser pas la primera del gènere com el compositor volia remarcar.

A Catalunya, les sardanes tampoc eren l'únic ballable que havia incorporat referències a processos revolucionaris o conflictes bèl·lics. L'anomenada Guerra de l'Àfrica 1859-1860 i el retorn dels voluntaris catalans que van lluitar-hi, per exemple, van inspirar títols explícits com *Los voluntarios catalanes*, uns llancers compostos per Joan Ginot amb tota probabilitat el mateix 1860.⁶⁷ I també, recordem-ho, els «rigodones bélicos» *Los néts els Almogavers* de Josep Anselm Clavé, per a cor, banda i orquestra.

I aquesta pràctica tampoc era exclusiva de Catalunya. Diversos compositors van escriure ballables de moda amb elements bèl·lics, revolucionaris o que incitaven els ànims nacionals davant d'un conflicte armat contra un altre país. A l'inici d'aquest capítol hem citat quadrilles de Louis Jullien a l'Anglaterra de mitjan segle XIX. Un altre cas paradigmàtic eren algunes marxes de Johann Strauss (1825-1899), com la *Revolutions-Marsch* op. 54, que va compondre a propòsit de la revolució liberal de 1848 mentre el seu germà Joseph lluitava a les barricades.⁶⁸ Aquesta obra finalment es va poder publicar i difondre, malgrat que les autoritats contrarevolucionàries van intentar confiscar-la sense èxit (Scott 2008: 74). El pare dels dos germans, Johann Strauss (1805-1849), no entenia l'esperit revolucionari i republicà dels seus fills, i després de dubtar durant un temps, finalment es va oposar a la Revolució de 1848. Les autoritats van celebrar la decisió d'un cap de família tan influent, un home «who could do a great deal of harm if he were to play Rousseau's ideas on his violin».⁶⁹

Un cas molt proper a Catalunya és el de Cuba. La província espanyola d'ultramar va declarar la seva voluntat d'independència de la metròpoli el 1868, el mateix any de La Gloriosa. L'independentisme cubà era fruit de dues causes estretament relacionades: d'una banda, el procés intel·lectual del liberalisme cubà que s'havia anat gestant al llarg de tota la

⁶⁷ ACRI, 14.10 Partitures musicals, 14.10.10 Col·lecció genèrica, «Lanceros los Voluntarios/ Catalanes/ por/ Juan Ginot/ Son 10 partes», n. inv. 197/3. La instrumentació és per a: Vl I/II, Fl, Cl I/II, Ctú I/II, Tp I/II, Fñ i Basso.

⁶⁸ Segons alguns musicòlgs, com Norbert Linke, el mateix Johann Strauss fill va participar en alguna d'aquestes barricades (1996: citat per Scott 2008: 238).

⁶⁹ «que podia haver fet un gran mal si hagués interpretat les idees de Rousseau amb el seu violí». Frase de Friedrich Laube (1806-1884), dramaturg, novel·lista i director de teatre, citada per Scott (2008: 74).

primera meitat de segle i, per l'altra, el cansament d'un «espanyolisme imposat» des de la península que cada vegada era més intensificat i despòtic. A més, aquella primera revolució —la definitiva vindria trenta anys després, el 1898—, va representar l'inici d'una nacionalitat cubana d'esperit unitari, superant definitivament la controvèrsia racial entre blancs, negres i mulats (Costa 2006: 107).

Manuel Saumell, el compositor emblemàtic d'aquella època (v. §4), va compondre una contradansa molt significativa: *El Somatén*. L'impacte de la revolució en la música de saló per a piano no va tenir una repercussió tan gran com les instrumentacions per a orquestra i banda. Però aquesta contradansa ens és útil per vincular els revolucionaris catalans i els revolucionaris cubans, malgrat que la data de composició és incerta. D'entrada, la paraula *sometent* prové de la contracció de «som atents», i fa referència a les milícies populars catalanes, i en sentit figurat significa soroll, escàndol:

Sin embargo, también era ese el nombre del periódico de independentistas catalanes que llegaba clandestinamente a Cuba. Ya que su padre [de Saumell] era catalán y en más de una ocasión fue sospechado de actividades independentistas en Cuba, esta contradanza quizás sea un vehículo sutil para expresar la intranquilidad política de esos tiempos (Fernández 1989: 126).

L'illa de Cuba estava plena de catalans, molts d'ells empordanesos, i és possible que Saumell es mogués entre alguns d'aquests cercles.⁷⁰ La Revolució de 1868 va servir per iniciar un procés de sentiment nacional que uniria tots els cubans, independentment del seu origen, pell i condició. Però al 1868 les diferències socials encara eren presents a l'illa i, per aquest motiu, i a diferència de l'Empordà, no va ser possible una «sardana habanera o santiaguera» (Galán 1983 [1997]: 165). Els balls en recintes tancats mantenien les distincions de classe, i els balls *nacionals* a l'aire lliure encara no eren possibles per la immaduresa d'un nacionalisme polític a les beceroles.

Lo pom de flors: cant col·lectiu, sardanes i castells

⁷⁰ Recordem que a la vila de Begur, al Baix Empordà, per exemple, la meitat dels homes en edat de treballar eren a Cuba (Costa 2004) (v. §4).

Josep-Lluís Marfany, al llibre *La cultura del catalanisme* (1995) enumera l'excursionisme, el cant coral i la sardana com tres dels exemples paradigmàtics, juntament amb la llengua, de les tradicions «inventades» pel catalanisme polític del tombant de segle XIX cap al XX:

les possibilitats simbòliques eren immenses: anella sense cap ni cua, on tots, iguals, es donen les mans en senyal d'amor, on tothom pot entrar o sortir lliurement, i que sempre pot créixer amb l'addició de nous balladors; ball de plaça, de la comunitat, obert a tothom, pobres i rics, vells i joves, homes i dones; ball vigorós, esportiu, sa; ball seriós, metòdic, elegant, propi d'un poble que fins en la diversió conserva la dignitat; i ball, finalment, «de la terra», de remotíssims orígens mítics (Marfany 1995: 326).

Pere Gabriel, en canvi, a *El catalanisme i la cultura federal* (2008) s'hi refereix com a elements que el catalanisme va «codificar» a principi del segle XX, però que el federalisme ja havia posat en valor vint anys abans:

Una peça important de l'hegemonia conservadora fou la codificació d'una cultura simbòlica catalanista (no dic invent sinó codificació). Fou el moment de les sardanes, les barretines, la música catalana o la creació de capçaleres i escuts. El moment de l'11 de setembre. Doncs bé: el catalanisme federal dels vuitanta havia participat destacadament en aquesta direcció (Gabriel 2008: 52).

Seguint el camí obert per Gabriel i a partir dels resultats de les nostres recerques, pensem que fins i tot abans que el catalanisme republicà federal dels anys vuitanta codifiqués aquests elements com a símbols, Josep Anselm Clavé ja havia fet un ús deliberat del cant col·lectiu, de les sardanes, i també dels castells dels Xiquets de Valls, intuïnt que eren idonis per a representar els valors republicans de llibertat, d'igualtat i de fraternitat.

Clavé va imaginar per primera vegada les tres manifestacions de la nova cultura popular, tres accions que el poble podia desenvolupar a l'aire lliure i amb les quals podia mostrar-se desafiant en un context de tensió política. Per altra banda, la geografia de les sardanes, del cant coral i dels castells, reunia alguns dels focus republicans més potents de Catalunya, amb un «pes incontestable de la façana litoral, amb l'hegemonia a Barcelona i el seu entorn, al Camp de Tarragona i al Penedès, al Vallès i al Maresme, al Baix Empordà i a l'Alt Empordà [...]» (Duarte 2004: 38). Des de la capital catalana Clavé tenia el control dels joves republicans a través de la xarxa, cada dia més àmplia, de la Federació de Cors, i amb la

complicitat dels empordanesos que ballaven sardanes i dels republicans del Camp de Tarragona que aixecaven castells.⁷¹

Creiem que dues d'aquestes manifestacions populars, les sardanes i el cant coral, van ser absorbides ràpidament pel catalanisme conservador del Nou-cents no només pels nous valors que se'ls podien atribuir altra vegada, sinó per la necessitat d'esborrar-hi qualsevol record de republicanisme. Com assenyala Gabriel, les sardanes també havien estat un dels símbols del catalanisme popular d'esquerres fins als darrers anys del segle XIX, com ho demostra aquest exemple (v. **il·l. 5.14**):

Josep Llunas i Pujals (1852-1905) fou un anarquista importat [...], gran animador de la cultura popular lliurepensadora, federal i llibertària. El seu principal òrgan d'expressió fou el setmanari *La Tramontana. Periodich vermell*, aparegut força regularment entre el 1881 i el 1893 i, després, el 1895-1896. Doncs bé, quan hagué de trobar un títol alternatiu per tal de substituir *La Tramontana*, en una de les seves prohibicions, el 1881-1882, Llunas optà per la denominació *La Sardana. Periodich defensor dels que sempre perden* (Gabriel 2010: 143).

Un altre exemple que Gabriel proposa en aquesta mateixa direcció fa referència a una de les al·legories que el nou periòdic sindicalista i revolucionari *Solidaridad Obrera* va incloure a les pàgines dels seus primers números l'any 1907 (v. **il·l. 5.15**):

S'hi representava un obrer adormit sota els efectes d'una pipa d'opi. En els seus somnis es dibuixaven dues escenes: una amb una opulenta matrona tocada amb un barret frigi distribuïnt a mans plenes el diner que s'escapava d'un corn de l'abundància, i l'altra, també amb una matrona que duïa barretina i enarborava una senyera on es llegia «Autonomia de Catalunya», i al voltant d'aquesta darrera es veïa un grup típic que ballava la sardana. Fora del somni, una tercera figura femenina — «Solidaritat Obrera» — intentava despertar el proletari inconscient i atreure'l cap a les seves files (Gabriel 2010: 144).

Als primers anys del segle XX el simbolisme de les sardanes estava en el punt de mira de diversos discursos polítics, perquè el catalanisme conservador l'estava estenent arreu del

⁷¹ La història de les dues primeres colles castelleres, liderades pels germans de Valls Josep Batet (1793-1871) i Salvador Batet (1791-1873) és molt significativa: a principi del segle XIX l'escisió es va produir per qüestions ideològiques, ja que Josep, el germà petit, era d'idees liberals, mentre que el seu germà Josep era pagès i partidari de les idees absolutistes i carlines (Climent 2013). Igual com en el cas de les sardanes llargues, no és que els castells *fossin* només republicans, sinó que els republicans que aixecaven castells ho feien amb una voluntat de manifestar les seves idees a la plaça i és en aquest punt que Clavé va trobar adient incloure també els castells en el seu projecte social i cultural.

país mentre els lerrouxistes la blasmaven i els anarquistes hereus del republicanisme del Vuit-cents encara la recordaven seva —gairebé igual com amb el símbol de la barretina.

Contràriament, els castells, des de final de segle XIX i fins ben entrada la dècada de 1920 van viure una època tipificada historiogràficament de decadència, motiu pel qual el catalanisme de dretes no va necessitar apropiar-se d'aquest element festiu, ja que no suposava cap perill simbòlic.

La primera vegada que Clavé va fer evident la voluntat d'unir el cant, les sardanes i els castells va ser en la composició de la pastorel·la catalana corejada *Lo pom de flors*. El poema va ser publicat el 1859 dins el recull *Los trovadors moderns*, i descriu un paratge bucòlic amb pastors i pastores que ballen una «airosa cerdana» enmig de «flors boscanas» i «herbetas blanques» ([Balaguer] 1859: 230). Mentre el jovent balla, una «pastora galana» s'allunya del grup per teixir un pom de flors que regala al jove pastor que «va á confessar son amor». Tots dos tornen a la rotllana, però ara el noi llueix el «fragant pom de flors» «sobre el pit», una «prenda de fé, fermetat y esperansa» ([Balaguer] 1859: 231).⁷²

Tanmateix, no és tant en el poema com en la música de la pastorel·la on Clavé hi fa evident la seva intenció, i així ho van entendre els qui van sentir per primera vegada aquesta peça: «En esta nueva composición parece se propuso su autor imitar la primera parte del baile “dels castells”, tan conocido en el campo de Tarragona, y en la segunda el baile ampurdanés “la sardana”».⁷³

L'estiu de 1859 Clavé reuneix per primera vegada i de manera simbòlica, per boca dels coristes de L'Euterpe, les tres manifestacions que seran a la base de la nova cultura popular i republicana. El lema dels Jocs Florals restaurats a Barcelona aquell mateix any, representat per l'Englantina, la Flor Natural i la Viola, es transformen en la «fé, fermetat i esperansa», però també en un pom de flors d'acció «popular»: cant col·lectiu, sardanes i castells. Tres *flors* no pas històriques sinó contemporànies, no pas religioses sinó republicanes i laiques, no pas d'amor místic sinó d'amor fraternal.

⁷² Pocs anys més tard, el 1867, Clavé va compondre *Los Xiquets de Valls*, un «coro descriptiu catalá á veus solas», dedicat al seu amic vilafranquí Eduard Vidal i de Valenciano, amic de Clavé, en «recort de una gayta festa passada en sa companyía» (Clavé 1897: 167).

⁷³ DB, 04.08.1859, p. 8.075-8.076 (citat per Carbonell 2000: 162).

És a partir d'aquí que les especulacions sobre l'any que Clavé i Pep Ventura es van conèixer prenen sentit. Probablement la primera trobada va ser el 1859 a Barcelona (v. §3), però més important que la data és que a partir d'aquest contacte, Clavé va aconseguir reunir el seu «pom de flors» no pas d'una manera simbòlica, sinó en una acció multitudinària a Montserrat la tardor de 1860, i ho va fer davant de la institució més contrària a la seva ideologia: la monarquia espanyola.

Entre l'any 1858 i el 1860, Espanya va viure una sèrie de fets polítics de magnitud i transcendència rellevant. El general O'Donnell, al capdavant de la Unió Liberal, va portar a terme l'anomenada campanya «de prestigi», la qual va provocar enfrontaments bèl·lics amb diversos països amb l'objectiu d'expandir territorialment el país i reafirmar-se així davant les potències europees. Una de les més destacades va ser l'anomenada Guerra de l'Àfrica, que pretenia buscar un enemic comú per tal de reforçar la idea d'identitat nacional espanyola. El fet que aquest enemic fos musulmà va contribuir a recuperar discursos tan antics com el de la croada contra l'Islam, i va permetre lligar el nacionalisme liberal amb el catòlic. Colonialisme i catolicisme s'unien altra vegada, com en temps dels Reis Catòlics — no en va molt sovint es comparava Isabel II amb Isabel I— en una estratègia perfecta: el govern demostrava prestigi davant les potències europees, s'aconseguia també la idea d'unitat nacional i es recuperava la idea de l'Espanya catòlica, que després del Concordat de 1851 calia tenir ben present (Álvarez 2001: 396).

El general Prim i els voluntaris catalans destinats a l'Àfrica van retornar a Catalunya la primavera de 1860. Calia donar visibilitat a la monarquia per a la qual els catalans havien lluitat i aquest, precisament, va ser un dels motius pels quals la tardor d'aquell mateix any Isabel II va realitzar un viatge per l'antiga Corona d'Aragó. A més, les relacions entre la burgesia catalana i el govern d'O'Donnell, que inicialment havien estat positives, poc a poc havien començat a deteriorar-se, sobretot perquè a Catalunya l'economia, la cultura, les arts i les lletres estaven en plena expansió i Madrid volia exercir el control sobre aquesta puixança. Per tots aquests motius, doncs, la monarquia espanyola havia d'estar amatent a les reaccions catalanes i avançar-se a possibles conflictes polítics, comercials o institucionals.

La comitiva reial va arribar a Barcelona coincidint amb l'onomàstica de la patrona de la ciutat, la Mare de Déu de la Mercè, el setembre del 1860. La ciutat es va engalanar i es van celebrar diversos actes festius i protocol·laris. El dia 29 de setembre els monarques van

pujar al santuari de Montserrat, un dels espais més emblemàtics de Catalunya, llavors en procés de restauració, i un dels centres de pelegrinatge més rellevants d'Europa, i s'hi van estar fins l'endemà. En menys de vint-i-quatre hores es van organitzar diversos actes religiosos i festius, i la decoració fastuosa va minimitzar l'estat ruïnós en el qual es trobava el santuari:

En todas partes flotan los colores nacionales, de modo que apenas se ven ya las ruinas. La galeria del único lienzo existente del claustro gótico, se ha decorado ricamente con alfombras, colgaduras de terciopelo carmesí y ricos cortinajes, y las paredes exteriores de dichas ruinas se cubren de ramaje [...] Por la noche habrá iluminación a la veneciana en muchos puntos (*El Telégrafo*, n. 495, 29.09.1860, p. 6455).

S'hi van presentar tots els alcaldes de la província de Barcelona, fins a 325, a més de l'arquebisbe de Tarragona i els prelats de Catalunya i Menorca.⁷⁴ Distribuïts en tendes al voltant del monestir, diversos pelegrins, sembla que fins a 12.000, van fer nit al santuari per l'endemà rebre la comitiva: «la reina penetró en el monasterio en medio de las aclamaciones de doce mil personas que gritando Viva la Reina! viva el príncipe de Asturias! rodeaban su carruaje». Els voluntaris catalans que aquella primavera havien tornat de l'Àfrica, acompanyaven la reina amb rams de boix i fins i tot alguns «mostraban aun las cicatrices de sangrientas heridas».⁷⁵ La relació entre aquella visita i la fi de la Guerra de l'Àfrica, doncs, era volgutament visible. En arribar a les portes del monestir,

mandaron SS.MM. detener su carruage, para presenciar las danzas del país. Estas fueron, si mal no recordamos, el «ball rodó» y la «sardana», acompañada una de ellas de orquesta y coros, y la otra de solo orquesta. S.M. se mostró muy complacida y dio a besar su Real mano á las payesas que tomaron parte en las danzas (*El Telégrafo*, n. 496, 01.10.1860, p. 6502).

Poc a poc, «fueron llegando los ayuntamientos con sus músicas “municipales”, entre cuyos instrumentos descollaban las grallas, y se presentó tambien una cuadrilla de xiquets de Valls».⁷⁶

Durant la visita a l'església del santuari, «cincuenta voces escogidas, al compas de ochenta á cien instrumentos» van interpretar el *Te Deum Laudamus* d'Hilarión Eslava (1807-1878), mestre de capella de la reina, i una salve (Flores 1861: 268). Seguidament, la família reial,

⁷⁴ DB, n. 275 (01.10.1860), p. 9072.

⁷⁵ *El Telégrafo*, n. 496 (01.10.1860), p. 6499.

⁷⁶ *El Telégrafo*, n. 496 (01.10.1860), p. 6499.

una comitiva de Mossos d'Esquadra i els generals O'Donnell i Prim, van fer el recorregut a peu fins a la cova de la verge, on els esperava un altre obsequi musical:

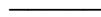
De las entrañas de aquel monte [...] salían una multitud de voces unísonas, cuyos plácidos ecos, repetidos acordemente en las peñas, parecían las vibraciones divinas de aquella hermosa naturaleza que se desplegaba á la vista de los Reyes [...]. No era otra cosa que un numeroso coro de hombres, que, sin instrumentos alguno que prestara armonia á sus voces, cantaban las *Flors de Maig* (Flores 1860: 270).

A les deu de la nit van començar uns focs artificials, i a les onze tornà a actuar Clavé, aquesta vegada acompanyat per l'orquestra:

Seguidamente, la orquesta y coros de Clavé ocuparon el lugar que les estaba destinado, donde, rodeados de diez mil personas en medio del silencio solamente interrumpido por el natural murmullo de tanta muchedumbre, en la que cada cual quiere ocupar el mejor puesto, ejecutó motivos españoles Pom de flors, coro; Cap al tar[d], coro; sinfonia de la Marta; Somni de una verge, coro; Rigodon bélico catalan, coro. Concluida la serenata, SS.MM. contestaron a los vivas de la multitud (*La Corona*, a. VII, n. 545, 02.10.1860, p. [3]).

En un dels espais religiosos més representatius de Catalunya, la plaça del monestir de Montserrat, i davant d'una monarquia espanyola que venia a controlar la magnitud d'aquella renaixença cultural i política dels catalans, Clavé va veure assolida la fita de presentar el nou model cultural i social: la primera gran festa «popular» d'inspiració republicana, laica i a l'aire lliure.

5



Il·lustracions

CORLAS A PASSIÓ Y MORT
SOLTES

LA SARRADA DE JESUCHRIST
RESURE

CONTRAPÀS LLARCH
A LA GRANJA EMPORDANESA

Primera part. Segona part. Tercera part.

¡Pietà, pietà di me!

5.1. Fotografia d'un gràfic amb la coreografia del contrapàs llarg acompanyat de la lletra de la passió i mort de Jesucrist. Josep Maria Cañellas (1856-1902), «Llançà. Lo Contrapàs llarch». Figueres, BFC, Àlbum Rubaudonadéu, 1888-1889.



5.2. Acudit gràfic publicat a *La Flaca* (n.6, 15.05.1869, p. 24).

10

Contrapàs sardà

Tuba
Saxo
Fono
Tromba
Saxo
Tromba

11

12

13

14

15

16

17

18

19

20

21

22

23

24

25

26

27

28

29

30

31

32

33

34

35

36

37

38

39

40

41

42

43

44

45

46

47

48

49

50

51

52

53

54

55

56

57

58

59

60

61

62

63

64

65

66

67

68

69

70

71

72

73

74

75

76

77

78

79

80

81

82

83

84

85

86

87

88

89

90

91

92

93

94

95

96

97

98

99

100

101

102

103

104

105

106

107

108

109

110

111

112

113

114

115

116

117

118

119

120

121

122

123

124

125

126

127

128

129

130

131

132

133

134

135

136

137

138

139

140

141

142

143

144

145

146

147

148

149

150

151

152

153

154

155

156

157

158

159

160

161

162

163

164

165

166

167

168

169

170

171

172

173

174

175

176

177

178

179

180

181

182

183

184

185

186

187

188

189

190

191

192

193

194

195

196

197

198

199

200

201

202

203

204

205

206

207

208

209

210

211

212

213

214

215

216

217

218

219

220

221

222

223

224

225

226

227

228

229

230

231

232

233

234

235

236

237

238

239

240

241

242

243

244

245

246

247

248

249

250

251

252

253

254

255

256

257

258

259

260

261

262

263

264

265

266

267

268

269

270

271

272

273

274

275

276

277

278

279

280

281

282

283

284

285

286

287

288

289

290

291

292

293

294

295

296

297

298

299

300

301

302

303

304

305

306

307

308

309

310

311

312

313

314

315

316

317

318

319

320

321

322

323

324

325

326

327

328

329

330

331

332

333

334

335

336

337

338

339

340

341

342

343

344

345

346

347

348

349

350

351

352

353

354

355

356

357

358

359

360

361

362

363

364

365

366

367

368

369

370

371

372

373

374

375

376

377

378

379

380

381

382

383

384

385

386

387

388

389

390

391

392

393

394

395

396

397

398

399

400

401

402

403

404

405

406

407

408

409

410

411

412

413

414

415

416

417

418

419

420

421

422

423

424

425

426

427

428

429

430

431

432

433

434

435

436

437

438

439

440

441

442

443

444

445

446

447

448

449

450

451

452

453

454

455

456

457

458

459

460

461

462

463

464

465

466

467

468

469

470

471

472

473

474

475

476

477

478

479

480

481

482

483

484

485

486

487

488

489

490

491

492

493

494

495

496

497

498

499

500

501

502

503

504

505

506

507

508

509

510

511

512

513

514

515

516

517

518

519

520

521

522

523

524

525

526

527

528

529

530

531

532

533

534

535

536

537

538

539

540

541

542

543

544

545

546

547

548

549

550

551

552

553

554

555

556

557

558

559

560

561

562

563

564

565

566

567

568

569

570

571

572

573

574

575

576

577

578

579

580

581

582

583

584

585

586

587

588

589

590

591

592

593

594

595

596

597

598

599

600

601

602

603

604

605

606

607

608

609

610

611

612

613

614

615

616

617

618

619

620

621

622

623

624

625

626

627

628

629

630

631

632

633

634

635

636

637

638

639

640

641

642

643

644

645

646

647

648

649

650

651

652

653

654

655

656

657

658

659

660

661

662

663

664

665

666

667

668

669

670

671

672

673

674

675

676

677

678

679

680

681

682

683

684

685

686

687

688

689

690

691

692

693

694

695

696

697

698

699

700

701

702

703

704

705

706

707

708

709

710

711

712

713

714

715

716

717

718

719

720

721

722

723

724

725

726

727

728

729

730

731

732

733

734

735

736

737

738

739

740

741

742

743

744

745

746

747

748

749

750

751

752

753

754

755

756

757

758

759

760

761

762

763

764

765

766

767

768

769

770

771

772

773

774

775

776

777

778

779

780

781

782

783

784

785

786

787

788

789

790

791

792

793

794

795

796

797

798

799

800

801

802

803

804

805

806

807

808

809

810

811

812

813

814

815

816

817

818

819

820

821

822

823

824

825

826

827

828

829

830

831

832

833

834

835

836

837

838

839

840

841

842

843

844

845

846

847

848

849

850

851

852

853

854

855

856

857

858

859

860

861

862

863

864

865

866

867

868

869

870

871

872

873

874

875

876

877

878

879

880

881

882

883

884

885

886

887

888

889

890

891

892

893

894

895

896

897

898

899

900

901

902

903

904

905

906

907

908

909

910

911

912

913

914

915

916

917

918

919

920

921

922

923

924

925

926

927

928

929

930

931

932

933

934

935

936

937

938

939

940

941

942

943

944

945

946

947

948

949

950

951

952

953

954

955

956

957

958

959

960

961

962

963

964

965

966

967

968

969

970

971

972

973

974

975

976

977

978

979

980

981

982

983

984

985

986

987

988

989

990

991

992

993

994

995

996

997

998

999

1000

1001

1002

1003

1004

1005

1006

1007

1008

1009

1010

1011

1012

1013

1014

1015

1016

1017

1018

1019

1020

1021

1022

1023

1024

1025

1026

1027

1028

1029

1030

1031

1032

1033

1034

1035

1036

1037

1038

1039

1040

1041

1042

1043

1044

1045

1046

1047

1048

1049

1050

1051

1052

1053

1054

1055

1056

1057

1058

1059

1060

1061

1062

1063

1064

1065

1066

1067

1068

1069

1070

1071

1072

1073

1074

1075

1076

1077

1078

1079

1080

1081

1082

1083

1084

1085

1086

1087

1088

1089

1090

1091

1092

1093

1094

1095

1096

1097

1098

1099

1100

1101

1102

1103

1104

1105

1106

1107

1108

1109

1110

1111

1112

1113

1114

1115

1116

1117

1118

1119

1120

1121

1122

1123

1124

1125

1126

1127

1128

1129

1130

1131

1132

1133

1134

1135

1136

1137

1138

1139

1140

1141

1142

1143

1144

1145

1146

1147

1148

1149

1150

1151

1152

1153

1154

1155

1156

1157

1158

1159

1160

1161

1162

1163

1164

1165

1166

1167

1168

1169

1170

1171

1172

1173

1174

1175

1176

1177

1178

1179

1180

1181

1182

1183

1184

1185

1186

1187

1188

1189

1190

1191

1192

1193

1194

1195

1196

1197

1198

1199

1200

1201

1202

1203

1204

1205

1206

1207

1208

1209

1210

1211

1212

1213

1214

1215

1216

1217

1218

1219

1220

1221

1222

1223

1224

1225

1226

1227

1228

1229

1230

1231

1232

1233

1234

1235

1236

1237

1238

1239

1240

1241

1242

1243

1244

1245

1246

1247

1248

1249

1250

1251

1252

1253

1254

1255

1256

1257

1258

1259

1260

1261

1262

1263

1264

1265

1266

1267

1268

1269

1270

1271

1272

1273

1274

1275

1276

1277

1278

1279

1280

1281

1282

1283

1284

1285

1286

1287

1288

1289

1290

1291

1292

1293

1294

1295

1296

1297

1298

1299

1300

1301

1302

1303

1304

1305

1306

1307

1308

1309

1310

1311

1312

1313

1314

1315

1316

1317

1318

1319

1320

1321

1322

1323

1324

1325

1326

1327

1328

1329

1330

1331

1332

1333

1334

1335

1336

1337

1338

1339

1340

1341

1342

1343

1344

1345

1346

1347

1348

1349

1350

1351

1352

1353

1354

1355

1356

1357

1358

1359

1360

1361

1362

1363

1364

1365

1366

1367

1368

1369

1370

1371

1372

1373

1374

1375

1376

1377

1378

1379

1380

1381

1382

1383

1384

1385

1386

1387

1388

1389

1390

1391

1392

1393

1394

1395

1396

1397

1398

1399

1400

1401

1402

1403

1404

1405

1406

1407

1408

1409

1410

1411

1412

1413

1414

1415

1416

1417

1418

1419

1420

1421

1422

1423

1424

1425

1426

1427

1428

1429

1430

1431

1432

1433

1434

1435

1436

1437

1438

1439

1440

1441

1442

1443

1444

1445

1446

1447

1448

1449

1450

1451

1452

1453

1454

1455

1456

1457

1458

1459

1460

1461

1462

1463

1464

1465

1466

1467

1468

1469

1470

1471

1472

1473

1474

1475

1476

Año X. Martes 4 de Agosto de 1868. Núm. 359.

ECO DE EUTERPE.

PERIÓDICO RECREATIVO

que se publica exclusivamente en obsequio á los señores que concurren á las funciones de la Sociedad coral de EUTERPE.

CONCIERTO NACIONAL

en celebridad del
10.º aniversario de la inauguracion de los conciertos vespertinos.

Sociedad coral de Euterpe, Orquesta, 45 Profesores,
DIRECTOR DIRECTOR
D. JOSÉ ANSELMO CLAVÉ. D. FRANCISCO PORCELL.

PROGRAMA.

PRIMERA PARTE.

1. CANTATA NACIONAL. ¡GLORIA A ESPAÑA! de *Clavé*, por el coro y la orquesta.
2. BAILE ANTIGUO ESPAÑOL. EL BOLERO, por la orquesta.
3. ESTUDIANTINA, canto típico de España. LA TUNA, de *Clavé*, por el coro y la orquesta.
4. TAÑIDO Y BAILE ANTIGUO. LA JOTA ARAGONESA, por la orquesta.
5. TANGO AMERICANO. EL CHINITO, de *Clavé*, á voces solas.
6. BAILE ANTIGUO CATALAN. CONTRAPÁS DEL TIRA BOU, por la orquesta.
7. SARDANA AMPURDANESA (nueva). LAS NOYETAS DE FIGUERAS, de *Ventura*, por el coro y la orquesta.

SEGUNDA PARTE.

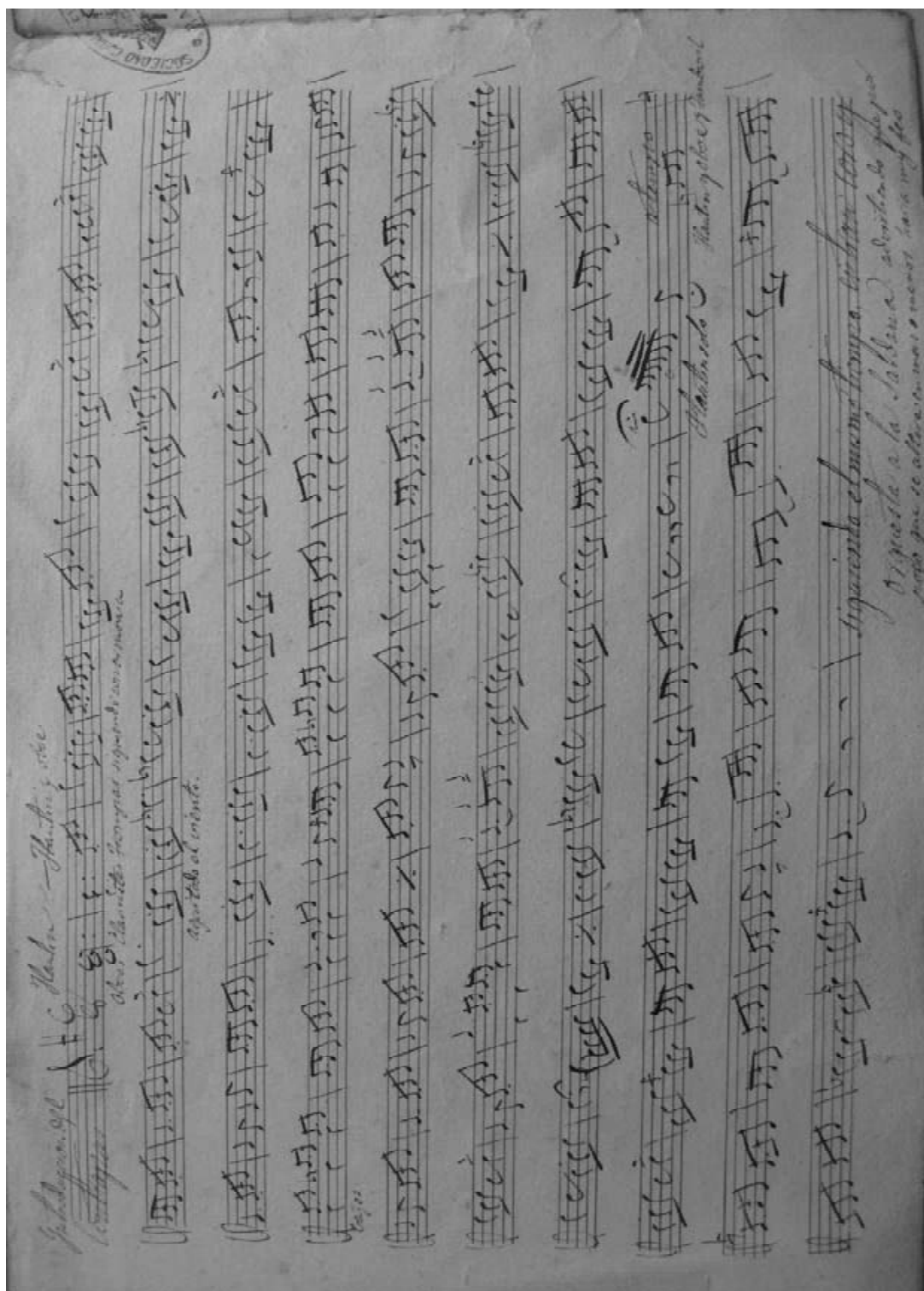
1. FANTASÍA, sobre aires catalanes de *Clavé*. LA EUTERPENSE, de *Manent*, por la orquesta.
2. CORO ANDALUZ. LOS CONTRABANDISTAS, de *Clavé*, por el coro y orq.*
3. BAILE ANTIGUO DE LOS MARAGATÓS. LAS HABAS VERDES, por la orquesta.
4. CARAMELLAS CATALANAS (nuevas). LA PASCUA FLORIDA, de *Clavé*, á voces solas.
5. TAÑIDO Y BAILE ANTIGUO. LA JOTA VALENCIANA, por la orquesta.
6. CORO GALLEGO (nuevo). O GAITEIRO, de *Porcell*, por el coro y la orquesta.

TERCERA PARTE.

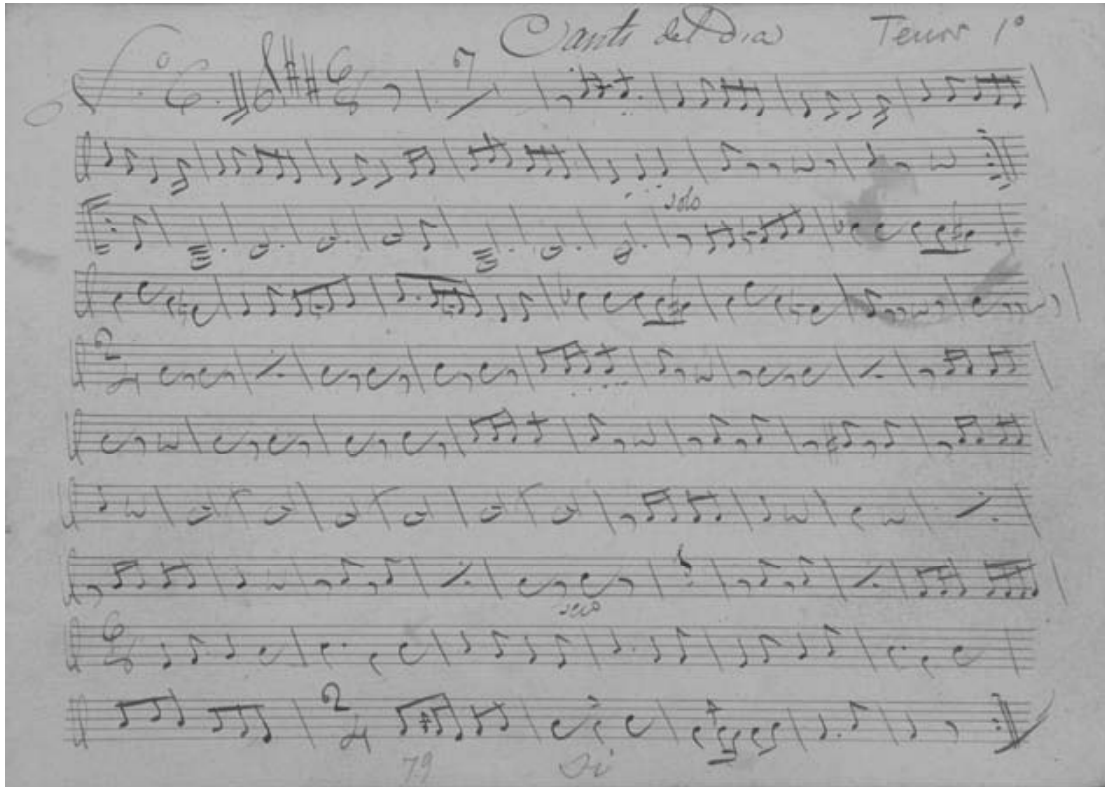
1. FANTASÍA, sobre motivos andaluces. LA CORDOBESA, de *Porcell*, por la orquesta.
2. BALL RODÓ, típico de Cataluña. LA FONT DEL ROURE, de *Clavé*, por el coro y la orq.*
3. BAILE ANTIGUO ESPAÑOL. EL ZAPATEADO, por la orquesta.
4. ZORCICO VASCONGADO (nuevo). ¡A BILBAOI de *Aguirre*, á voces solas.
5. BAILE ANTIGUO GALLEGO. LA MUÑEIRA, por la orquesta.
6. CORO. típico del Campo de Tarragona. LOS XIQUETS DE VALLS, de *Clavé*, á voces solas.
7. JOTA ARAGONESA. LAS GALAS DEL CINCA, de *Clavé*, por el coro y la orquesta.

Las piezas de cada parte del programa se ejecutarán con solo un minuto de intervalo. Los dos intermedios de las partes se harán de veinte y cinco á treinta minutos.

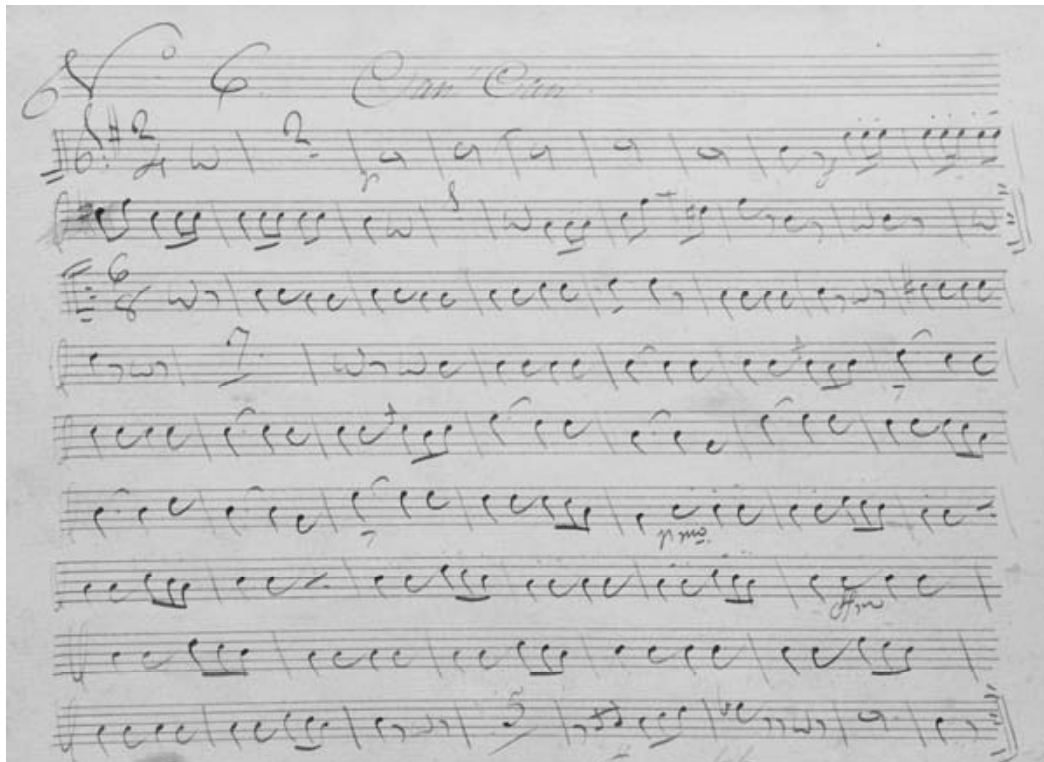
5.4. Programa d'un «Concierto Nacional» publicat a *Eco de Euterpe* (a. X, n. 350, 04.08.1868, p. 33).



5.5 [Contrapàs] de Pep Ventura, partel·la hològrafa, violí director. Barcelona, Arxiu de la Federació de Cors de Clavé, *Una parte de Contrapàs para orquesta y Sardana Las Noyetas de Figueras para Cors y Orquesta*, n. inv. 1.117.



5.6. Sardana *Cants del dia* de Pep Ventura, partidel·la hològrafa, tenora I. Barcelona, CEDOC, Fons Pep Ventura, n. inv. 170/6.



5.7. Sardana *Can Can* de Pep Ventura, partidel·la hològrafa, cornetí I. Barcelona, CEDOC, Fons Pep Ventura, n. inv. 166/6.



5.8. *La cansó del 6 d'octubre*, imprès, encapçalament. La Bisbal d'Empordà, ACBE, Fons ACBE.

La Cansó del 6 d'octubre

A - vuy d'un jorn de guer - ra, vos con - ta - rém l'his - tò - ria yen guar - da - ra me - mó - ria la
 gent del Am - pur - dá. Sí! sí! oy - dá! n'és fet - xa me - mo - ra - ble ¡oy - dá! [¡oy -
 dá!] que may s'es - bor - ra - rá!

Lo dia 3 d'octubre,
 brillava'l sol ruhent
 a mitja matinada
 tocaren somatent.
 Oydà! -oydà!
 del un al altre poble,
 oydà!
 per tot arreu soná.

La *lley del embut* dicta
 Madrit, *per governá*,
 y aquí, ningú l'acata,
 tothom se sublevá.
 Oydà! -Oydà!
 ¿La *bona lley* se'ns trenca?
 Oydà!
 Doncs l'hem de defensá.

Tots los companys se troban;
 ja's mostren decidits;
 y ab bon cor y alegria
 rebérem als amichs,
 ¡oydá! - ¡oydá!
 els bons amichs de fora
 ¡oydá!
 que acaban d'arribá.

Reunits en la vila,
Bisbal del Ampurdá,
 Fórem uns tres mil homes:
 tothom republicá.
 Oydà! -oydà!
 tots fills de la comarca,
 oydá!
 tothom bon catalá.

Del Ampurdá y la Selva
 la flor ve del jovent;
 també de la Marina,
 s'hi conta brava gent.
 Y en tant, -passá
 en pau ja'l dia 4,
 y enllá...
 tot guerra amenassá!

La nit del 5, molt fosca,
 brau jove intel·ligent
 se presentá a la Junta,
 que convenia gent
 -digué, -oydá!
 per ferne barricadas,
 oydá!
 per poguens defensá.

Al veure com treballa
 la gent com a lleons,
 creuriau si'ls *francesos*
 tornayan, a milions!
 Oydà! -Allá.
 tal era la bravesa...
 oydá!
 que no's pot explicá!...

Es alta nit; la vila
 desperta ab sobressalt
 y's véu, *de barricadas*,
 rondar tot La Bisbal!
 ¡Esglay - tot fá!
 Tot crits, tot lluminária
 tot clà
 revolt!.. ¡Fa tremolà!...

Lo dia 6 ja arriba,
 y'l recordem be prou;
 la vila n'era plena,
 ben plena com un ou.
 Per qui, per llá,
 tothom va ab *escopeta*,
 oydá!
 tothom ben armat vá.



5.10. Sardana *El 6 de octubre en la Bisbal* de P. Costa, partitel·la, tible I. Tossa de Mar, Arxiu particular de Vicenç Esteban.



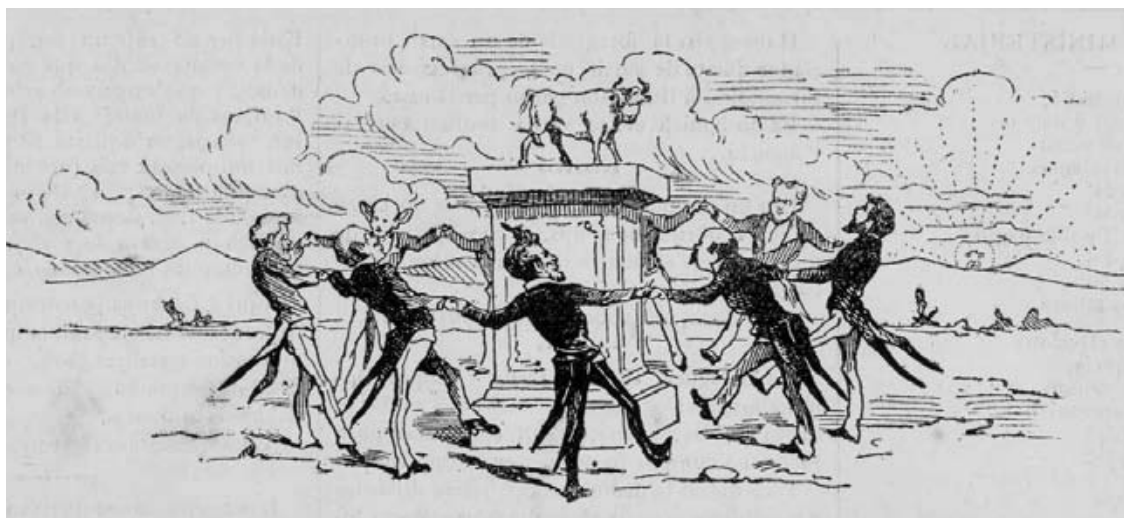
5.11. Sardana *El Foc de La Bisbal* de Josep Canet, partitel·la, tible I. La Bisbal d'Empordà, ACBE, Fons ACBE.



5.12. Acudit gràfic publicat a *La Flaca* (a. II, n. 67, 31.05.1873, p. 2-3).



5.13. Sardana *Un recort a Cabrineti* d'Antoni Agramont, partitel·la, cornetí I. Tossa de Mar, Arxiu particular de Vicens Esteban.



5.14. Capçalera de *La Sardana*. *Periòdic del defensor dels que sempre perden (sortirà quan be li aparegui, donant a lo ménos una ballada cada vuyt dias)* (a. II, n. 6, 20.01.1882, p. 1), publicat per Gabriel (2010: 150-151).



5.15. Il·lustració apareguda a *Solidaridad obrera*. *Organo de las sociedades obreras* (a. I, n. 1, 19.10.1907, p. 1), publicat per Gabriel (2010: 152).